

Ryszard Gansiniec

Liryka Galla Anonima

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/4, 355-387

1958

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.

I. R O Z P R A W Y

RYSZARD GANSINIEC

LIRYKA GALLA ANONIMA

Dużo pisano o pierwszym naszym kronikarzu, ale pominięto jego twórczość liryczną, do której szczególną przywiązywał wagę. Wnioskujemy to z faktu, że te intermedia meliczne ozdabiają szczytowe momenty jego opowieści i niejako zdają się potwierdzać poglądy Wundta o narodzinach poezji z prozy, mimowiednie pulsującej rytmem i melodyjnością w ustach opowiadacza porwanego patosem i żywością opiewanych scen. Dzięki rokokowej, poetyckością prześląkniętej formie, dzięki górnemu nastrojowi — liryki te potęgują jeszcze panegiryczny charakter kroniki.

Przeplatanie prozy wkładami metrycznymi jest ulubioną formą bardziej pretensjonalnej twórczości średniowiecznej. Ta mieszanina prozy i metrum nie ogranicza się do utworów łacińskich: poezja trubadorska również to przejęła i przyswoiła sobie jak wiele innych elegancji łacińskich (wystarczy przypomnieć perłę twórczości prosimetrycznej, przemiłą powiastkę francuską *Aucassin et Nicolette*). Oczywiście tu należy rozróżniać dwojakiego rodzaju wkłady wierszowe: jeden, nawiązujący ostatecznie do twórczości naukowej Cicerona (który tę okrasę wykładu przejął od Hellenów), ogranicza się do dyskretnego urozmaicenia prozaicznego toku wykładu cytatami z poetów¹. Później, pod koniec odrodzenia karolińskiego cytaty te zastąpiono własnymi, izolowanymi wierszami, mającymi bezsprzeczną zaletę większej jednolitości treściowej. Takie wiersze przypinano tu i tam — jak w kronikach Thietmara, Galla, Kosmasa — zwykle dla zamknięcia księgi, rzadziej w zakończeniu rozdziału (tak jak u Shakespeare'a koniec monologu z białego wiersza przechodzi na wytworniejszy wiersz rymowy). Jest to piętno wykwintniejszej

¹ Por. M. Manitius, *Zur karolingischen Poesie*. Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, 1891, s. 175—177.

kultury literackiej, którym, począwszy od Platona, chętnie upiększono utwory prozaiczne.

Obok tego zdobnictwa posługującego się cytatai mamy właściwe prosimetrum: w nim już zamknięte w sobie, samodzielne wkłady poetyckie idą na przemian z prozą wykładu. Dla średniowiecza prototyp takiej kompozycji stanowiła *Consolatio Philosophiae* Boethiusa, utwór powstały w 525 r., w więzieniu, na krótko przed wykonaniem na autorze wyroku wydanego przez króla Gotów Theodorika zaocznie, bez przesłuchania i możliwości obrony niesłusznie obwinionego. Aureola męczeństwa (Kościół czci go jako św. Seweryna) oraz swoisty urok tego testamentu wielkiego uczonego i jeszcze większego charakteru — przyczyniły się do nadzwyczajnej popularności *Pocieszania przez Filozofię*, które zarazem było popisem literackim, gdyż każdy wkład poetycki (a jest ich razem 27) napisany jest odmiennym metrum. Takich dzieł było w starożytności zapewne więcej: do naszych czasów dochowała się jeszcze podobnie ujęta encyklopedia Martiana Capelli pt. *Slub Filologii (Nuptiae Philologiae)*. Mimo groteskowej formy dzieło to należało w średniowieczu do podstawowych podręczników sztuk wyzwolonych².

Historiografia oczywiście nie poszła w ślady wzorów klasycznego prosimetrum, tj. dwugłosu: prozaicznego rozumu oraz poetyckiego uniesienia. Ale znalazł się wyjątek — kronikarz nie mógący się oprzeć pokusie popisania się swym talentem poetyckim i wirtuozyzmem wiersza. Jako pierwszy więc kronikarz w Europie, idąc z prądem czasu, wprowadził Gall Anonim do tekstu wkłady lirycz-

² Termin „prosimetrum“ utworzony został prawdopodobnie w szkole orleańskiej z końcem XII w.: w podręcznikach i glosach pojawia się w wieku XIII. O prosimetrum w starożytności zob. M. Ihm, *Prosimetrum*. Neue Jahrbücher für klassische Philologie, 1911, s. 112—125. *Consolatio Boethiusa* wydał Rudolf Peiper, wymieniając w przedmowie licznych średniowiecznych jego naśladowców. Por. też sąd Eduarda Nordena (*Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*. Wyd. 2. T. 2. Leipzig 1918, s. 756—757):

„Für das Mittelalter wurde nun entscheidend, dass darunter seine beiden Hauptautoren, Martianus und Boethius, waren. Zu einer Zeit, als alles Krause und Bizarre des Stils für schön galt, war die Mischung von Prosa und Vers für den hohen Stil ausserordentlich beliebt. Man prägte auch einen eignen Namen dafür, der in den Stilistiken des XII. und XIII. Jh. auftaucht: *prosimetrum*. [...] wo die Rede einen hohen Schwung nahm, war der Übergang in Verse eins der bequemsten Hilfsmittel [...]“.

ne, śpiewane na znane wówczas wszystkim i modne melodie. Była to inicjatywa arcyśmiała, która się zresztą w historiografii nie przyjęła (jeśli pominiemy barokowego parafrastę Galla, mistrza Wincentego). Inicjatywa ta jest jednak wysoce charakterystyczna dla pisarza, który w ekscentrycznej swej prozie także poszedł za ostatnim krzykiem mody literackiej, rytmizując i zarazem rymując kola i klauzule zdania (nowość to, której wynalezienie biograf papieża, Pandolfo (1133), przypisuje benedyktynowi z Monte Cassino, Janowi z Gaety (umarł jako papież Gelasius II w r. 1118), kanclerzowi papieża Urbana II (1087—1098)). Są to czasy, kiedy pojawia się też pieśń trubadurska (od r. 1090), z nowymi melodiami i nową muzyką, z odrodzeniem arabizującym, ogarniającym szeroką falą świat zachodnioromański³.

W sumie mamy w kronice Galla sześć wkładów lirycznych, przy czym niemal każdy z nich należy do innego rodzaju liryki. Jak w starożytności, tak w średniowieczu metrum i melodia były głównymi cechami poszczególnych rodzajów liryki. Z tych cech znamy obecnie tylko jedną — metrum. Natomiast drugi czynnik istotny, ważniejszy od metrum i rytmicznie nadrzędny, bo kierujący rytmem, mianowicie melodia oraz nieodzowny dawniej przy śpiewie akompaniament instrumentalny, jest nam zupełnie nie znany. Wolno sądzić, że w jednym zasadniczym punkcie autor kroniki odbiegł od praktyki współczesnych mu trubadurów (którzy — jak starożytni poeci — przeszli doskonałą szkołę muzyczną, tak że do swoich utworów układali własne melodie z akompaniamentem): mianowicie zadowolili się napisaniem tekstu swej pieśni do znanej już obiegowej melodii, a nie silił się na melodię własną i nową. Z uwagi na to, że melodia pieśni i muzyki nie istniały oddzielnie, lecz tylko dla danego tekstu, musiał kronikarz znać także owe teksty liryczne. Innymi słowy, wkłady liryczne kroniki Galla są naśladownictwem niektórych znanych ówczesnie pieśni. Nasze zadanie sprowadza się

³ Odrodzenie arabizujące, promieniujące z Andaluzji na zachodnie kraje romańskie i germańskie, miało swe ognisko dla poezji w Prowansji, dla nauki — w Paryżu (zob. R. Gansiniec, *Prąd orientalizujący w średniowieczu łacińskim*. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU, LI, 1950, nr 10. Kraków 1951, s. 659—663). Bardzo prawdopodobną możliwość wprowadzenia genezy liryki trubadurskiej z ówczesnej andaluzyjskiej (arabskiej) przedstawił A. R. Nykl w książce *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours* (Baltimore 1946), zaopatrzonej w wyczerpującą bibliografię.

więc konkretnie do wskazania tych pieśni, które pod względem treściowym, rytmicznym i melodyjnym posłużyły autorowi za wzór dla jego pieśni własnej⁴.

1. Pieśń warty obozowej

Szczytem chwały jest niewątpliwie pochwała z ust wroga, który bez zazdrości i żalu uznaje przewagę przeciwnika, a siebie — za pokonanego. Gall nie przepuścił także i tej pikanterii i intermedium takim okraślił opis wyprawy Henryka V przeciw Polsce (r. 1109). Intermedium to tak kłuje Niemców w oczy jeszcze dziś, że historyk literatury średniowiecznej Manitius sądził⁵, iż autor jego był Fran-

⁴ W potocznym omawianiu liryki średniowiecznej tylko romanści od czasów badań Juliana Ribery wspominają o roli czynnika muzycznego. Otóż należy stwierdzić, że śpiewano nie tylko, jak dziś, pieśni kościelne i religijne, ale niemal każdy utwór poetycki (zachowały się neumy do *Eneidy* Vergiliusa i do ód Horatiusa) był śpiewany, melodia dopiero, jako dusza tej pieśni, związała tekst z sercem i rytmem życiowym. W rękopisach średniowiecznych przeplatają się pieśni religijne i miłosne, nierzadko na tę samą ułożone nutę. Także pieśni wagantów, historyczne itp. mają nad tekstem notację muzyczną. Z tego wszystkiego, prócz melodii kościelnych, wydano dotąd tylko podobizny trubadurskich pieśni.

O roli muzyki w poezji trubadurskiej zob.: J. Ribera, *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*. Madrid 1923. — K. von Ettmayer, *Zur Rolle der Musik in der Metrik der altfranzösischen und altprovenzalischen Lyrik*. Zeitschrift für romanische Philologie, XXXIX, 1917/1919, s. 743—747. — F. Gennrich, *Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*. Tamże, s. 330—361. — J. B. Beck, *Die Melodien der Troubadours und Trouvères*. Strassburg 1908, s. 193: „Solange man die Musik dieser Minnelieder unberücksichtigt liess, konnte eine volle Würdigung der Troubadourlyrik nicht erzielt werden, weil die Gedichttexte erst durch Assoziation mit den Melodien ein organisches Ganze bilden“. — Nykl, op. cit., s. 373: „Fauriel, Vossler, Jeanroy, Restori, Smith, Lommatzsch, Baret, Beck, Appel, and others stress the necessity of thinking of the Troubadour poetry in terms of music and melody, inseparably connected with it. Do the words affect the melody or does the melody affect the combination of words? Does the melody come first and the words are merely added to fit in, even if they do not mean very much? My experience is that especially in lyric poetry melody comes invariably first, even in case when the composition does not begin with putting down notes in the wellknown Beethoven fashion“.

⁵ Max Manitius (*Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. T. 3. München 1911, s. 411, przypis 2) pisze: „Ist der Verfasser [Gall Anonim] Franzose, so ergibt sich also schon in so früher Zeit die Vorliebe des Franzosen für Polen auf Kosten der Deutschen“.

cuzem, który już w tak dawnej epoce przejawiał francuską predylekcję do Polski — kosztem Niemców. Po nieudanym natarciu Niemców i Czechów na twierdzę Głogów i po bezskutecznym tropieniu Krzywoustego żołnierze niemieccy, znużeni i wciąż osaczani przez nieuchwytnych i niewidzialnych Polaków, nie mogli ani zaopatrywać się w żywność, ani wychylać się krokiem poza obóz, ani nawet spokojnie spać. W ciągłym żyli strachu, wszędzie obawiali się zasadzek i napaści. Gall opowiada:

Także nocą wszyscy w pełnej spali zbroi lub stali na warcie. Jedni czuwali jako straż, inni przez całą noc obóz obchodzili, a inni wołali: „Czuwajcie, strzeżcie się, bacźność!“, inni wreszcie dzielność Bolesława w taki opiewali sposób⁶.

