

Eugeniusz Kucharski

"Pani Pana zabiła" : (dokończenie)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4, 509-537

1931

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„PANI PANA ZABIŁA“

(Dokończenie)

IV.

Formy literackie.

1. Sztuka postaciowania. Obraz życia, rozwinięty w tym utworze, uwzględnia przedmioty wyobrażalne najrozmaitsze i o różnej ważności artystycznej. Wśród nich uwagę naszą przykuwają istoty ożywione, osoby ludzkie: Pani, Pano wie bracia, Dziewka, Słudzy, ze świata pozaludzkiego — Koń wrony. Około tych wytworów skupia się przede wszystkim wyobraźnia twórcy. Ich obraz duchowy stara się bliżej rozwinąć, pod względem przestrzennym, czasowym i jakościowym określić, jednym słowem, ich zjawę w naszej duszy — artystycznie *uformować*. Nadaje im znaczenie istności artystycznie samoważnych, czyni je postaciami literackimi.

Wszystkie inne przedmioty już tej samoważności nie posiadają. W realizacji utworu, jako pewnego wydarzenia w dziedzinie wyobraźni, spełniają one rolę elementów posiłkowych. Są to, wyraźnie wymienione lub przez związek rzeczy milcząco wprowadzone (artystycznie implikowane), szczegóły domu i jego otoczenia, a więc przedmioty przyrody lub dzieła rąk ludzkich. Do tej grupy należy: góra (= piętro) trzemu, okno i podwoje (dzwierze), izba sypialna, a w niej łóżce, na niem szata nieboszczyka, nad niem (może u wezglowia) wizerunek inoga; przed oknem sypialni ogród z grządką ruty; gdzieś w tyle za trzemem chłona, przed trzemem i z boku przeciwległego ogrodowi, domysłny dziedziniec; nieco dalej ku przodowi wrota (wpuszczone w domysłny wał i ostrokół), poza wrotami droga dojazdowa, a dalej (na widnokręgu) lasy.

Charakterystyczną cechą formy twórczej stanowi tutaj dokładne, niemal ściśle oznaczenie pozycji przestrzennej przedmiotów przy pomijaniu ich wyglądu. Brak im nie tylko konkretnego wyrażenia jakości (np. barwy, kształtu, wielkości, materiału, stanu zachowania i t. p.), ale także jakiegoś czynnika wspólnego, któryby łączył poszczególne przedmioty w wyższą całość „wyglądową“ i tworzył np. pewien obraz wnętrza lub

widok przyrody (krajobraz). Są to właściwie *pojęcia*, a nie *obrazy* konkretne; ułamkowe rzuty lub zaczęte znaki rzeczywistości, umieszczone w przestrzeni. Pozwalają one poecie wyznaczyć i jakby wykroić upatrzonego wycinek imaginatywnej przestrzeni, ażeby umieścić w nim to, co dla poety najważniejsze: ludzi i pewną sprawę z ich życia.

Fizyczny świat rzeczy, świat jakości zmysłowo uchwytnych, nie posiada dlań jakiejkolwiek ważności własnej. Ze względu na stosunek do świata zmysłowego jest to więc sztuka nawskroś irrealistyczna, konstruuująca swą wizję w sposób autonomiczny, wedle wewnętrznych potrzeb dzieła, a wcale nie „naśladująca” natury. Owe przedmioty nie podlegają konkretyzacji jakościowej nawet wtedy, kiedy spoczywa na nich semantyczny nacisk artystycznej całości, kiedy zabieg kompozycyjny wyznacza im ważną rolę symbolów, promieniejących swem uczuciowo-myślowym znaczeniem, jak np. ruta, inog, złoty pas.

Oprócz przedmiotów, trwających lub poruszających się w tej wyobraźalnej, trójwymiarowej przestrzeni, mamy jeszcze przedmioty jakby z czwartego wymiaru, przez poetę wydobyte lub zaznaczone, ale w epickiej, odautorskiej formie nam nie podane i w skonstruowaną przestrzeń nie wprowadzone, chociażby nawet w niej faktycznie istniały. Występują one w formie aktów świadomości pewnych postaci, oglądamy je przez ich pryzmat. Do tej grupy należą dzieci, mąż nieboszczyk i jego Koń wrony. Wśród nich jedne są znowuż tylko pojęciowo zaznaczone (dzieci, nieboszczyk), a literacko wydobyty i upostaciowany jest tylko Koń nieboszczyka. Ze względu na tę literacko-ontologiczną dwojakość, nasuwa się mimowoli analogja z końcem i najświeńniejszym ogniem epiki polskiej, z *Panem Tadeuszem*, który zna również takie postaci „fizycznie nieobecne”, podane w projekcji duchowej osób aktualnie występujących (Stolnik, Ewa, Jacek).