I tu autor podaje rzekomą pieśń straży niemieckiej⁷ (bo tylko nocą Niemcy mogli ją śpiewać — celem spędzania snu z powiek), pieśń oczywiście układu samego Galla, na popularną wówczas melodię. Oto jej tekst i przekład według Józefa Mirskiego:

	<i>Bolezlaue, Tu defendis Tu non dormis Nec per diem</i>	<i>Bolezlaue, terram tuam nec permittis nec per noctem</i>	<i>dux gloriosissime, quam studiosissime. nos dormire paululum neque per diluculum.</i>
5	<i>Et cum nos te Tu nos tenes Talis princeps Qui cum paucis</i>	<i>putaremus ita quasi debet regnum tot et tantos</i>	<i>de terra propellere, conclusos in carcere. atque terram regere ita scit corrigere.</i>
10	<i>Quod⁷ si forte Nunquam cesar Talem virum Qui cum paucis</i>	<i>suos omnes sibi bello concederet sic domabat</i>	<i>simul congregauerit, reluctari⁸ poterit. regnum et imperium tot cateruas hostium.</i>
15	<i>Et cum nondum Sic per eum Et cum illi Nos e contra</i>	<i>recreatus fatigatur cum triumpho cogitamus</i>	<i>sit de Pomorania, nostra contumacia. sit eundum obu'am, expugnare patriam.</i>

⁶ Anonima tzw. Galla Kronika czyli dzieje książąt i władców polskich. Wydał, wstępem i komentarzem opatrzył Karol Maleczyński. W wyd.: Monumenta Poloniae Historica. Seria II. T. 2. Kraków 1952, s. 138. Wydawnictwa Komisji Historycznej PAU. Nr 89.

⁷ Quod G, Quid Z, Qui H. G = Gansiniec; Z = rkps Bibl. Zamojskich; H = rkps Heilsberski.

⁸ reluctari G, resistere cod.

	<i>Ipse quidem</i>	<i>cum paganis</i>	<i>bella gerit licita,</i>
	<i>Sed nos contra</i>	<i>christianos</i>	<i>gerimus illicita.</i>
	<i>Vnde deus</i>	<i>est cum eo</i>	<i>faciens victoriam,</i>
20	<i>Nobis vero</i>	<i>iuste reddit</i>	<i>illatam iniuriam.</i>

PRZEKŁAD

	Bolesławie, Ty wždy bronisz	Bolesławie, ziemi swojej	wodzu nad wsze wodze, i mężnie i srodze.
	Widno sam nie	syplasz chyba	i nam też snu wzbra- niasz,
	Skoro w dzień nas	i po nocy	i o świcie ganasz.
5	Zdało nam się, Ty zaś dzierzysz	że cię łącno nas zamkniętych	ze ziemi wyzieniem; jakoby więzieniem.
	Słuszna przeto, Co garść mając	by kneź taki tę wojsk mnogość	ziemią władał całe, bije tak wspaniale.
10	Cóż dopiero, Nigdy by mu	gdyby wszystkie cesarz w boju	siły swe powołał? sprostać nie wydołał.
	Godzien mąż ten Który z garścią	dostojności tłumy wrogów	króla i cesarza, setne tak poraża.
	Wszak ci jeszcze A już karze	nie odsapnął za zuchwałość	z tej pomorskiej wojny, naszą nas — nieznójny.
15	A mi: st witać Myśmy podle	go w triumfie, umyślili	gdy wracał zwyciężny, zbawić go ojczyzny.
	On z pogany My zaś wiedziem	toczy boje z chrześcijany	zaczne i godziwe, wojny obelżywe.
	Jemu przeto	Bóg przewagi	daje, jego strzeże,
20	A z nas srogą	za nieprawość	naszą pomstę bierze.

T e k s t pieśni jest bardzo poprawny w rękopisie Biblioteki Zamojskich (Z) i w rękopisie Heilsberskim (H). Z poprawek ostatni wydawca, Karol Maleczyński, przyjął w w. 4 *neque* zamiast *nec* rękopisów, ale uparł się w w. 9 przy *Quid* z Z (*Qui* w H), choć wtenczas powinien był też dać znak zapytania na końcu wiersza. Konsekwentnie jednak u Galla, jak w jakiejś psalmodii, dystych rozkłada się na wyraźną *prodosis* w pierwszym wierszu i zwykłą *antytetyczną apodosi*s w wierszu drugim: więc tu możliwe jest tylko *Quod*. Inną znów trudność mamy w w. 10, gdzie rękopisy i wydawcy zgodnie podają *resistere*, czasownik bardzo często występujący u Galla. Nie jest do pomyślenia, żeby Gall nie znał jego właściwego iloczasu i akcentu, zwłaszcza że języki romańskie (np. włoskie *resistere*) zgodne tu są z łaciną (francuskie *résister* — wskazujące

właściwie na **resistare*, a nie na **resistēre* — jest zapożyczeniem odrodzeniowym). Wynika stąd, iż *resistēre* wyrugowało, może jako glosa, rzadszy czasownik o tym samym znaczeniu, nie bardzo zresztą odbiegający graficznie: *reluctari*.

Kilka słów o rytmice pieśni. Układ stroficzny rzuca się w oczy i podkreślany jest zresztą r y m e m, wskazującym niedwuznacznie na dystychiczną budowę zwrotki. Nie wiem, na jakiej podstawie przyjmuje się powszechnie zwrotki czterowersowe: pewnie, są i takie, ale wtenczas rym jest normalnie ten sam dla wszystkich czterech wierszy, i poza tym łączą się te wiersze składniowo. Tu zaś każdy dystych tworzy zamkniętą w sobie myślową i gramatyczną całość, tak że budowa zwrotki nie budzi żadnej wątpliwości.

Metrum wiersza, oparte na rytmie akcentującym, jest średniowiecznym odpowiednikiem klasycznego septenaru trochaicznego. Klasyczne formy, oparte na iloczasiu, mają w wierszu zmienną ilość zgłosek (ponieważ długa może być zastąpiona przez dwie zgłoski krótkie): poeci średniowieczni, wychodzący od późnorzymskiego septenara bez rozwiązań zgłosek długich, liczyli w zasadzie tylko zgłoski tego septenara (było ich 15), bez względu na iloczas i akcent słów, i dopiero odrodzenie w XI/XII w. wymagało przestrzegania akcentu, równoważącego dawny iktus wierszowy na długich zgłoskach. Wśród różnych typów tych wierszy trochaicznych odciła się już w starożytności pewna artystycznie wykwintniejsza forma, którą Fraenkel⁹ gotów uznać za bardzo pierwotną. Na przykład u Plauta (*Menaechm.* 957):

⁹ Eduard Fraenkel (*Die Vorgeschichte des versus quadratus. Hermes*, LXII, 1927, s. 357—370) wyprowadza nie tylko septenar trochaiczny, lecz także trójdzielny septenar z archaicznej epoki rzymskiej, kiedy to już nadsładowano analogiczne prototypy greckie, jak: *σοκτι φωνήν, σοκτι βουλήν, σοκτι τήν νίχην δίδου* (Plutarch, *Themistokles* 26, 2). Fraenkel dowodzi, że zarówno typ septenaru trochaicznego trójdzielny (Plaut, *Pseud.* 695: „*scis amorem, scis laborem, scis egestatem meam*“; Plaut, *Cistellaria* 60: „*doleo ab animo, doleo ab oculis, doleo ab aegritudine*“), jak i czterodzielny (Plaut, *Asin.* 512: „*lingua poscit, corpus quaerit: animus orat, res monet*“; Plaut, *Epid.* 680: „*quid me quaeris? quid laboras? quid hunc sollicitas? ecce me*“) — mają swe prawzory w septenarze u Ajschylosa, zwłaszcza zaś w komedii Arystofanesa.

Wilhelm Meyer (*Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*. T. 1. Berlin 1905, s. 204—209) zestawiał spis wszystkich utworów do XII w. włącznie, pisanych septenarem trochaicznym.

abiit socerus, abiit medicus: solus sum, pro Iuppiter.

Septenar rozpada się tu na trzy symetryczne części. Łatwo poznać, że Gall upodobał sobie tę właśnie odmianę, za jego czasów, a jeszcze więcej w późniejszym średniowieczu, bardzo popularną. Duszę jej i sens stanowi oczywiście, jak w każdej pieśni, melodia; nie odważam się jednak wyróżniać jednej z wielu ówczesnych jako tej, na której nutę Gall układał swój wiersz. Jest to zresztą rzecz drugorzędna — kto by chciał mieć wrażenie śpiewu takiej zwrotki dystychicznej, ma pod ręką jeszcze dziś śpiewany tzw. hymn św. Kazimierza: „*Omni die dic Mariae...*“, w tym samym ułożony metrum, a co ważniejsze, niemal współczesny z pieśnią Galla, bo z pierwszej poł. XII wieku.

Pieśni strażackie warty żołnierskiej nie należą do obiegowych. Nie znamy ani jednej ze starożytności, choć wiemy, jak rozwinięta była np. u Rzymian dyscyplina obozowa i służba wartownicza na wale granicznym (*limes Romanus*), zabezpieczającym państwo rzymskie przed napadami Germanów. Tylko mnisi, owa *militia Christi*, kopiowali zwyczaj zaciągania warty i jej zmiany w nocy i dali im wyraz w swych — luzowanych przez jutrznię (*matutinum* lub *gallicinium* ‘piarie koguta’) — nocniach (*nocturnum* I, II, III), do których ich budził głos i dzwon dyżurnego. Wtedy nie tylko recytatyw psalmów, ale i bardziej melodyjne oraz do pory dostosowane hymny przepędzały senność. Kościoły katedralne przejęły ten rząd benedyktyński i od IX w. osobni kanonicy (tj. śpiewacy w stylu bizantyńskim) mieli odprawiać warty nocne i uświetniać je swym śpiewem. Miało to doniosłe znaczenie, gdyż w przededniu (ściślej: w przednocy) wielkich świąt, w tzw. wilię (= *vigilia* ‘warta nocna’), cały lud przy blasku świec i pochodni zaciągał wartę w kościele i skracał sobie czas śpiewaniem hymnów, a potem pieśni świeckich, i tańcami, w których kler także brał udział. Stąd się tłumaczy, że najstarsze pieśni warty żołnierskiej, ułożone zresztą przez kleryków i śpiewane wspólnie ze strażą zbrojną, są w równej mierze kościelne, jak świeckie — co odpowiadało także głębokiej religijności owej epoki.

Jak to wyglądało na terenie ówczesnej Polski, ledwie potrafimy sobie wyobrazić. Omawiając przy opisie rządów Bolesława Wielkiego zaprowadzenie stróży kasztelańskiej, Długosz wie jeszcze to, czego Gall nie oznajmił, że pierwszy nasz król nakładał na wsie graniczne obowiązek urządzania kolejnych wart nocnych, które

gromkim głosem oraz śpiewem zwiastować mają, że wiernie spełniają nakazaną straż¹⁰. Więc tu także mamy obok siebie dwie rzeczy: odezwanie się strażników z sakramentalnym „Czuwaj!” wszelkiej straży oraz śpiew, który chroni pilnujących przed sennością, a zarazem stanowi sposób kontrolowania, że naprawdę czuwają. Jednak wiadomość Długosza nie wydaje się pozbawiona pewnych zastrzeżeń. Po pierwsze, sam kronikarz dodaje, że następcy Bolesława Wielkiego znieśli to zarządzenie: tzn. że za jego czasów wsie graniczne już nie wykonywały warty nocnej i to, zdaniem Długosza, od bardzo dawna. Po drugie, mamy zasadnicze wątpliwości co do samego twierdzenia o stróżowaniu wieśniaków już w epoce Bolesława Wielkiego. Zarządzenie takie było chyba daleko młodsze i nie obejmowało obowiązku śpiewania nocą podczas warty. Mam wrażenie, że Długosz po prostu przeniósł na epokę Bolesława Wielkiego zwyczaj niemieckich miast (od poł. XIII w.): na stróżu nocnym — z rogiem, latarnią i halabardą patrolującym ulicę — ciążył tam obowiązek wwoływania godziny, po czym mógł, choć nie musiał, odśpiewać sobie jeszcze jakąś pieśń, zwykle religijną.