W kreacjach postaciowo rozwiniętych pomija poeta zupełnie ich jakości zmysłowo-zewnętrzne. Nie obchodzi go to wcale, czy Pani np. jest przystojna czy brzydka, blondynka czy ciemnowłosa, wysoka czy drobna, Panowie brodaci czy gołeni, szczupli czy tężdy i t. p. Nieliczne, niemal wyjątkowe zaznaczenia jakości (np. konie *wrone*, pasy lub siodełka (czapraki) *czerwone*, pas Pani *złoty*), odgrywają tutaj rolę zupełnie inną, niż *epiteta* poezji klasycznej. Posiadają znaczenie ściśle rzeczowe, są określeniami istoty rzeczy, elementami orjentacyjnymi, niezbędnymi do zrozumienia stosunków życiowych utworu. Nie służą wcale celom charakterystyczno-opisowym, jak w poezji kształconej, ani też uczuciowo-wartościującym czy zdobniczym, jak w poezji ludowej. Jest to sztuka obywatelska się bez ozdób.

Twórcę zajmuje przedewszystkiem jakość duchowa, a nie wygląd zewnętrzny postaci. W literackim wyrażeniu tych jakości postępuje on wręcz odwrotnie, niż przy kreśleniu przed-

miotów postaciowo nierozwiniętych. Oto unika wszelkich pojęć gotowych a tem samem subiektywnie charakteryzujących, narzucających słuchaczowi już zgóry autorski pogląd na postać lub uczuciowo-moralną jej ocenę. Dlatego nie spotykamy się w utworze nigdy z takimi np. określeniami autorskimi, jak „występna“ lub „przewrotna“ dla Pani, „rozsądni“ lub „rozważni“ dla Panów, „dobra“, „bystra“ lub „przywiązana“ dla Dziewki i t. p.

Istotę poszczególnych postaci odsłania poeta i artystycznie demonstruje środkami ściśle obiektywnymi, ukazując nam ich postępowanie, ich udział w akcji, ich odnoszenie się wzajemne lub zachowanie w danej sytuacji. Sztuka postaciowania oparta jest wyłącznie na wystawianiu aktów woli, t. j. czynności lub zachowań. Ta forma aktywizacji ożywia wysoce całość opowieści, nadaje utworowi rumieńce życia, które nie zagasły po dzień dzisiejszy. Dzięki niej uczuciowo-moralna ocena nasuwa się słuchaczowi nieodparcie jako konieczny, obiektywnie obowiązujący wynik udatnie przeprowadzonego „dowodu“ artystycznego. Jesteśmy formą artystyczną, danym związkiem przedstawień, przekonani o ich jakości duchowej. Wiemy, jak je mamy osądzać, nie potrzebujemy w tym względzie polegać na gołosłownych zapewnieniach lub osobistych wynurzeniach autora.

Przez odpowiednie ukształtowanie przedstawień o przedmiocie, a więc w formie ściśle obiektywnej, ujmuje poeta nawet momenty o podniesionej skali uczuciowej i przesycone niewątpliwie wzruszeniem osobistem. Wzruszenie na widok szaty nieboszczyka, wyrażone jest jako odczucie rzeczywistości przez postać zbiorową, przez Bracię. „Jego szata na łożu, jego serce *na nożu*“ — to jest myśl i skojarzenie duchowe, które zrodziło się w ich duszy na widok łoża nieboszczyka. Stan psychiczny Konia jest wyrażony w formie przeświadczenia Sług o przyczynie tego zjawiska.

Osobista, pozatekstowa wiedza poety o tych sprawach jest zupełnie inna. On bowiem wie, że z serca nieboszczyka nie masz już dawno i śladu; on wierzy, że Koń wcale nie „styskuje“ po nieobecnym, lecz (poza Panią) jeden jedyny wśród istot żyjących wie to, czego nie domyśla się ani Dziewka ani Słudzy. Wie więcej, niż ludzie; odczuł już dawno istotę rzeczy, a teraz cierpi z powodu skrytobójczej śmierci swego pana.

Eliminacja osobowości własnej i usunięcie jej przejawów z przedmiotowego obrazu świata, jednym słowem najściślejszy obiektywizm epicki jest tutaj przestrzegany w sposób wręcz bezwzględny i rygorystyczny. Podobnego rygoryzmu nie spotykamy wcale w epice homeryckiej; nie zna go, co z powodu jej wzorów retorystycznych dość zrozumiałe, późniejsza epika polska, ale co ważniejsze — nie zna go wcale epika rodzima, nieuczona, innych ludów słowiańskich. W rosyjskiej *bylinie*, w ukraińskiej *dumie* czy w eposie południowo-słowiań-

skim, twórca ludowy daje swobodny upust osobowości własnej. Nie krępuje się nigdy w wyrażeniu swego zachwyty, współczucia czy nieprzychylności względem poszczególnych postaci epickich. Stąd to i pod względem stylistycznym poezja ta roi się od form tak ultra-egotycznych, wnoszących „ja” poety w obręb świadomości przedmiotowej, jak wykrzyk poetycki lub bezpośrednie przemawianie do postaci (forma apostroficzna). Rzekoma przedmiotowość epiki ludowej jest czystą legendą.