Tak bywało w czasie pokoju. Nie bardzo wiemy, jak to wyglądało w obozie wojskowym, w obliczu nieprzyjaciela, gdzie czujność była szczególnie wskazana. Pewien obraz rzeczywistości mogą nam dać stosunki w więzieniu portugalskim w kolonii Goa, gdzie re-

¹⁰ Jan Długosz (Joannis Długosii *Historiae Polonicae libri XII*. Instruxit Ignatius Żegota Pauli cura et impensis Aleksandri Przewdziecki. T. 1. Libri I—IV. Cracoviae 1873, s. 216, r. 1019) notuje: „*Haec autem datia a Polonis appellatur Stroza, quod militibus Regni fines ab hostibus custodientibus solvebatur. Secrexit [Boleslaus] et plerasque villas, colonisque earum et rusticis id officium demandavit, ut noctibus singulis excubias nocturnas per vices facerent et voce sonora atque cantu fideles excubias se facere declararent*“. (Przekład: „Tę zaś daninę Polacy nazywają stróżą, ponieważ składano ją na rzecz żołnierzy [rycerzy], strzegących granic państwa od wrogów. Wyznaczył też [Bolesław Wielki] bardzo wiele wsi i obarczył osadników i włościan obowiązkiem zaciągania po nocach kolejno warty i oznajmiania donośnym głosem i śpiewem, że rzetelnie odprawiają wartę“.)

Uwagi godna jest też wiadomość podana przez Alfreda Jeanroy (*Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*. Wyd. 3. Paris 1925, s. 63: „*Il y a encore des chants de guet dans quelques villages isolés du Velay et du Force (Romania II 469)*“), potwierdzająca istnienie obowiązku wsi zaciągania warty.

zydował wicekról i gdzie cała organizacja była ściśle wojskowa. Otóż istniały tam dwa systemy kontrolne: dzwonek i żołnierskie „Czuwaj!”¹¹. Śpiew ograniczał się wtedy do godzinek i modlitw: innymi słowy, śpiew nie stanowił organicznej części okrzyku warty, nie wchodził w zakres jej obowiązków, lecz wypływał jedynie z religijności.

Wniosek ten potwierdza to, co wiemy o pieśniach czy to warty kasztelańskiej, czy też straży miejskiej na Zachodzie. I tu nasza informacja jest nader skąpa. Niewątpliwie świecką pieśń warty grodzkiej znamy tylko jedną — jest to słynna pieśń warty zbrojnej na murach Modeny. Strzegła ona grodu przed napadem groźnych Węgrów, który w r. 900 rzeczywiście nastąpił. Oto tekst tej pieśni:

	<i>O tu, qui seruas</i>	<i>armis ista moenia,</i>
	<i>Noli dormire,</i>	<i>moneo, sed vigila.</i>
	<i>Dum Hector vigil</i>	<i>exitit in Troia,</i>
	<i>Non eam cepit</i>	<i>fraudulenta Graecia.</i>
5	<i>Prima quiete</i>	<i>dormiente Troia</i>
	<i>Laxavit Synon</i>	<i>fallax claustra perfida.</i>
	<i>Per funem lapsa</i>	<i>occultata agmina</i>
	<i>Invadunt urbem</i>	<i>et incendunt Pergama.</i>
	<i>Vigili voce</i>	<i>avis anser candida</i>
10	<i>Fugavit Gallos</i>	<i>ex arce Romulea.</i>
	<i>(Eius clangore</i>	<i>Marcus consul Manlius</i>
	<i>Excitus primus,</i>	<i>vir bello egregius,</i>
	<i>Umbone Gallum</i>	<i>iam in summo positum</i>
	<i>Ictum in praeceps</i>	<i>deturbat miserrimum.</i>

¹¹ *Voyage de François Pyrard, de Laval*. T. 2. Paris 1679, s. 13: „Il y auoit lampes allumées, et à l'un des bouts estoit le logis du Merigne ou Sergent, et à l'autre vers la porte de dehors estoit son fils avec ses seruiteurs et esclaves faisans le guet, à cause que la prison n'est pas forte: et il y auoit deux cloches à ces deux bouts pour sçauoir s'ils dormoient: Car quand le père sonnoit sa cloche, le fils luy respondoit autant de coups. — De tous ces forçats on fait deux escoüades à rechange pour veiller et se garder eux-mesmes, et toute la nuict ne font autre chose que crier et respondre, de deux en deux. Le premier crie tant haut qu'il peut: *Vigia, vigia* (c. *veille, veille*): Ceux qui sont du guet pour l'heure, qui sont dix au plus, luy respondent l'un après l'autre. Et s'ils tarديوient vn peu, les esclaves de la prison les viendroient battre aussi-tost. De sorte que c'est le plus grand tintamarre du monde toute la nuict: ce qui empesche (avec la grande chaleur) de reposer tant soit peu. Sur les neuf heures ils chantent vne heure durant à haute voix en Portugais, tout leur seruice et prières“.

- | | | |
|----|--|--|
| 15 | <i>Auis haec vigil
Capitolinis,
Pro qua virtute
Et a Romanis</i> | <i>salus viris plurima
sed Gallis nequissima.)
facta est argentea
adorata vt dea.</i> |
| 20 | <i>Nos adoremus
Illi canora
Illius magna
Haec vigilantes
Divina, mundi
Sub tua serua</i> | <i>celsa Christi numina:
demus nostra iubila.
fisi sub custodia
iubilemus carmina.
rex, Christe, custodia
haec castra vigilia.</i> |
| 25 | <i>Tu murus tuis
Sis inimicis
Te vigilante
Qui cuncta fugas
Tu cinge nostra</i> | <i>sis inexpugnabil's,
hostis tu terribilis.
nulla nocet fortia,
procul arma bellica.
haec, Christe, munimina,</i> |
| 30 | <i>Defendens ea
Sancta Maria,
Haec cum Iohanne
Quorum hic sancta
Et quibus ista</i> | <i>tua forti lancea.
mater Christi splendida,
teothocos impe'ra.
venerantur pignora
sunt sacrata limina.</i> |
| 35 | <i>Quo duce victrix
Et sine ipso
Fortis iuuentus,
Vestra per muros
Et sit in armis</i> | <i>est in bello dextera
nihil valent iacula.
virtus audax bellica,
audiantur carmina.
alterna vigilia,</i> |
| 40 | <i>Ne fraus hostilis
Resultet echo
Per muros „Eia“</i> | <i>haec invadat moenia.
comes: „Eia vigila!“
dicat echo „vigila!“¹²</i> |

¹² Pieśń ta dochowała się w rękopisie X w. Biblioteki Biskupiej w Modenie, odkrył ją Muratori. Podaję tekst ustalony przez Ludwika Traubego w *Poetae aevi Carolini*. W wyd.: *Monumenta Germaniae Historica*. Edidit Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi. T. 3. Berolini 1879, s. 702 i n. (w. 41: nie wciągam wyrazu *comes* do ke-leuma: *Heia vigila!*, lecz do *echo*, jak to czynią także Wilhelm Meyer i Antonio Restori). Całość 42 senarów jambicznych podzielił Traube na zwrotki sześciowerszowe: wszystkie wiersze rymują na *-a*, z wyjątkiem w. 11—14 mających rymy na *-us* i *-um*, oraz w. 25—26 z rymem na *-is*; zwrotka obejmująca w. 11—16 jest znacznie późniejszym dodatkiem do pierwotnego tekstu. Potwierdza to Giulio Bertoni, *Il ritmo delle scolte Modeni*. W wyd.: *Atti e memorie d. R. Deputazione d'istoria*. Serie V. Vol. VI. Con due tavole. Modena 1909.

Analizę melodii podanej w neumach nad tekstem przeprowadził romanista A. Restori, *Il canto dei soldati di Modena*. *Rivista Musicale*

PRZEKŁAD

O ty, co strzeżesz z bronią w ręku murów tych,
 Snu się wys.rzegaj, — czuwaj, upominam cię.
 Gdy czujny Hektor jeszcze w Troi był,
 Jej nie zajęła oszukańcza Grecja,

Italiana, vol. VI, (Modena) 1899, fasc. 4. Ujawniła ona fakt niezmiernie ciekawy: na każdy dystych przypada ta sama melodia, tzn. że układ tej pieśni był pierwotnie dystychiczny (jak u Galla) mimo rymu tiradowego dla całości, i że dopiero w późniejszym czasie grupowano dystychy w zwrotki sześciowersowe. W ogóle liczyć się należy ze stopniowym rozszerzeniem pierwotnie krótszej piosenki, ale mimo powstania obszernej zwrotki zatrzymano i dla niej melodię dystychiczną.

Czas powstania tej pieśni jest nam dość dokładnie znany. W roku 881 wybudowano kościół ku czci Chrystusa, św. Marii i Jana („in honorem S. Salvatoris et S. Mariae et S. Iohannis“), którym to patronom grodu poświęcone są w. 19—36 (3 zwrotki sześciowersowe). Krótco potem, w r. 892 biskup Wido otrzymał od cesarza pozwolenie na wznoszenie murów dokoła Modeny oraz na umocnienie grodu wałami i okopami — na murach tych młodź modenska spełniała straż. W roku 900 Węgrzy dokonali napadu, którego się tak obawiano i przeciwko któremu wzmocniono strażę. Pierwotna redakcja tej pieśni musiała więc powstać na krótko przed rokiem 900.

Bardzo dużo pisano o tym *unicum* lirycznym, zwłaszcza o jego charakterze literackim. Szczególnie podkreślano, że to nie jest pieśń samych obrońców, owej warty, lecz raczej otoczenia do nich. Zapewne pieśń ta nie jest ani ludowa, ani specyficznie żołnierska. Słuszne są uwagi Traubego (*Das Modeneser Lied* „O tu, qui servas armis ista moenia“. *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, 1901, s. 235): „Seine Eigentümlichkeit wird hinlänglich durch die Annahme erklärt, dass ein Litterat hier sich einer volkstümlichen Form und älterer gangbarer Motive bedient habe. Die wehrhaften Leute auf den Wällen Modenas haben dies Lied weder erdacht noch gesungen. Nicht einmal die dichterische Erfindung legt es ihnen in den Mund. »Fortis iuventus«, sagt der Dichter, »vestra per muros audiantur carmina«. Es ist also das Modeneser Lied gar nicht ein eigentliches Soldatenlied, sondern, genau gesprochen, die Aufforderung eines zünftigen Dichters an die Soldaten, eines zu singen. Dass dabei schon Töne des wirklichen Wachtliedes angeschlagen werden und mitklingen, ist ebenso sachgemäss als selbsverständlich“.

Warto nadmienić, że autor pieśni był dobrze obeznany z piśmiennictwem klasycznym. Wzmianka o Hektorze (w. 3) sprowadza się do *Ilias Latina*, o Sinonie i jego zdradzie (w. 6) — do Wergilego (*Aen.* II, 252: „sopor fessos complectitur artus“; 259: „laxat claustra Sinon“; 261: „demissum lapsi per funem“; 265: „invadunt urbem somno vinoque sepultam, caeduntur vigiles“, itd.), o gęsi kapitolńskiej i Manliuszu — do *Liviusa* (V, 47), o rzeżymym kulcie gęsi (w. 17 i n.) — do Wergilego (*Aen.* VIII, 655 i n. z opisu tarczy Eneasza, co Servius objaśnia: „in Capitolio in honorem illius anseris, qui Gallorum nuntiarat adventum, positus fuerat anser argenteus“).

- 5 Gdy tylko pierwszym Troja zaś zasnęła snem,
Podstępny Sinon zamki zdrajczco odchylił.
- Po linie hufce kryte się spuszczają i
Gród napadają, zapalają Pergama.
- 10 A czujnym głosem bielusieńki ptak jak gęś
Spłoszył Gallów od Romula twierdzy precz.
(Gęganiem jej to konsul Marcus Manlius
Zbudzony pierwszy, znakomity w boju mąż,
Swą tarczą Galla, co na szczyt już się był wspiał,
Uderzył i tak biedaczysko strącił w dół.
- 15 Ten czuwający ptak wybornym zbawcą był
Obrońców Kapitolu, lecz zgubą Gallów.)
Za wyczyn ten też w srebrze przedstawiano gęś
I przez wszech Rzymian jak boginię czczono ją.
- 20 My zaś niech czcimy bóstwo Chrysta wyniosłe,
Jemu poświęćmy dźwięk radosnych naszych pień
I ufni w jego wielką pieczę, wszyscy wraz
Czuwając tutaj wznosmy ten radosny śpiew:
O królu świata, Chryste, pod opieką swą
Boską uchowaj czujną naszą warownię.
- 25 Dla swoich wždy bądź murem niezdobytym ty,
Nieprzyjaciółom wrogiem zaś straszliwym bądź.
Kiedy ty czuwasz, żadna przemoc nie szkodzi,
Gdyż ty przepędzasz wraże działa z dala precz.
Opasuj ty więc, Chryste, naszą warownię
- 30 Oraz osłaniaj mocną twoją włócznią ją.
- Święta Maryo, matko Chrysta świetlana,
Bogarodzico, to nam razem z Janem spraw,
Których tu święte czczone są relikwie
I którym ten tu poświęcony jest też chram.
- 35 Pod tym przewodem w boju jest zwycięska dłoń,
Bez niego zasię wsze pociski warte nic.
- Waleczna młodzi, śmiałe męstwo bojowe,
Niech brzmią po murach wasze pieśni gromko w dal,
Niech w pogotowiu stoi warta kolejna,
- 40 By wraży podstęp w mury nasze nie wdarł się.
Niech się odbije echo wtórne: „Hej, czuwaj!”
Po murach echo niech odpowie: „Hej, czuwaj!”

Odmienny obraz przedstawia normalna służba kasztelańska. Z zachodem słońca strażnik z bronią i rogiem lub trąbką zaciąga wartę na wieży. Tam noce spędza na ogół bez niespodzianek: senność i nudę zwalcza ckliwą albo żołnierską piosnką, czasem religij-

nym hymnem. Tylko raz daje znać o sobie, właśnie wtedy, kiedy kończy się jego warta; gdy świta jutrzienka, wita ją gromkim głosem, wzywa do wstania ze snu i gra żwawą pobudkę. Była to swoista jutrznia warty, która na gruncie Prowansji dała początek jednemu z najbardziej uroczych rodzajów liryki, mianowicie hejnałowi (*alba* 'jutrzienka'). Znany tylko jedną łacińską, ale za to bardzo osobliwą *alba* z X w.: posiada bowiem refren (to duża rzadkość w owym stuleciu), i to refren do dziś dnia jeszcze nie rozszyfrowany. Do tekstu uchowała się melodia. Oto ten zagadkowy pomnik:

<i>Phoebi</i> ¹³ <i>claro</i>	<i>nondum orto iubare,</i>
<i>Fert Aurora</i>	<i>lumen terris tenue.</i>
<i>Spiculator</i>	<i>pigris clamat: „Surgite!”</i>

*L'alba part*¹⁴ *umet mar atras*¹⁵ *sol*
*Poy pas abigit*¹⁶ *miraclar tenebras.*

*En incautos hostium*¹⁷ *insidie*
Tormentesque gliscunt intercipere:
*Quos suadet pręco clamans*¹⁸ *surgere.*

L'alba part umet mar atras sol
Poy pas abigit miraclar tenebras.

<i>Ab Arcturo</i>	<i>disgregatur Aquilo,</i>
<i>Poli suos</i>	<i>condunt astra radios,</i>
<i>Orienti</i>	<i>truditur</i> ¹⁹ <i>Septemtrio.</i>

L'alba part umet mar atras sol
*Poy pas abigit miraclar tenebras*²⁰.

¹³ *Phebi* cod, *Phoebi* Traube (*Poet. Carol.* 1, 703).

¹⁴ *part* Traube, *par* cod.

¹⁵ *atras* Novati (*Studi Medievali*, III, 1908, s. 131), *atra* cod.

¹⁶ *pas abigit* Novati, *pas abigil* cod, *pasa bigil* Traube.

¹⁷ *hostium* Traube, *ostium* cod.

¹⁸ *clamans* Iohannes Schmidt, *clamat* cod.

¹⁹ *truditur* G, *tenditur* cod.

²⁰ Ten hejnał (*alba*) pochodzi z rękopisu Regin 1462 Biblioteki Watykańskiej, z początku X wieku. Odkrył go Johannes Schmidt i wydał w *Zeitschrift für deutsche Philologie*, XII, 1881, s. 333—341. *Facsimile* dał Ernesto Monaci, *Facsimili di antichi manoscritti per uso delle scuole di filologia neolatina*. Roma 1881 i n., tabl 57.

O hejnale (*alba*) jako gatunku literackim obszernie i wyczerpująco pisze Jeanroy (*op. cit.*, rozdział 3: *L'aube*, s. 61—83; o naszym hejnale — s. 73, z bibliografią w przypisie 3, i s. 521. — *La poésie lyrique des troubadours*. T. 2. Paris 1934, s. 292—297) oraz Gaston Paris (*Mélanges de littérature française du moyen âge*. Paris 1912 s. 583, przypis i s. 585) w recenzji dzieła

PRZEKŁAD

Jeszcze nie wstał Feba promienisty krąg,
Już Jutrzenka ziemi nosi wąty świt.
Strażnik z wieży leniom woła: „Wstawajcie!”

Zorza widna i wnet słońce z mórz
Gdzie przechodzi, czarny cudnie spędza mrok.

Jeanroy o początkach poezji lirycznej (wyprowadza ją z hipotetycznej poezji ludowej, której istnienia dowieść się nie udało). Jeanroy (*La poésie lyrique des troubadours*, t. 2, s. 339—341) podaje chronologiczny spis znanych do tychczas hejnałów (*alba*) prowansalskich (11 świeckich, 5 religijnych). Świecek bez wyjątku są miłosne (pożegnanie kochających się o świecie, gdy odzywa się hejnał strażnika).

O naszym hejnale (*alba*) pisze Jeanroy (*tamże*, s. 293): „*Le motif propre à celle-ci a été emprunté à la coutume médiévale de faire surveiller, la nuit, les abords des châteaux et villes fortes par un guetteur placé au sommet d'une tour. Ce guetteur, nous le savons par de nombreux textes, chantait, en s'accompagnant ou non d'instruments, pour combattre le sommeil ou prouver qu'il était bien éveillé: et, le matin venu, il avertissait le voisinage par une sonnerie de cor, un cri ou quelques paroles (qui pouvaient être assonancées ou rimées) que l'heure était venue de reprendre le travail*”. Choć Paris i Jeanroy mówią o „licznych” tekstach wspominających o śpiewających strażnikach, znam do XIII w. zaledwie parę, przytoczonych przez Jeanroya: „*Herbort de Fritzlar, traducteur de Benoit de Sainte-More, y ajoute la mention d'une chanson. Dans une aube française (Bartsch, Chrest. prov. p. 241) un veilleur dit à son compagnon qu'il chanterait volontiers »un lai de Blancheflor*«. Enfin, un passage du *Roman de la Rose* nous dit expressément que les choses se passaient ainsi (éd. Michel v. 4502—4508):

Quant il (Malebranche) set
qu'il doit par nuit faire le guet,
il monte le soir as creniaus,
et atrempa ses chalemiaus
et ses buisines et ses cors:
une hore dit l s et descors
et sonnez douz de controveille.

[...] *Il ne faut pas croire, bien entendu, qu'il y ait eu là une poésie d'un genre déterminé, une sorte d'hymne au soleil levant: le veilleur chantait des chansons soit pour tromper son ennui, soit pour montrer qu'il était bien éveillé*“.

Ale przeoczono dotąd najstarszy przykład śpiewu przeciw senności strażcy, bo z początku XI w., z eposu *Weltharus* (w. 1180 i n.), gdzie narzeczona bohatera, Hiltgundis, obejmuje pierwszą wartę na postoju nocnym:

*Ad cuius caput illa sedens solito vigilauit
Et dormitantes cantu patefecit ocellos.*
[Siedząc nad jego głową jak zwykle ona czuwała
I drzemiące oczęta trzymała śpiewem otwarte.]

Patrz, niedbałych, gnuśniejących w długim śnie
 Zasadzkami wrogi pragną zaskoczyć:
 Ich ostrzega stróż i woła: „Wstawajcie!“

Zorza widna i wnet słońce z mórz
 Gdzie przechodzi, czarny cudnie spędza mrok.

Romanista Karl Vossler (*Zur Entstehung romanischer Dichtungsformen*. W wyd.: *Aus der romanischen Welt*. T. 3. Leipzig 1942, s. 48—50) łączy z tym hejnałem — którego daje tekst i tłumaczenie niemieckie (nie bardzo ścisłe) — swój pogląd o powstaniu tego gatunku liryki z ludowego tańca, będącego dla kłeryka podniętą do snucia własnej poezji, gdzie umieścił refren taneczny. Stwierdził to już dawniej Jeanroy (*La poésie lyrique des troubadours*, t. 2, s. 249): „*Nous voyons figurer ce thème, au Nord, dans de nombreux refrains, c'est-à-dire dans des fragments de chansons à danser: et d'autres textes nous montrent des danseurs jouant le rôle du guetteur* (Bartsch, *Romanzen und Pastourellen II* 30, 9. III 22, 8)“. Vossler dobrze uwydatnia scenerię tego hejnału (s. 49 i n.): „*Die Naturpoesie des anbrechenden Tages auf kosmischen Hintergrund ist unverkennbar. Auch passt zu der südfranzösischen Landschaft der Sinn des Refrains*“. (Vossler tłumaczy: „*Morgenrot auf Meeresdunst, und hinter Berg und Nacht der helle Sonnenblick*“ — bardzo fantazyjnie.) Dalej czytamy: „*Man darf annehmen, dass mit Poy kein Hügel, sondern ein Gebirgsstock gemeint ist (der Puy-de-Dôme, der Puy Mary u. a. sind stattliche Berge, keine Hügel. Halt sunt li pui, heisst es von den Pyrenäen im Rolandlied), hinter dem im Osten die Sonne hervorbricht, angekündigt vom Dämmerchein über dem Meer. Der Aufblick zu Sternbildern, der Mahnruf an lässige Schläfer, der Hinweis auf feindliche Scharen im Dunkel, die ganze Feierlichkeit der lateinischen wie der volkssprachlichen Verse erlaubt kaum einen Zweifel, dass wir mit einem geistlichen Morgenhymnus zu tun haben, der sich freilich schon als Vorstufe zu der Alba kennzeichnet*“. To zapewne mylne — to już świecki hejnał w klasycznej postaci. Trudności sprawia refren. Novati, G. A. Angeloni (*Per una interpretazione latina del ritornello dell' Alba bilingue*. *Studi Medievali*, III, 1908, s. 127—131), Ph. A. Becker (*Das geistliche Morgenlied von Fleury-sur-Loire*. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1929, s. 205 i n.) widzą w refrenie ludowe zniekształcenie refrenu pierwotnie łacińskiego. I ja jestem tego samego zdania: sprawę mogłoby rozstrzygnąć ponowne sprawdzenie oryginału, czy zamiast „*pasa bigil*“ rękopis ma — jak twierdzi Novati — „*pas abigit*“.