Ujawnione akty postaci wyrażają zawsze jakąś ich właściwość istotną, ogólno-życiową i powszechną, a w stosunku do zakresu roli zasadniczą, z pominięciem wszystkiego, co zbyt szczegółowe lub indywidualizujące. Aktywizacja, unikanie pojęć, posługiwanie się *stosunkami* a nie *cechami* jako środkiem charakterystyki, chroni tę dążność uogólniającą przed wyrodzeniem się postaci na jałową abstrakcję lub beztreściwy schemat „charakterowy”. Właściwości zasadniczej nie wyrывa poeta nigdy ze spłotu złożonych przejawów życia. Nie tworzy więc swych typów jak klasycy francuscy, na drodze analitycznego wyodrębnienia jakiejś jednej właściwości i wyłącznego jej naświetlania, a stłumienia lub usunięcia wszelkich innych.

Postać główna jest bezwątpienia typem „mężobójczyni” z tak nieodłącznymi przejawami typu, jak chęć ukrycia zbrodni, kłamliwość w obronie lub nieczucie odpowiedzialności za winę. Ale wątpliwość budzić już musi pytanie, czy jest to urodzona „zbrodniarka” i typ „występny”, czy do zbrodni nie popchnęły jej jakieś warunki lub okoliczności życia, o których nam poeta nic nie mówi. Nie mówi, bo nie chce, bo może patrzy na tę „zbrodnię” nieco inaczej, niż jego otoczenie i pozostawia sprawę umyślnie w zawieszeniu. Wątpliwość budzi się jeszcze i z tego względu, że równie wyraźnie wydobywa w niej typ kobiecy i to w przejawach zarówno ujemnych (wyczekiwanie nowego męża) jak i dodatnich (incydent z pasem). Okazuje ją pozatem w rzucie różnorodnych relacji życiowych: jako żonę, panią domu, młodą wdowę, matkę i krewniaczkę.

Panowie-bracia są znakomitymi przedstawicielami arystokratycznej społeczności rodowej, jej etyki, jej postulatów życiowych, jej świadomości prawnej i jej kultury towarzyskiej, ale przy wszystkich tych zaletach ujawniają w rozwiązaniu pewną tępotę uczuciową, która dyskwalifikuje ich moralnie i zamienia w bezdusznych formalistów, prawie że w siepaczy prawa rodowego. Obcą jest poecie wyłączność i jednostronność typizacji, cechująca w równej mierze sztukę t. zw. „idealistyczną”, jak i poezję ludową, nie znającą zgoła wartości odcieni i półtonów. Ani Pani nie jest idealną zbrodniarką, ani Bracia idealnymi przedstawicielami swej zbiorowości. Są to typy złożone o wydatnie podkreślonej właściwości zasadniczej, która przez swą komplikację z właściwościami innorodzajowymi pod-

lega całej skali odcieni, bądźto określających, bądź też moralnie wartościujących.

Przykładem ekonomji, a zarazem siły, pojemności i giętkości wyrazu literackiego, może być zwarta, epizodyczna, niemal migawkowa postać Dziewki. Istota jej uchwycona w tym jednym radosnym okrzyku na widok zbliżającego się orszaku. Maluje on całą szczerość i młodzieńczą ufność do świata tej dobrej, bystrej, a rozbrajająco naiwnej dziewczeczki. Cieszy ją nie tylko widok nadjeżdżających gości, a z nim nadzieja jakiejś odmiany w gnębiącej monotonji zamkniętego dworskiego życia, ale i zapowiedź zmiany w życiu i losach Pani. Pamięta dobrze jej dawniejsze pożycie z nieboszczykiem; o strasznej tajemnicy ciążyącej na jej sumieniu nie wie, jej usposobienia od dłuższego czasu nie rozumie, a tak dobrze jej życzy i chciałaby ją widzieć szczęśliwą!

W takim układzie rzeczy nadjeżdżający są dla niej oczywiście dziewosłębami, przyjeżdżającymi spełnić jej skryte, dobre życzenia i prosić o rękę młodej wdowy. Późniejsze zaskoczenie oskarżeniem świadczy, że tym suggestywnym złudzeniem młodziutkiej towarzyszki ulega również i Pani. Na uwagę zasługuje tutaj osiąganie ekspresywności postaci środkami ściśle kompozycyjnemi, pozawyrazowemi, przez kontrast i przeciwstawienie tej rezolutnej, szczerzej, naiwnie rozradowanej panieneczki z ponurą, zagadkową i niepokojącą duszą kobiety, skalaną przez zbrodnię.

Złożoność i wysoki syntetyzm formy postaciowej pozostaje w ścisłym związku z aktywizacją postaci literackich, z ich wydobywaniem i wyrażaniem zapomocą obrazów życia, których możność znaczeniowa jest bogatsza, a ekspresywizm bardziej giętki, niż w kompleksach przedstawieniowych o strukturze pojęciowej. Stąd dany „wyraz literacki“ pełni tutaj zazwyczaj kilka zadań semantycznych równocześnie. Zasiewanie ruty na grobie wyraża nie tylko chęć ukrycia zbrodni, ale i skryte, może nawet podmiotowo nieuświadomione, jej pobudki, odsłaniając równocześnie aspiracje postaci na przyszłość. Umieszczenie śladów krwi na inogu właśnie, a nie na byle sprzęcie lub ko-biercu, uzasadnia z jednej strony ich niedostrzegalność różnobarwnością wzoru, z drugiej zaś podnosi ten wytwór fantazji, bezwątpienia symbol rodowy nieboszczyka, do znaczenia wyższej siły nadprzyrodzonej. Czyni go jakby duchem opiekuńczym domowego ogniska, obrońcą zdeptanego prawa moralnego i mścicielem starganych węzłów rodzinnych.

To samo widoczne w incydencie z pasem. Jego opadnięcie, to spadek znaczenia, nicość i marność wszelkich wartości doczesnych (społecznego dostojęstwa, bogactwa, uroku zewnętrznego) wobec nieubłaganej mocy prawa. Ówczesna prośba Pani podkreśla z jednej strony ogólnoludzki objaw psychiki skazańczej (chęć przedłużenia życia o krótką chwilę postoju)

z drugiej zaś wydobywa typowy przejaw kobiecości: uczuciową ważność ozdoby, instynktowy odruch kobiety, która nawet w obliczu śmierci nie zapomina o swym wyglądzie i stroju. Zachowuje się jak żołnierz, któremu do ostatniego mgnienia życia nie wolno rozstać się z swą bronią.

O archaiczności utworu świadczy charakterystyczna forma postaci zbiorowych (Bracia, Słudzy). W postaci Sług została ona poważnie zatarta, ponieważ cały ten ustęp, z powodów wyłuszczonych wyżej, uległ silnej deformacji. Utrzymała się jednak nienaruszona w upostaciowaniu Braci. W przeciwieństwie do literatury kształconej, która postać zbiorową wystawia nam zawsze jako twór wieloosobowy, podkreślając jego nieskoordynowaną, arytmiczną złożoność z jednostek osobniczych, tutaj Bracia są (w duchu ówczesnej polszczyzny należałoby powiedzieć *jest*) wprawdzie istnością mnogą, ale ta mnogość występuje, porusza się, przemawia i działa zawsze jako spoista, osobniczo nierozmienna jedność. Jest to jeden człowiek o wielu ciałach, co nadaje kreacji aspekt dość osobliwy i trochę niesamowity. Z podobną koncepcją spotykamy się jedynie w tragedji greckiej, w postaci Chóru, który wyrósł jednak z odmiennych założeń twórczych.

* * *

2. Kompozycja. Już poprzednio zetknęliśmy się z temi zjawiskami kompozycyjnymi, które określamy mianem *umiarowości*¹. Redukcja przedmiotów nieożywionych do prostych znaków lub pojęć, pomijanie „widoków“ lub „wyglądów“ świata fizycznego, a postaciowanie samych tylko istot ożywionych, wszystko to świadczy o starannej selekcji i hierarchizacji wytworów wyobraźni, dowodzi czujności w ich doborze, uwzględniającym mniejszą lub większą ważność elementów w zestroju całości.

Poczucie stopnia ważności wyraża się stosunkami trwania, dłuższem lub krótszem utrzymaniem wytworu w polu wyobraźni. Postacią główną (bohaterką) jest przeto ta, na której skupia się stale uwaga autora, której nie traci on z oczu przez cały ciąg utworu. Ku niej zwraca się zainteresowanie nawet w stadium jej nieobecności i usunięcia z pola wyobraźni, np. w czasie rozmowy Braci z Czeladzią, sens bowiem tej rozmowy dotyczy przede wszystkim Pani. Jest to postać nietylko najwszechstronniej wystawiona i najbogaciej wyrażona, ale i kompozycyjnie — główna, tworząca ognisko krystalizacyjne, wokół którego formuje się i organicznie narasta wyobrażalna całość utworu.

¹ Naukowe określenie i rozróżnienie form twórczych, podpadających pod pojęcie kompozycji, dałem w rozprawie: *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie. Księga pamiątkowa Śl. Dobrzyckiego*. Poznań. 1928, str. 214—236 i osobna odbitka: Lwów, Księgarnia Ossolineum t. r., dlatego w kwestje teoretyczne już tutaj nie wchodzę.

Wszystkie inne postaci, i to zarówno pierwszoplanowa postać Braci, jak i poboczne: Dziewki, Sług, Konia, są traktowane jednostronnie, ujmowane z tej tylko strony swej istoty, która pozostaje w związku z postacią główną i jej sprawą.

Podobna powściągliwość, dążność do koncentracji i umiaru występuje w sposobie czasowego rozwinięcia wyobraźalnych treści, ich rozmieszczenia w formach imaginowanego czasu. Lwia część treści i najbogaciej rozwinięty kompleks zdarzeń (zwrotki 5—24 czyli 20 na 29 całości) ujęty jest w formie aktualno-prezencyjnej, rozgrywa się w imaginowanej teraźniejszości, skupionej około sądowo-karnego postępowania. Zdarzenia uprzednie (antecedencje), a więc pożycie małżonków, zbrodnia i towarzyszące jej okoliczności, są bądź to pokryte milczeniem, bądź też przesunięte w perspektywną dal przeszłości i zamknięte w pierwszych 4 zwrotkach ekspozycji. Wszystko, co się rozegrało po wyobraźalnej teraźniejszości, zostało zamknięte w 5 zwrotkach końcowych.