Chcę jeszcze zwrócić uwagę na wyjątkową popularność hejnału (prow. *alba*, franc. *aube*, *aubade*, niem. *Tagelied*) w zachodnich literaturach, jak świadczą liczne studia: Bartsch, *Die romanischen und deutschen Tagelieder*. W książce: *Gesammelte Vorträge*. Freiburg 1883, s. 250—317. — W. A. de Gruyter, *Das deutsche Tagelied*. Leipzig 1887. — G. Schläger, *Studien über das Tagelied*. Jena 1895. — Ph. A. Becker, *Vom geistlichen Tagelied*. *Volkstum und Kultur der Romanen*, II, 1929, s. 243—302.

Od Arktura zrywa się północny wiatr,
 Swe promienie kryją gwiazdy bieguna,
 I wypiera się północy mrok przez wschód.
 Zorza widna i wnet słońce z mórz
 Gdzie przechodzi, czarny cudnie spędza mrok.

Metrycznie hejnał ten jest podobny do pieśni Galla: ta składa się z 4+4+7 zgłosek w rytmie trochaicznym, hejnał zaś liczy o jeden człon rytmiczny mniej: 4+7. Metrum to, które można by nazwać quinarem trochaicznym, jest nowotworem średniowiecznym i daleko rzadszym od septenara²¹, przy tym jedyny to utwór znany w tercynach. Także i ta piosnka jest pióra uczonego kleryka; jest to pieśń o strażniku (w. 3 *speculator*, w. 8 *praeco*), a nie pieśń samego strażnika. Ludowy i zarazem życiowy charakter pieśni podkreśla przejęty skądinąd refren, który Vossler i w ogóle romanści uważają za pierwotniejszy, zasłyszany na zabawie ludowej, do którego poeta dopiero miał dorobić swój uczony tekst.

Są to w zakresie łacińskiego i narodowego piśmiennictwa średniowiecza do XIII w. jedyne utwory związane z życiem żołnierza oraz z wartą. Tematycznie bardzo mało mają wspólnego z pieśnią warty u Galla, ale dobitnie potwierdzają zwyczaj śpiewania przez wartowników jakich bądź pieśni, religijnych lub świeckich, wcale nie odnoszących się do życia żołnierskiego. Gall z tym życiem słabo był obeznany: znając je z bliska nie byłby przestylizował zwyczajowego keleuma *Vigila!* (czuwaj!) — na które druga warta musiała odpowiedzieć równie gromkim *Vigila!* — na swoje: *Vigilate!*, *Cauete!*, *Custodite!*, niemożliwe w służbie obozowej; nie mógłby też powierzyć odśpiewania swej piosnki osobnej grupie żołnierzy zamiast tejże warcie, co rzuca swoje *Vigila!* Obu przytoczonych przez nas pieśni Gall widocznie nie znał, natomiast wiedział dobrze o zwyczaju śpiewania różnych pieśni przez wartę podczas czuwania. Do tego więc zwyczaju nawiązał i na melodię odpowiednią ułożył słowa swojej pieśni żołnierskiej. Czy tworzył ją z własnej głowy? Podkreśliliśmy już, że bardzo istotny, może nawet najważniejszy czynnik, mianowicie melodia, regulująca czy też narzucająca rytm, dana była z góry. Ale tekst, który Gall podłożył pod nutę, jest tak osobliwy, myśl włożenia w usta warty tak buńczucznej krytyki dowództwa wojska niemieckiego tak paradoksalna, że pomysł takiego ujęcia chyba nie zrodził się bez jakiegoś impulsu z e w n ę t r z-

²¹ Meyer (*op. cit.*, t. 1, s. 215) wylicza tylko cztery utwory.

nego. Ethos tej pieśni, niefrasobliwej i nieogłędnej, przypomina paszkwil. Właśnie takie paszkwile, w identycznych dystychach, zachował Suetonius w swym życiorysie Cezara (był to autor wówczas znany, np. Piotr Damiani (1007—1072) korzysta z niego części). Przytoczmy kilka takich dystychów trochaicznych celem skonfrontowania ich z dystychami Galla.

Suetonius (*Caesar* 80): „*et illa vulgo canebantur*“ („powszechnie śpiewano“):

*Gallos Caesar in triumphum ducit, idem in curiam:
Galli bracas deposuerunt, latum clavum sumpserunt.*

[Gallów Cezar wiodł w triumfie, wiedzie ich do kurii:
Galle spodnie wnet ściągnęli, togę wdziali paradną.]

Suetonius (*Caesar* 81): „oto, co miano pisać na posągu Cezara“:

*Brutus, quia reges eiecit, consul primus factus est:
Hic quia consules eiecit, rex postremo factus est.*

[Brutus za przegnanie królów pierwszym stał się konsulem:
Ten za konsulów przegnanie królem na koniec się stał.]

Od razu bije tu w oczy uszczypliwe ethos, a zwłaszcza charakterystyczna kompozycja — drugi bowiem wiersz dystychu, tekstowo odmieniając możliwie jak najmniej pierwszy, podaje w drastycznej antytezie sedno dowcipu.

Ale rola Suetoniusa jako inspiratora sięga jeszcze dalej — on bowiem przekazał nam, prawie jedyne, rzymskie pieśni żołnierskie. Podczas pochodu triumfalnego (*Caesar* 49) „w triumfie nad Gallami między innymi pieśniami, jakie śpiewają żołnierze krocący za wozem triumfatora, także tę sławioną głosili“:

*Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem.
Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias
Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem.*

[Cezar Gallię zniewolił, Nikomedes Cezara.
Oto Cezar triumfuje, co zniewolił Gallię,
Nikomedes nie triumfuje, co zniewolił Cezara.]

Mamy tu wyjątkowo tercyne, normalny był jednak dystych, co Suetonius (*Caesar* 51) wyraźnie podkreśla, gdy przytacza jeszcze jedną niedyskrecję wiarusów Cezara o grzeszkach swego ubóstwanego wodza (51: „*hoc disticho apparet iactato a militibus per Gallicum triumphum*“ [„wynika z tego dystychu śpiewanego przez żołnierzy w pochodzie triumfu nad Gallami“]):

*Urbani, servate uxores, moechum calvom adducimus:
Aurum in Gallia effutuisti, hic sumpsisti mutuum.*

[Mieszczanie, chowajcie żony, gacha wiedziem łysego:
Złoto w Gallii roztrwoniliście, długi zaciągnąłeś tu.]

Były to śpiewy rzymskich żołnierzy o swym wodzu. Miał zatem Gall wzór. Dopiero więc w zestawieniu pieśni Galla z tymi urywkami z epoki klasycznej artyzm naszego kronikarza, technika jego wiersza i ethos buńczuczne tekstu stają się zrozumiałe. Swoboda pochodząca z triumfalnego zniosła przegrodę między wodzem a żołnierzem, jak swobodą Saturnaliów — pomiędzy niewolnikiem a panem; w fikcji Galla upadła ta przegroda między żołnierzem a wodzem niemieckim w obliczu klęski niemieckiego cesarza oraz triumfu Bolesława III.

2. Na łup zabrany z Kołobrzegu

Zupełnie taki sam rytm i taką samą budowę ma piosenka opiewająca szaleńczy napad na pomorski Kołobrzeg w 1005 roku. Przedsięwzięcie to, którego celem było zająć bogaty ten gród przez zaskoczenie, wskutek braku karność rycerzy nie udało się — zajęto i łupiono z „morskich bogactw“ tylko przedmieścia. Kronikarz stylizuje to na znakomity wyczyn króla, godny pieśni (II 28): „Tym wyczynem cały barbarzyńców naród nader przeraził i weń godził, a rozgłos Bolesława wzduł i wszczegł głośzony się rozchodził. Stąd też piosenkę w formie dykteryjki układają, gdzie bardzo dowcipnie dzielność tę i śmiałość tak wychwalają“.

1 <i>Pisces salsos Palpitantes</i>	<i>et fetentes et recentes</i>	<i>apportabant alii: nunc apportant filii.</i>
2 <i>Ciuitates Hii procellas</i>	<i>inuadebant non verentur</i>	<i>patres nostri primitus: neque maris sonitus.</i>
3 <i>Agitabant Hii venantur</i>	<i>patres nostri monstra maris</i>	<i>ceruos apros capreas -- et opes equoreas.</i>

PRZEKŁAD

1 Drzewiej słone my zaś świeże,	i cuchnące pluskające	brali ojce ryby: z morskiej bierzem szyby.
2 Drzewiej ojce Nam nie straszne	w różnych ziemiach dziś ni burze,	zdobywali grody: ni huk morskiej wody.
3 Ojce szli na My dziś monstra	dziki, sarny łowim morskie	i jelonie godne — i skarby podwodne.

3. Planctus na śmierć Bolesława Wielkiego

Oplakiwanie zmarłych, zrodzone z żywiołowej rozpaczy po zgonie drogiej istoty, rozpaczy objawiającej się w takich gestach, jak wrywanie sobie włosów, drapanie twarzy, targanie szat, bicie piersi, tarzanie się po ziemi itd. — przy wtórze żalosnych krzyków, wycia i łkania — jest powszechne na Bliskim Wschodzie, chociaż i tam z biegiem czasu ulegało zmechanizowaniu (włosy potem już tylko obcinano — w końcowej fazie wystarczyło ucinanie jednego kędziora, głowę przyprószano prochem, a okazywanie dzikiej rozpaczy — krzyki, bicie w piersi, drapanie twarzy — poruczano zawodowym płaczkom, które intonowały stereotypowe „żale“ po zmarłym, śpiewane też zwykle przez jego krewnych²²). U Hellenów,

²² Monografii naukowej o oplakiwaniu zmarłych, a zwłaszcza o literackich jego formach, nie znam. Najbogatsze wiadomości na ten temat zestawil Adam Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*. Lwów 1921, s. 231—242 (rozdział: *Oplakiwanie zmarłego*). — W. Bugiel, *Les chants funéraires de Pologne. Étude comparative. Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1915, s. 121—146 (s. 121—139 mówią o ludach pierwotnych). — Ortoli, *Les voceri de l'île de Corse*. Paris 1887. — Analizę literacką i estetyczną daje O. Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*. Leipzig 1906, s. 103—123.

W starożytności (Egipt): M. Werbrout, *Les pleureses dans l'Égypte ancienne*. Paris 1939. — M. Cramer, *Die Totenklage bei den Kopten*. Mit Hinweisen auf die Totenklage im Orient überhaupt. 1941.

U Semitów: K. Budde, *Das hebräische Klagelied*. Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, II 26, V 107. — P. Heinisch, *Die Totenklage im Alten Testament*. Freiburg 1931.

O płaczkach u Żydów: Geiger w *Jüdische Zeitschrift*, XI s. 257 i n. — W Jerozolimie: Schwarz w *Wissenschaftliche Zeitschrift für jüdische Theologie*, IV, 1839, s. 303 i n.

U Arabów: I. Goldziher, *Muhammedanische Studien*. T. 1. Halle 1889, s. 251—263 (rozdział: *Die Todtenklage (nijâha)*).

U Greków: E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen*. Stuttgart 1938. — G. Hertinger, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung*. Mit einem Anhang byzantinischer, mittellateinischer und neuhochdeutscher Tierepikeden. Stuttgart 1932.