Trzon główny akcji posterjorycznej, cały ów incydent z psem, osnowy poetyckiej już dalej nie rozwija, nie wnosi materialnie nic nowego do fabuły utworu. Pełni on zadanie ściśle kompozycyjne, przeprowadzając zmianę w uczuciowo-moralnej tonacji utworu, tak, że właściwe „zakończenie” fabuły mieści się dopiero w lakonicznej zwrotce ostatniej.

Jeśli zważymy, że ta małowólna zwrotka ma zastąpić cały, z powodu swej naturalistycznej okropności celowo pominięty obraz egzekucji, zrozumiemy, że na taki zabieg wykluczający nie zdobyłby się nigdy utwór istotnie „ludowy”. Twórca ludowy nie zna powściągliwej sztuki przemilczania; nie powstrzymałby się od rozwijania szczegółów, od wystawienia, co to się nie działo, kiedy jej „pierwszą”, a kiedy drugą „rączkę” ucinali, jak jej „główkę” na pień kładli, a co przy tem gadali, a jak ona wyrzekała i t. p. Wystarczy zestawzić z tem taki np. obraz topienia kochanki w dumie *Jasio konie poił*¹, by stwierdzić, że umiar kompozycyjny jest w twórczości ludowej równą niemożliwością, jak subtelny dobór barw w szklanych bohomazach podhalańskiego górala.

Motywacja, a więc przyczynowy zestrój przedstawień, pozostawia bardzo wiele do życzenia w dochowanych przekazach. Wyżej staraliśmy się wskazać liczne w tym rodzaju zwiecznienia i zniekształcenia, a zarazem wytłumaczyć ich przyczynę. Nie znał tych dziwolągów tekst pierwotny.

Z dwu typów formy motywacyjnej — surowszej, *wyłuszczonej* (eksplikowanej) i bardziej rozwiniętej, obliczonej na domysł, *wynikowej* (implikowanej) — posługuje się poeta w szerokim zakresie formą wynikową. Takie przesłanki motywacyjne, jak ochota nowego zamążpójścia u Pani, jak niewiedza jej oto-

¹ J. S. Bystroń, Polska pieśń ludowa j. w., str. 75—79.

czenia o zbrodni, jak powód zjawienia się Braci lub ich rozmowy z Czeladzią, jak przerwanie śledztwa na wyjaśnieniu Pani o śladach krwi, jak niemożność poprawienia pasa — są bądź to pozostawione swobodnemu domysłowi słuchacza, bądź też wynikają koniecznie z ukształtowania związku, ale wyraźnie, *expressis verbis* wyłączone nie zostały. Z powodu ówczesnej dwuznaczności wyrazu „brat” motywuje natomiast poeta bardzo starannie i pieczołowicie rozpoznanie „braci rodowej” nieboszczyka w zbliżającym się orszaku.

Ze względu na porządek rozwijania członów w stosunku przyczyny do następstwa, rozróżniamy 1-o motywację *uprzedzającą* (m. *ex priori*, prostą lub chronologiczną), rozwijającą najpierw fakty przyczynowe, a dopiero później ich następstwa, albo też 2-o motywację *przestawną* (m. *ex posteriori*, opóźnioną), w której najpierw wysunięte jest następstwo, a dopiero w dalszym rozwoju zdarzeń odsłaniają się jego przyczyny. Typ pierwszy, na którym estetyka staroświecka i gadulska, ale intuicyjnie doskonale orientująca się istocie zagadnienia, opierała głównie swe określenie t. zw. „kompozycji jasnej” lub „przejrzystej” — panuje, wyjąwszy starożytność grecką i pewne próby baroku, prawie wszechwładnie do czasów romantyzmu. Dopiero romantyzm zaczął ze względów dynamicznych stosować w szerokiej mierze typ motywacyjny drugi t. zw. „ciemny” lub „niejasny”, pozwalający przez ukrywanie lub opóźnione odsłanianie przyczyny, podnosić napięcie uczuciowe i zainteresowanie odbiorcy.

Nasz utwór, jeśli chodzi o związek całości poetyckiej, motywuje *uprzedzająco*. Najpierw jest mowa o zabiciu męża, potem kolejno o dochodzeniu karnem, wyroku i egzekucji. Jeśli pominąć początek, każdy z tych faktów wynika z poprzednio okazanej przyczyny, stając się z kolei przyczyną dla faktu następnego. W formowaniu jednakże związku przyczynowego wewnątrz określonej części utworu, ucieka się także do motywacji *przestawnej*. Nie mówi np. o pobudkach mężobójstwa, dopiero później pozwala się ich domyślać, każąc Pani siać rutę na grobie. O tem, skąd u Braci mogło się zrodzić podejrzenie przeciw Pani, wnioskujemy dopiero później z jednego ich wypowiedzenia w ciągu rozprawy (nieobecność nieboszczyka w ostatniej „potrzebie”).

Dynamika utworu oparta jest prawie wyłącznie na formie, dość rzadko występującej w poezji średniowiecznej, choć nieobcej ówczesnym rodzajom naracyjnym, jak nowela, wierszowana humoreska (fabliau), legenda; jest to forma t. zw. *przygotowania odwrotnego*. W poszczególnych etapach akcji autor sugeruje nam przypuszczalny dalszy przebieg taki, jaki się nie sprawdzi; budzi oczekiwania, które się nie spełniają.