Średniowiecze łacińskie: M. H. Hengstl, *Totenklage und Nachruf in der mittellateinischen Litteratur seit dem Ausgang der Antike*. Würzburg 1936. — H. Springer, *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Litteraturen*. Berlin 1895. *Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie*. VII. — P. Rajna, *I due pianti per la morte del Re giovane*. Roma-

k którzy przejęli te zwyczaje pogrzebowe za pośrednictwem Jonów, wokalna część rytuału pogrzebowego grała najdonioślejszą rolę. Niezwykle bogaty poczet rodzajów literackich zawdzięcza jej swe powstanie, jak np. elegia jońska, *threnos*, *kommos* i tragedia, mowa pogrzebowa (*epitaphios*), napis nagrobny (*epitaphion*), wspomnienie pośmiertne (*epikedeion*) itd. Niemal wszystkie formy rytuału pogrzebowego i oplakiwania zmarłego znajdują się jako pożyczki kulturowe tylko w zasięgu promieniowania cywilizacji jońskiej. Ale i tu różnicowanie kultur występuje zupełnie wyraźnie w samej *Iliadzie* Homera, gdzie inny jest ceremoniał oplakiwania Patroklosa, inny Hektora.

Zmarłego towarzysza Myrmidonowie czczą i żegnają paradnie, pędząc na bojowych rydwanach trzy razy wielkim kręgiem dookoła łoża ze zmarłym, szlochając rzewnie i głośno płacząc. Był to zarządzony przez Achilleśa rytualny *klauthmos* (łkanie). Potem Achilleś, jako wódz i przyjaciel zmarłego, żegna Patrokla dłuższą przemową, pośród szlochu i jęków swych Myrmidonów. Poeta podkreśla, że wskutek tego oplakiwania rozmokły ziemia i piasek — obfitość łez była więc nakazem chwili.

Odmienny jest trojański rytuał uczczenia zmarłego Hektora, przywiezionego, po wykupieniu go z rąk Achilleśa, przez Priamę. W pałacu królewskim zawodowi śpiewacy (*aoidoi*), nazwani też *threnoi* (płaczkowie), wykonują *thrēnoi* (pieśni żałobne), podjęte przez obecnych²³. Potem następuje solo przy wtórze instrumentów, płaczu

nia, I, 1924, s. 254—265. — Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, t. 2, s. 237—246 (rozdział: *La complainte funéraire*).

Z bogatej literatury o *planctus* Matki Boskiej: H. Lipphardt, *Studien zu den Marienklagen*. Marienklage und germanische Totenklage. Halle 1934. — H. Thien, *Über die englischen Marienklagen*. Kiel 1906. — F. Ermini, *Lo Stabat Mater e i pianti della Vergine nella poesia lirica del medioevo*. Città del Castello 1916.

²³ P. Maas, *Threnos (Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft [=RE]. Zweite Reihe*. Stuttgart 1936, s. 596—597). — R. Pappmüller, *Über die Composition der Klagelieder im 24. Buche der „Ilias“*. Halle 1872.

Rodzaje literackie. Elegia: N. Bach, *De lugubri Graecorum elegia*. Specimen, I/II, (Vratislaviae) 1835/1836. — *Kommos* i tragedia: M. P. Nilson, *Dödsklagen och tragedie*. Commentationes philologiae in honorem Johannis Paulson. Goteburgi 1905, s. 7—24. — *Der Ursprung der Traödie*. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, XXVII, 1911, s. 609—642, 673—696.

oraz żałosnych krzyków kobiet. Według hierarchii pierwsza występuje żona zmarłego, Andromacha, i w długiej pieśni oplakuje zgon męża i swój nieszczęsny los. Jako druga zawodzi żale matka Hektora, Hekabe, jako trzecia — bratowa Helena. Ponieważ według słów Priama cały dzień przeznaczony był na tę ceremonię, należy przypuszczać, że potem znów zawodowi śpiewacy i płaczki kontynuowali obrzęd oplakiwania, przerywając od czasu do czasu chóralny śpiew żałobnymi monodiami płaczek. Podczas gdy achajski obrzęd oplakiwania nie wymagał udziału instrumentów muzycznych, trojański jest nie do pomyślenia bez wtóru instrumentalnego. Targanie szat, zrzucanie ozdób i klejnotów, bicie w piersi itd. są i dla późniejszych czasów poświadczane u ludów azjanickich i pojawiają się w tragicznym *kommos* (bicie), tj. w pieśni żałobnej o takich właśnie objawach paroksyzmu bólu i rozpacz. Ten *kommos* przejęli Ateńczycy z ceremoniału dworskiego i kultu herosów, z kultu więc władców. Atoli w życiu potocznym niechętnie widziano te obrzędy: Solon formalnie zakazał obrzędu odprawiania trenów i dopiero sto lat później Simonides wprowadził go jako nowość literacką, starannie stylizowaną, do piśmiennictwa greckiego. Pindaros poszedł za jego przykładem i pisał *Threnoi*.

Rozpowszechnienie „myrmidońskiego“ pożegnania się ze zmarłym przemową w prozie, które dało w Atenach „mowę pogrzebową“, wypierało ten konkurujący z nią obrzęd *threnosu*. Dopiero w odrodzeniu hellenistycznym odżył *threnos*, raz w kulcie władców hellenistycznych, potem w literaturze jako *epikedeion* (wspomnienie pośmiertne) i w pieśni żałobnej o formach hymnicznych, przyjętej z ceremoniału władców orientalnych.

Rzymski rytuał oplakiwania zmarłego zawiera zarówno mowę pogrzebową (*laudatio funebris*), wygłaszaną zawsze przez najbliższego krewnego, jak i śpiew żałobny (*nenia*), z wtórem muzyki instrumentalnej (dla wojskowych — muzyki wojskowej). Były to właściwie obrzędy wzajemnie się wykluczające.

Starsza *nenia* — wyraz jest azjanicki, frygijski język zna jeszcze później *neniatos* (pieśń żałobna) — śpiewana do wtóru fletu z chórem zawodowych płaczek (*praeficae*), będzie dziedzictwem po Etruskach: oni ją przywieźli ze sobą z Azji Mniejszej. Mowę pogrzebową Rzymianie przejęli w okresie archaicznym prawdopodobnie z Aten. Wzrastające jej znaczenie, a zwłaszcza długotrwałe oddziaływanie w okresie drugiej hellenizacji kultury rzymskiej od poł. III stulecia sprawiły, że *nenia* jako niehelleńska wypadła

z rytuału pogrzebowego. Wróciła dopiero w epoce Cezara, niesiona przez prąd orientalizacji: wschodnia służalczość, lubująca się w przesadzie honorów i obrzędów, przyozdobiła pogrzeb Cezara *neniami* hymnicznymi, wzorowanymi na analogicznych pieśniach orientalnych. *Nenia* ta pozostała odtąd w rytuale pogrzebowym władców Rzymu obok tradycyjnej mowy pogrzebowej. Gdy Cezara pochowano, „śpiewano między przedstawieniami jakieś pieśni, stosowne do wywołania litościwego współczucia i nienawiści wobec morderców“ (Suetonius, *D. Iul.* 84). Ale i „po mowach odśpiewano przez chóry inne treny, śpiewnie, według rodzimego zwyczaju, ku czci Cezara“ (Appian, *Bell. civ.* II 1, 38). Słusznie wnioskuje z tego Kroll, że wtedy starorzymską *nenię* dostosowano do nowego wzoru hellenistycznego. Podobnie proponowano dla pogrzebu Augusta, „aby orszak pogrzebowy szedł przez bramę triumfalną, z Victorią z sali posiedzeń Senatu na czele, przy śpiewie *nenii* wykonanej przez obojga płci dzieci dostojników“ (Suetonius, *D. August.* 100).

Przytaczamy te szczegóły dlatego, gdyż wiemy, że nasz kronikarz znał Suetoniusa i umiał z niego korzystać w nader umiejętny sposób: pomysł przyozdobienia pogrzebu Bolesława Wielkiego *nenią* jest zaczerpnięty z opisu pogrzebu pierwszych cesarzy. *Nenia* ma bowiem odtąd stałe swe miejsce w rytuale pogrzebowym cesarzy i członków ich rodzin (np. Tacit., *Annal.* III 5, o pogrzebie Drususa i Germanicusa): przy pogrzebie cesarza Pertinaxa (193 r.) chóry mężczyzn i chłopców odśpiewały *nenie* (Dio Cass. LXXIV 4, 5). Intonowano je zwykle w chwili, gdy orszak pogrzebowy kroczył przez Forum. Zachowała się tylko jedna *nenia* (w anapestach), pomyślana jako parodia oficjalnej ku czci cesarza Claudiusa (54 r. — Seneca, *Apocolocynt.* 12)²⁴.

²⁴ P. Martha, *Éloges funèbres des Romains*. W wyd.: *Études morales sur l'antiquité*. Paris 1883, s. 38 i n. — W. Kroll, *Nenia*. RE 1935, s. 2390—2393 (z bibliografią). Kroll słusznie przypuszcza, że Rzymianie przejęli oplakiwanie zmarłych od Etrusków, przybyłych z Azji Mniejszej.

Suetonius: *Divus Iulius* 84: „*Inter ludos cantata sunt quaedam ad miserationem et invidiam caedis eius accommodata*“. — *Divus Augustus* 100: „*censuerunt quidam [...] funus triumphali porta ducendum, praecedente Victoria quae est in curia, canentibus neniā principum liberis utriusque sexus, alii exequiarum die ponendos anulos aureos ferreosque sumendos*“. — *Nenia* dla Claudiusa: O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*. Die Satire auf Tod, Himmel- und Höllenfahrt des Kaisers Claudius. Berlin 1931, s. 110 i n.

W ładzie średniowiecznym nie ma w rytuale pogrzebowym miejsca ani na pompatyczną mowę pochwalną ku czci zmarłego, ani na obrzędowe opłakiwanie. Wszystko wymazał rytuał kościelny ze swymi modłami i śpiewami (jeszcze w VI w. szły, równoległe do kościelnych, rzymskie; Prudentius właśnie pisze *nenie* chrześcijańskie). Chrześcijański styl pogrzebu wywodzi się z tradycji mniszej; stąd ta osobliwa, nieosobowa obrzędowość, ubrana w starotestamentowe szaty słowne i melodyjne — *nenie* zastąpiono odwiecznymi wersetami psalmów, śpiewanymi przez księdza i kleryków, wyręczających, jak niegdyś płaczki, żałobników. Jedynie odrodzenie wzbogacało rytuał ten o nieoficjalne nowości: odrodzenie karolińskie o epigramy nagrobne, *epicedia* i *planctus* (= *threni*), włoskie odrodzenie o mowę pogrzebową (naśladowującą rzymską *laudatio funebris*) i monodię odśpiewaną przy katafalku w kościele, naśladowującą rzymską *nenie*²⁵.

²⁵ W wieku karolińskim Paulinus, arcybiskup Aquilei, *epicedium* na śmierć margrabiego Eryka (ok. 800 r. — *Poet. Carol.* 1, 31—133). — Agius, *Planctus Hathumodae* (tamże 3, 372. — *Planctus in Heinrici II obitum* (18 heksametrów jako epitafium; początek brzmi: „*Omne quod est plangat, quod posse plangere constat*“ — tamże 5, 383). — Inne *planctus* wymienia Édélestand Duméril, *Poésies populaires latines antérieures au XII^e siècle*. Paris 1848, s. 252, przypis. — Rytmiczne *planctus* występują dopiero od XI w., popularne są w pierwszej poł. XII w. (np. Abelarda *Planctus*, do których zachowała się notacja muzyczna).

Nenia-monodia przy katafalku Lorenza Medici z r. 1492, tekst Angela Politianusa (*Opera*. Basileae 1553, s. 621: „*Monodia in Laurentium Medicem, intonata per Arrighium Isac*“):

*Quis dabit capiti meo
Aquam? quis oculis meis
Fontem lacrymarum dabit,
Vt nocte fleam,
Vt luce fleam?*

*Sic turtur viduus solet,
Sic cygnus moriens solet,
Sic lusciniā conqueri.
Heu miser, miser!
O dolor, dolor!*

*Laurus impetu fulminis
Illa illa iacet subito,
Laurus omnium celebris
Musarum choris,*

Na tym tle dopiero możemy ocenić średniowieczny *planctus* (opłakiwanie zmarłego). Słowo to wyraża to samo co *nenia*. *Planctus* staje się dopiero w XI w. terminem technicznym dla obrzędu opłakiwania zmarłego. Obrzęd ten jest oczywiście fikcją poetycką, bo w życiu go nie znano, ale była to fikcja niezbędna, zapożyczająca się w ceremoniale starożytnym, gdzie w ceremoniale dla władców (i średniowieczny *planctus* jest rezerwatem dla władców świeckich i kościelnych) *nenia* miała stałe swe miejsce, i dzięki tej fikcji *planctus* nie wisiał w próżni życiowej: wyobraźnia przy czytaniu lub śpiewaniu *planctus* dotworzyła sobie sytuację życiową, tak jak sztuka kościelna dla *planctus* Matki Boskiej stworzyła plastyczną *pietà*. Nie żalosne więc nucenie żalów jest treścią *planctus*, lecz bunt serca i bezrozum żywiołowej *nenii* — gesty wyrażające w braku słów paroksyzm bólu, płacz bezsilnej rozpacz, który poeta ubiera w szatę słowną, właśnie w swój *planctus*, ten jeden wielki krzyk bólu, któremu on podkłada — tak jak autor sekwencji neumizma-

*Nympharum choris,
Sub cuius patula coma
Et Phoebi lyra blandius
Et vox dulcius insonat.
Nunc muta omnia,
Nunc surda omnia!*

*Quis dabit capiti meo
Aquam? quis oculis meis
Fontem lacrymarum dabit,
Vt nocte fleam,
Vt luce fleam?*

*Sic turtur viduus solet,
Sic cygnus moriens solet,
Sic lusciniā conqueri.
Heu miser, miser!
O dolor, dolor!*

PRZEKŁAD

Któż to da mojej głowie
Wody? Kto oczom moim
Krynicę roniącą łzy, kto da,
Bym nocą ja łkał,
Bym i w dzień ja łkał?

Wdowia synogarlica tak,
Tak łabędź umierając zwykł.
Słowik żalnie zawodzić tak.

tom *alleluia* swoje słowa i wynurzenia — tekst malujący w namiętych słowach, w obrazach gorączkowych, w jaskrawych barwach bezmiar bólu i rozpacz.

Z świadomym artyzmem kronikarz tym najsilniejszym efektem, jaki znalazł w arsenale poezji, zamknął pierwszą swej kroniki księgę, wspaniałą utopię rycerskiej Polski Bolesława Wielkiego. Szczególnie starannie wystylizował epos o Bolesławie Wielkim, przedstawiając go zdumionym rodakom jako polskiego Artusa z mądrą małżonką (Ginevra) oraz dwunastu wojewodami-paladynami. Nie szczędził kwiatków retorycznych, śpiewnego języka, który rytmem i rymem zbliżonym do epepei przeniósł słuchaczy w krainę dziejów-baśni, „gdzie złoto było tak powszednie jak srebro, a srebro ceniono za lichotę równą słomie“ (I 6), gdzie (I 12) „dworzanie i szlachta nosili złote łańcuchy niezmiernej wagi, tak ogromną opływali masą pieniędzy. Dworzanki zaś chodziły w koronach złotych, naszyjnikach, bransoletach, w złotogłowi, i tak obciążone biżuterią, że nie mogłyby były unosić tego ciężaru, gdyby ich nie podpierano“.

Słowem, same cuda, przewyższające przepych Karola Wielkiego i Artusa, roztacza autor przed oczyma słuchaczy. I jak w pieśni

Biada, och biada mnie!
Jaki ból to, ból!

Wawrzyn pioruna trzaśnięciem
Nagle uderzon zwałił się on,
Wawrzyn ów przez wszystkich Muz
Uwielbion chóry,
Przez wsze Nimf chóry,
Pod którego rozłożnym listowiem
I Feba lutnia przymilniej,
I słodziej głos pobrzmiwa.
Teraz wszystko umilkło,
Teraz wszystko ucichło!

Któż to mojej głowie da
Wody? Kto oczom moim
Krynicę roniącą łzy, kto da,
Bym nocą ja łkał,
Bym i w dzień ja łkał?

Wdowia synogarlica tak,
Tak łabędź umierając zwykł,
Słowik żalnie zawodzić tak.
Biada, och biada mnie!
Jaki ból to, ból!

Artus umierający osierocił swój kraj, który się dostał w niewolę najeźdźcy, tak Gall udramatyzował śmierć króla Bolesława według wzorów epickich. Zamiast testamentu daje król umierający ustne zarządzenia. Wzorem władców starożytnych i epickich wypowiada także Bolesław „ostatnie słowo“ dla potomności²⁶: tylko że kronikarz nie każe królowi popisywać się dowcipem, jak to czynili np. Augustus i Vespasianus, lecz używa wdzięcznego motywu literackiego, przewijającego się od Homera aż do romansu Artusa, że dusza umierającego posiada dar wieszczcy. Kronikarz kazał więc królowi przepowiedzieć zmierzch złotego wieku i — jak Artus — klęski ojczyzny. Ale na pocieszenie dodaje, że daleki potomek, „brylant z jego łądzwi“, cudem jego szczerbca znów opromieni całą Polskę. W tym dworskim pokłonie dla prawnuka, Bolesława Krzywoustego, tkwi sedno tej sceny i powód zmyślenia prorocstwa. Autor mógł na to liczyć, że będzie zrozumiany i że każdemu przyjdzie na myśl przepowiednia Anchisesa z VI księgi *Eneidy*, gdzie ojciec pokazuje Eneasowi przyszłych władców Rzymu — z odnowicielem Augustem.

Zapowiedź bliskiej klęski pogrążyła cały dwór w głębokim smutku. I tu nie wiedzą dostojnicy nic lepszego niż pytać dogorywającego króla, jak długo mają po nim nosić żałobę. Pytanie zapewne nedorzeczne, bo od wieków normował to dworski zwyczaj, przepisujący rok żałoby, którego przestrzegano też i po śmierci Bolesława Wielkiego. Jeszcze dziwniejsza jest odpowiedź króla: „Wiecznie i w codziennym paroksyzmie bólu“. Nie mielibyśmy tego *intermezzo*, gdyby kronikarz nie wyczytał w *planctus* na śmierć Lanfranka tej tyrady, która widać zrobiła na nim głębokie wrażenie i wydała się tak wzniosła, że ozdobił nią swoją opowieść (*Planctus in obitum Lanfranci*, zwrotka 10):

Nulla dies vel momentum sine luctu transeat,
Tantus męror de Lanfranco non de corde pereat,
Sed per dies et per noctes, ut est dignum, maneat!

²⁶ W. Schmidt, *De ultimis morientium verbis*. Marburg 1914. — Weinreich, op. cit., s. 55: „Ein Wort noch über die ultima vox Claudii. Da wird Seneca wieder der waschechte Historiker, denn »letzte Worte« ihrer Helden liebt die Historie und die Biographie seit Herodot mitzuteilen, in Rom sind Livius, Pompeius Trogus, Tacitus voll von diesen für Wesen und Sinnesart der Menschen charakteristischen, sei's wahren, sei's gut gefundenen Äusserungen Sterbender. Es gibt wohl kaum einen Kaiser, von dem nicht eine ultima vox umliefe“.

[Dzień ni chwila bez żałoby niechaj się nie zrodzi,
Wielki smutek' po Lanfranku z serca niech nie schodzi,
Ale nlechaj godnie tkwi w nas co noc, jak i co dzień.]

Parafraza prozaiczna autora trzyma się bardzo oryginału.

Kronikarz nas zapewnia, że ze śmiercią Bolesława Wielkiego złoty wiek zamienił się w ołowiany, że *Polonia*, dotąd królowa w koronie z błyszczącego złota i brylantów, teraz siedzi — jak Jeruzolima, podbita przez Nabuchodonosora i doszczętnie zniszczona, w trenach Jeremiasza — w stroju wdowim, posypana prochem jako żałobnica.

To koniec stylowej opowieści w sobie zamkniętej. Zbytkiem więc i przesadą literacką jest formalny *planctus* włożony w usta żałobnicy Polonii, żale na nutę wówczas popularną. Oto tekst wraz z przekładem według Birkenmajera-Mirskiego:

1	<i>Omnis ętas, Bolezlaui Atque mortem</i>	<i>omnis sexus, regis funus tanti viri</i>	<i>omnis ordo currite: condolentes cernite, simul mecum plangite!</i>
2	<i>Heu, heu, Vbi virtus, Satis restat</i>	<i>Bolezlaue, vbi decus, ad plorandum.</i>	<i>vbi tua gloria? vbi rerum copia? Vę mihi, Polonia!</i>
3	<i>Sustentate Viduatę Desolati</i>	<i>me cadentem mihi quęso respondete:</i>	<i>prę dolore, comites! condolete, milites, „Heu nobis!“ hospites.</i>
4	<i>Quantus dolor, Nullus vigor, Heu, heu,</i>	<i>quantus luctus nullus şensus, capellanis,</i>	<i>erat pontificibus! nulla mens in ducibus. heu simul²⁷ omnibus!</i>
5	<i>Vos, qui torques Et qui vestes Simul omnes</i>	<i>portabatis mutabatis resonate:</i>	<i>in signum militię regales cotidie, „Vę, vę, nobis!“ hodie.</i>

²⁷ *simul, sibi Z, ipsis H.*

Niektórzy wydawcy odrzucili *sibi* prawdopodobnie dlatego, że uważali *sibi* za *singularis*, podczas gdy kontekst wymaga *pluralis*. Ale *sibi* także w łacinie klasycznej Cicerona spełnia funkcję *pluralis* (jak zresztą i w naszym języku: „co oni sobie myślą?“): *ipsis* jest tylko parafrazą, głosą do *sibi*. Czytać jednak należy *simul* z tej prostej racji, że *sibi* stwarza rozżew — jedyny w tym *planctus*, co u tak dbałego o elegancję autora jak nasz kronikarz byłoby nieprawdopodobnym niechlujstwem. *Sibi* jest starym błędem, powstałym z mylnego rozwiązania skrótów: *ft* = *simul*, w *czym* widziano skrót *í* = *sibi*.

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 6 | <i>Vos, matronę,
Et quę vestes
Hiis exute</i> | <i>quę coronas
haoebatis
vestiatis</i> | <i>gestabatis aureas
totas aurifriseas,
lugubres et laneas!</i> |
| 7 | <i>Heu, neu,
Deus talem
Cur non prius</i> | <i>Bolezlaue,
virum vnquam
nobis vnā</i> | <i>cur nos pater deseris?
mori cur permiseris?
simul mortem dederis?</i> |
| 8 | <i>Tota terra
Sicut suo
Tua morte</i> | <i>desolatur
possessore
lugens męrens</i> | <i>tali rege vidua
facta domus vacua
nutans et ambigua.</i> |
| 9 | <i>Tanti viri
Diues, pauper,
Latinorum</i> | <i>funus mecum
miles, clericus,
et Slauorum</i> | <i>omnis homo recole
insuper agricolę,
quotquot estis incolę.</i> |
| 10 | <i>Et tu, lector
Quęso motus
Multum eris</i> | <i>bonę mentis,
pietate
innumanus</i> | <i>hęc quicunque legeris,
lacrimas effuderis:
nisi mecum fleueris.</i> |

PRZEKŁAD

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | Wszelki wiek i
Bolesława
Nad takiego | <i>wszelka płeć i
króla pogrzeb
męża zgonem</i> | <i>wszelkie stany, spieszcie:
współczując postrzęście,
ze mną w płacz uderzcie!</i> |
| 2 | Biada, biada,
Gdzież twe męstwo,

Starczy jeno | <i>Bolesławie,
kędy blask twój,

na ły. Biadam,</i> | <i>gdzie twa sława wielka?
gdzież majątność wszel-
ka?