Zakończenie ekspozycji: „Ruta okna sięgała, Pani męża czekała” — podkreśla nadzieję zamążpójścia jako najważniejszą

ekspektatywę na przyszłość, odwodzi myśl od sprawy zabójstwa. Skłania do przypuszczenia, że pójdzie ono w zapomnienie u świata, skoro już tyle czasu upłynęło, że grób rutą porósł, a o ten zgon zagadkowy nikt się nie upomniał. Ustęp następujący, zbliżanie się orszaku rodowców, jeszcze bardziej to złudzenie umacnia i podmurowuje, najpierw optymistycznym nastrojem Dziewki, a następnie ówczesnym zwyczajem swatania wdowy za swojaka, ażeby majątek niewiasty „nie wychodził z rodu“. Podtrzymuje nadal to złudzenie (a przez przedłużenie wzmacnia napięcie) dalsza rozmowa Braci z Czeladzią, rozmowa, której sens i motyw istotny jest starannie przed słuchaczem osłonięty, tak, że wbrew swej brzemiennej w następstwa treści, nosi ona pozory najspokojniejszej, bezinteresownej pogawędki panów z czeladzią współrodowca.

Wyładowanie napięcia przez odsłonięcie prawdziwego oblicza sytuacji, następuje dopiero w momencie powitania (zwrotka 14). Sam ten moment, zrealizowany przez „krótkie śpięcie“ dwu członów jaskrawo kontrastujących (*dobła* bratowa — nieboszczyka *katowa*), zaskakuje nas psychicznie, działając swą gwałtownością jak wybuch. Uzyskaną zwyczaję nasilenia utrzymuje poeta aż do przełomowego momentu zdemaskowania (zwr. 21) zapomocą silnie kontrastowanego dialogu. Każde ważkie, nieodwołalnie zgubą grożące, pytanie Braci spotyka się tutaj, jak w stychomytji tragedji greckiej, z równie energiczną, napozór logicznie obwarowaną repliką Pani. Po momencie przełomowym nasilenie się obniża, by wznieść się z powrotem i osiągnąć *szczyt dynamiczny* całości w stadium rozwiązania, w czasie odmowy na prośbę o postój (zwr. 27).

Kompozycyjnie i technicznie wyodrębniony ustęp z pasem, tworzy stadium rozwiązania. Osobliwość kompozycyjną stanowi tu ten fakt, że szczyt dynamiczny nie pokrywa się, jak bywa zazwyczaj, z przełomowym momentem akcji (krew na inogu), lecz zostaje przesunięty ku końcowi, aż do stadium rozwiązania. Z tego względu jest to kompozycja prawdziwie „ekscentryczna“. Inny objaw kompozycyjny, spotykany niejednokrotnie w literaturze światowej, zastanawia nas zarówno ze względu na okoliczności kontekstu, jak i na rodzaj literacki, w którym występuje.

Oto ukształtowanie dynamiczne rozwiązania rozpoczyna poeta jakby od nowa i za punkt wyjścia przyjmuje znowu formę przygotowania odwrotnego. Pierwszy bowiem moment: „Zajechali w ciemny las, opadł ci ją złoty pas“ — opóźniając chwilę stracenia, wywołuje tem samem oczekiwanie jakiegoś nowego zdarzenia, od którego zależeć może zasadniczy zwrot w losie bohaterki. Zwrot może na lepsze? To przewidywanie jednak się nie spełnia; los nieuchronny zbliża się nieubłagannie. Był to tylko ułudny błysk nadziei po rozstrzygającym momencie przełomowym.

Na tym przykładzie widać, jak pewne formy twórcze wyłaniają się stale na drogach ludzkiego ducha, występując samorodnie w takich środowiskach kulturalnych i w takich rodzajach literackich, które od siebie najzupełniej nie zależą. Kształtowanie bowiem rozwiązania w ten sposób, by po momencie przełomowym, wytyczającym nieodmienną drogę losu, zbliżanie się zagłady opóźnić, rzucić jeszcze promień nadziei, łudzącej krótko możliwością zmiany na lepsze — to przecie forma dynamiczna występująca tak często w kompozycji tragedji greckiej, że zyskała tam sobie swoistą nazwę *perypetji*.

Oczekiwanie zwrotu się nie spełnia. Panowie-bracia nie tylko odmawiają prośbie, ale czynią to w sposób brutalny i niski, urągający powadze chwili tem nieludzkim wypomnieniem prawa własności. Wrażenie tego postępu tworzy w stosunku do nastrojów poprzednich *dysonans* jaskrawy. Gorszą nas i oburzają ci ludzie, których dopiero co mieliśmy za obrońców moralnego porządku świata. Jest to pierwszy w naszej poezji przykład kompozycji, operującej dysonansem jako celową wartością artystyczną.