Polska-Rodzicielka,</i> |
| 3 | Podtrzymajcie
Owdowiałej
Zrozpaczeni | <i>mnie ginącą,
mnie współczujcie,
wždy zawódcie:</i> | <i>króla towarzysze!
proszę, wy rycerze,
„Biada nam!“, przybysze,</i> |
| 4 | Jakaż boleść,
Odrętwienie,
Biada, biada, | <i>jaka żałość
osłupienie
wam kapłanom,</i> | <i>biskupów Kościoła!
ksiąząt znaczy czoła,
biada wszystkim społem!</i> |
| 5 | Wy, co złoty
Coście co dzień
Wraz wołajcie | <i>nosiliście
zmieniliście
wszyscy: „Biada,</i> | <i>łańcuch, znak rycerzy,
królewskie odzieże,
ból się ninie szerzy!“</i> |
| 6 | Wy, matrony,
Coście stroje
Te zrzuciwszy | <i>co korony
ubierały
przywdziewajcie</i> | <i>nosiłyście złote,
całe złotogłowe,
wełniaki żałobne.</i> |
| 7 | Przecz nas, ojcze
Przecz zwoliłeś,
Przecz nam wszyst-
kim | <i>Bolesławie,
by mąż taki
nie zesłałeś</i> | <i>odszedłeś tak skorze?
pomarł, wielki Boże?
śmierci w jednej porze?</i> |

8	Cała ziemia Jako dom, co Tak się smęci,	po swym królu pustką stawa, tak się ślania	dziś ożałobiona, kiedy pan w nim skona. w łzach nieutulona.
9	Kto żyw, niechaj Dziad czy bogacz, Kto z Latinów,	ze mną uczci rycerz, kleryk, z Słowian kto te	tego męża mary, czyli kmiotek szary, zajmuje obszary.
10	I ty, zacny Niech ci boleść Bo nie płacząc	czytelniku, łzy współczucia bybyś snadnie	skoroś końca dobiegł, wyciśnie spod powiek, jako głaz, nie człowiek.

Rytmiczną budowę tego septenara trochaicznego znamy już (4 zgłoski typu — ∪ + 4 — ∪ + 7 — ∪): z niego wyrosła też zwrotka najsłynniejszego *planctus*, *Stabat Mater dolorosa*, przez powtórzenie pierwszej połowy wiersza (więc: 2 (4 — ∪ + 4 — ∪) + 7 — ∪). Postać stroficzna tercyny, narzucona autorowi przez *planctus* na Lanfranka, pradawne ma dzieje — najstarszym dla nas pomnikiem takiej tercyny jest pieśń historyczna o zwycięstwie Pippina nad Awarami w roku 796. Kronikarz stosuje tę samą zwrotkę jeszcze w pieśni opiewającej zwycięstwo Bolesława Krzywoustego nad Pomorzanami (III prolog).

Ten *threnos* jest wynikiem raczej podziwu godnego wirtuozostwa niż poetyckiego natchnienia kronikarza. Pomysł napisania go nasunął autorowi Suetonius, wzoru użył *planctus* na śmierć Lanfranka, arcybiskupa Canterbury, słynącego z uczorości (zmarł 28 maja 1089). Oprócz epicedium heksametrycznego, który Lanfrankowi poświęcił jego następca Anselmus (*versus caudati*; początek: „*Archiepiscopii non diuitias nec honores / Lanfrancus subiit, sed curas atque honores*“), uchwycił się przydługi *planctus* rytmiczny, w 22 tercynach, anonim z najbliższego otoczenia arcybiskupa. *Planctus* ten obok tradycyjnych żalów podaje też biografię zmarłego, pochwałę jego uczoności i zasług kościelnych, przyczynę przedwczesnej śmierci; kończy się doksologią jak normalny hymn kościelny. Niestety, nie znamy jego melodii — wielka to szkoda, bo do niej dokomponował nasz poeta swój *planctus* na zgon Bolesława. Mianowicie nasz kronikarz opuścił wszystkie dane biograficzne, bo je już proza wyłożył, i ograniczył się do topiki żalów, którą z dużym talentem samodzielnie rozwinął. Jest to praca jak na owe czasy mistrzowska, ale mimo wszystko nie zatarła ona wszelkich śladów pierwowzoru, który poecie posłużył za kanwę, i łatwo stwierdzić, które zwrotki najgłębsze na nim wywarły wrażenie, bo ich motywy

i zwroty parafrazował po swojemu. Oto odnośne wyjątki tego *planctus* w przekładzie Tadeusza Chigera (na marginesie wynotowano analogiczne *planctus* na śmierć Bolesława):

1	<i>Heu, heu, Plangat Francia, Nationes</i>	<i>ploret Anglia, lacrimentur, proximę et</i>	<i>simul et Italia: heu, Alemannia, omnis gens extranea</i>	9, 3
2	<i>Omnis terra Sponsa Cristi Nec solamen</i>	<i>suum florem magnum decus hac in vita</i>	<i>cecidisse lugeat, amisisse doleat. de Lanfranco capiat.</i>	8, 1
3	<i>O vos omnes, Et Lanfrancum Eiulando</i>	<i>qui transi'tis, mecum flete gemiscendo</i>	<i>expectate modicum virum apostolicum propter eius obitum.</i>	10, 1 10, 3 3, 2. 3
4	<i>Heu, heu, Nec gaudere Quando quidem</i>	<i>clamet omnis querat magis est orbata</i>	<i>destituta regio huius mundi gaudio, lumine Lanfrancico.</i>	7
5	<i>Tu, Papia,</i>	<i>sume loctum,</i>	<i>vrbs pre cunctis inclita!</i>	6, 3
8	<i>Vnde iure Perdidisse Atque normę</i>	<i>contristatur se deplorans cristianę</i>	<i>omne presens seculum lucis sue speculum magnum gubernaculum.</i>	7
9	<i>Heu, heu! Cuius sumus Nec optemus</i>	<i>properemus amatores a singultu</i>	<i>istum, flere, socii, plus quam omnes populi, tempus vllum otii!</i>	1, 1. 9
10	<i>Nulla dies Tantus meror Sed per dies</i>	<i>vel momentum de Lanfranco et per noctes,</i>	<i>sine luctu transeat, non de corde pereat, vt est dignum, maneant!</i>	
11	<i>Quis Lanfrancum</i>	<i>flebit digne</i>	<i>mih i quęso dicite?</i>	

Oto koniec tego *planctus*:

21	<i>Vos, dilecti Nunquam sitis Obsecrantes</i>	<i>Cristo fratres, sine prece et dicentes</i>	<i>tanti patris filii, quęso benignissimi semper quod proposui:</i>	10
22	<i>Criste, virtus, Da Lanfranco Vt te ducem</i>	<i>laus et decus patris tui laureatus</i>	<i>beatorum omnium, possidere gaudium, habeat perpetuum. Amen, amen.</i>	

PRZEKŁAD

1	<i>Biada, biada! Szlochaj, Francjo, I narodów</i>	<i>Anglio, zapłacz, niechaj płyną, nam sąsiednich,</i>	<i>i, Italio, ty! biada! także Niemiec łzy i wszech ludów płacz niech brzmi!</i>
---	---	--	--

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 2 | Cała ziemia,
Narzekono

Pocieszenia | że kwiat uschnął,
Chrystusowa,

po Lanfranku | gorzki żal niech przedzie,
płacz swej chwały
wszędzie,
w życiu już nie będzie. |
| 3 | O, wy wszyscy
I Lanfranka
Jękiem, szlochem | przechodzący,
opłakujcie,
i żalami | powstrzymajcie biegu
męża przeznacnego,
śmierć opłaczcie jego! |
| 4 | Biada, biada!
I radością
Odkąd światło | Niech się żali
świata tego
Lanfrankowe | cała okolica
niech się nie zachwyca,
jej już nie zaszczyca. |
| 5 | Wdziej żalobę, | najślawniejsza | z wszech miast, Pawio
droga! |
| 8 | Słusznie przeto
Łka nad sobą:
Chrześcijańska | wiek współczesny
opuściło
nawa traci | w utrapieniu srogim
światło jego progi,
ster dla swojej drogi. |
| 9 | Biada, biada!
My kochamy
Więc nie życmy | towarzysze,
jego więcej
sobie w płaczu | rońmy lzy w zawody —
niż inne narody,
wczasu ni ochłody! |
| 10 | Dzień ni chwila
Wielki smutek
Ale niechaj | bez żaloby
po Lanfranku
godnie tkwi w nas | niechaj się nie zrodzi,
z serca niech nie schodzi,
co noc, jak i co dzień. |
| 11 | Któż Lanfranka | śmierć opłacze | godnie w zacnych
słowach? |
| 21 | Wy, taki>go
Bez modlitwy,
Byście w modłach, | ojca dzieci
proszę, byście
jak należy, | w Chryście, bracia mili.
ani dnia nie byli,
zawsze tak mówili: |
| 22 | Chryste, chwało

Lanfrankowi

Aby wodza | i ozdobo

posiąść zezwól

uwieńczony | wszech błogosławionych
dusz,
ojca twego szczęścia
kruż.
ciebie miał na wieki
już. Amen. |

Planctus na zgon Lanfranka był oczywiście tylko wzorem, ale nie wyłącznym źródłem motywów trenu na śmierć Bolesława. Poeta był bardzo czytany, wysoce inteligentny, zgoła nieprzeciętny wirtuoz w prozie i wierszu. Dobrze znał treny Jeremiasza, prawzór wszelkich żalów religijnych (np. tren IV 2 i n. ma podobne antytezy jak zwrotki 5 i 6). Z czym trzeba się liczyć u naszego kronikarza, dowodnie wskazuje motyw trenów Jeremiasza (I 12), gdzie

owdowiała Jerozolima zwraca się do przechodniów: „*O, vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus*“²⁸. Słowa te, niezliczone razy powtarzane w liturgii, wypisywane pod krzyżami (np. Cricius, *Carm.* I 12) i pod *pietà*, czytamy też w *planctus* na Lanfranka (zwrotka 3), tak że aż dziw bierze, iż nie ma ich w *planctus* kronikarza. Jakoż istotnie, są — ale poeta je odmienił stosownie do sytuacji: nie błaga on przechodniów, lecz pozostając w sferze literackiej prosi i zaklina czytelników swego *planctus* o współczucie (zwrotka 10). Wpływ Suetoniusa już wymieniliśmy: z niego wzięto nie tylko pomysł uświetnienia pogrzebu Bolesława Wielkiego *nenią* na wzór *nenii* dla cesarzy rzymskich, ale i wezwanie dworzan, rycerzy oraz matron do zrzucenia z siebie złota, klejnotów i kosztownych szat ku czci nieodżałowanego króla. Przed oczyma duszy miał przy tym Gall scenę opisaną przez Suetoniusa:

[przy stosie Cezara] muzycy i aktorzy ściągnęli kostiumy, porwali je i rzucili do płomienia stosu, i weterani spośród legionistów zbroję i broń paradną, w którą ich wystrojono na pogrzeb, i bardzo wiele matron strój swój i biżuterię, i bulle swych dzieci, i odświętny ich strój²⁸.

²⁸ Suetonius, *Divus Iulius* 84: „*tibicines et scenici artifices vestem [...] detractam sibi atque discissam iniecere flammae, et veteranorum militum legionarii arma sua, quibus exculti funus celebrabant, matronae etiam pleraeque ornamenta sua, quae gerebant et liberorum bullas et praetextas*“.

Powyżej (przypis 24) cytowaliśmy z pogrzebu Augusta wniosek zamiany na znak żałoby złotego pierścionka dygnitarzy i rycerzy na żelazny.