Dysonans skupiając na sobie maximum uczuciowego napięcia, pozbawia stadjum końcowe spokoju i umiarkowanego, rytmicznego spadku. Kończy utwór raczej gwałtownem zerwaniem, aniżeli „rozwiązaniem“ sytuacji końcowej. Nadaje to wprawdzie temu, podobnie zresztą jak każdemu innemu dysonansowemu zakończeniu (*Wallenrod*, *Nieboska* w pierwszej redakcji, *Ludzie bezdomni*, *Wesele* i t. p.) pewien akcent siły, ale wyciska równocześnie na utworze charakterystyczne znamię niepokoju i bolesnego rozdarcia, dość dalekiego od tych mniemań, jakieśmy sobie o życiu duchowem naszych przodków uroili. Rzuca zarazem pewne światło na osobowość poety. Świadczy o silnej uczuciowości i wybuchowym temperamencie twórcy, który do głębi, w prawdziwym wstrząsie moralnym przeżywa to, co tworzy.

* * *

3. Budowa. Utwory literackie, podobnie jak muzyczne, są artystycznie zorganizowanemi zjawiskami, a nie materjalnemi przedmiotami¹. Istnieją w czasie i bez względu na swe rozmiary zajmują zawsze pewien, czasowo rozciągnięty odcinek trwania. Stąd pochodzi, że taka całość artystyczna nie może nigdy stać się tak *odrazu* dostępną świadomości, jak np. całość utworu graficznego, malarskiego czy rzeźbiarskiego. Musi się poddać prawu rozdrobnienia, musi ulec podziałowi na części i cząsteczki, ażeby mogła być spożyta. Możemy ją przyjmować tylko w momentach kolejno po sobie następujących i w tym

¹ Dlatego mechaniczne stosowanie do literatury pojęć estetycznych, wyniesionych z rozpatrywania sztuk oglądowych co stało się modą dzisiejszych czasów, mam za puste estetyzowanie bez korzyści dla nauki.

celu odpowiednio uporządkowanych. A wprowadzanie porządku to również forma. Fakt istnienia i percypowania utworów w czasie wyznacza więc zgóry (determinuje) ten rodzaj form technicznych, które objawiają się nam jako podział na części i ich układ wzajemny, a noszą ogólną nazwę budowy (konstrukcji, struktury) dzieła.

Poza tym *czasem zewnętrznym* lub *strukturalnym*, który uświadamiamy sobie jako krótsze lub dłuższe trwanie utworu, jego części i cząstek, spotykamy się w sztuce literackiej z innym jeszcze, obcem czystej muzyce pojęciem czasu. Jest to czas, w którym pomyślane i rozmieszczone są wytwory wyobraźni, *czas wewnętrzny* lub *imaginowany*, nie pokrywający się wcale z czasem strukturalnym. Zagadnienie, jak wyobraźnia twórcza z tym czasem sobie radzi, jak się w nim porusza i wytworami swemi w przyjętych założeniach czasowych operuje, dotyczy form artystycznych i charakteryzuje zdolności twórcze autora. Dla techniki konstrukcyjnej nie jest jednak obojętne, w jaki sposób autor stosunek wzajemny tych dwu czasów układa i ustala.

Twórca omawianej pieśni przeprowadza repartycję treści w imaginowanym czasie w ten sposób, że główny zrąb osnowy ujmuje jako *continuum* przedstawieniowe, umieszczone w wyobraźnym „teraz“. Przeciąg tej fikcyjnej *teraźniejszości* obejmuje jakąś część dnia, jedną lub parę godzin. Pozycja względna tego odcinka w stosunku do czasu, przeżywanego przez postaci, jest wyznaczona przez przyjęcie trwałego punktu w ich wspomnieniach. Tym punktem orientacyjnym, przyjętym przez wyobraźnię, jest „wojna“, t. j. ostatnia wyprawa wojenna. Około niej ugrupował poeta wszystkie zdarzenia uprzednie, zawarte w zwr. 1–4, a więc zabicie męża, ukrycie zwłok, zasiewanie ruty. Jest to wyobraźalna przeszłość. Od teraźniejszości dzieli ją upływ jakichś paru miesięcy, skoro zasiana ruta tymczasem na schwał wyrosła, a Pani miała czas ośwoić swe otoczenie ze śmiercią męża.

Inaczej ma się sprawa ze zdarzeniami następczemi. Rozgrywają się one tuż po wyroku. Od rzeczy właściwej oddziela je nieznaczna luka czasowa, wynosząca tyle, ile potrzeba było na pożegnanie się Pani z dziećmi i otoczeniem (fakt ze względów kompozycyjnych pominięty) i na przybycie drogi od dworu do puszczy (ciemnego lasu, ćmolasu). Poczucie przerwy czasowej osiągnięto tutaj inaczej, niż między ekspozycją a akcją aktualną, bo nie przez kompleks przedstawieniowy, wyrażający pewien upływ czasu, ale przez proste zamknięcie jednego ciągu przedstawień, a rozpoczęcie nowego. W podobny sposób uzyskano również poczucie luki między rozwiązaniem a epilogiem czyli między zwrotką 28. a 29. Przypada na nią domyślne przebycie drogi przez puszcze.

Wyobraźalna całość utworu rozpada się więc na części zasadnicze następujące: I. *Ekspozycja*, obejmująca zdarzenia

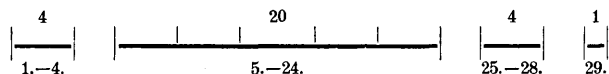
uprzednie (przeszłość) zwr. 1—4. II. *Główny zrąb osnovy*, zawierający akcję aktualną (teraźniejszość) zwr. 5—24. III. *Rozwiązanie*, wydobywające jeden epizod (incydent) z akcji następnej zwr. 25—28. IV. *Epilog* informujący o końcu zdarzenia, zwr. 29.

Jeśli zważymy, że jest to utwór krótki, względnie łatwy do opanowania przez pamięć i wyobraźnię, podziwiać musimy staranność i przejrzystość rozkładu na kilka, precyzyjnie wyróżnionych „planów” w perspektywie czasowej. Jest ich aż cztery; najdrobniejszy nawet szczegółik treści nie gubi się tutaj w czasowej gmatwaninie, ma wyznaczoną pozycję, nie nastrocza najmniejszej wątpliwości, dokąd przynależy i w jakim stosunku czasowym do innych szczegółów pozostaje.

Komu się wydaje, że takie „budowanie w urojonym czasie” to sprawa bardzo prosta i sama z siebie zrozumiała, niech się przyjrzy, jak to czasowo-imaginatywne ukształtowanie wygląda nie w byle jakimś prymitywie, lecz w utworach technicznie i historycznie tak zaawansowanych, jak np. Sienkiewicza *Pamiętnik poznańskiego nauczyciela* lub Mickiewicza *Lilje* czy *Dziady* wileńskie. To wrażenie mętności i nieskoordynowania faktów, których stosunki wzajemne są niejasne, a przez to pozbawione artystycznej konieczności wzajemnego wynikania, pochodzi głównie stąd, że ci autorowie wtedy jeszcze nie dość pewnie tę formę tworzenia opanowali, pozostawiając ją w stanie napół amorficznym lub w każdym razie dość prymitywnym.

Stosunek formy czasowo-imaginatywnej do czasowo-strukturalnej w tej pieśni przypomina stosunek, jaki w grafice lub malarstwie istnieje między przedmiotami z wyobraźalnej przestrzeni, a sposobem ich wyrażenia na strukturalnej płaszczyźnie. Oto część utworu wyobraźalnie najbliższa (fikcyjna teraźniejszość) jest równocześnie pod względem strukturalnym „największa”, posiada najdłuższe trwanie, 20 zwrotek (w tekście pierwotnym może i więcej). Części zaś, czasowo od niej oddalone, posiadają rozmiary pomniejszone, a w kierunku ku czasowi „późniejszemu” wyraźnie malejące, wyrażające się w stosunku zwrotek 20 : 4 : 1.

Drugi fakt, który tutaj podnieść wypada, to rzadkość przerw (luk czasowych) przed przełomem, a ich stosunkowa częstość czyli wydatne rozczłonkowanie treści po przełomie. Na 24 zwrotek przed zamknięciem przesilenia, przypada przerwa jedna, na 5 zwrotek po przełomie aż dwie. Jeżeli zapomocą liczby zwrotek i odpowiednich odcinków oznaczymy trwanie poszczególnych części, otrzymamy następujący schemat rozczłonkowania całości:



Ponieważ z częstością przerw w ciągu przedstawieniowym kojarzy się podświadomie wrażenie intensywności (tempa) przebiegu, powiedzieć możemy, że do przełomu utwór posiada tok spokojny, po przełomie gwałtownie przyspieszony.

Właściwy zrab utworu (część II) obejmuje szereg przedstawień ciągły, lukami czasowymi nie przerwany. Jego dalsza podzielność na ustępy, tworzące poszczególne stadja akcji, opiera się więc na innej zasadzie, niż rozcłonkowanie całości utworu. Nie przerwa w imaginatywnym czasie — lecz zmiana sytuacji stanowi podstawę podziału. Uzyskuje ją poeta bądź to przez zmianę osób, bądź też przez zmianę miejsca wyobrażalnych zdarzeń. O ile więc podział całości przypomina w przybliżeniu podział dramatu na akty lub odsłony (bo zasłona to jest nóż, który kraje *continuum* dramatyczne na części), o tyle podzielność zrebu przypomina rozkład jednego aktu na sceny.

Na podstawie zmian treści dadzą się w tej części wyróżnić ustępy następujące: 1) Zbliżanie się Braci rodowej, podane w formie dialogu między Panią a Dziewką, zwr. 5—8. — 2) Orjentacyjna indagacja Braci przy wrociech, zwr. 9—12. — 3) Powitanie, pierwsze pytanie śledcze i obrona, zwr. 13—17. — 4) Wizja lokalna i odkrycie dowodów winy, zwr. 18—21. — 5) Wyrok, zw. 22—24. Z wyjątkiem ustępu 1. i 5., posługujących się wyłącznie formą dialogu, stadja środkowe podają treść w dwu formach: przejścia sytuacyjne w opowiadaniu, sytuację w dialogu.

Choć akcja tej części jest pomyślana jako jedna, nieprzerwana ciągłość teraźniejszości, posiada ona mimo to bardzo rozwinięte rozcłonkowanie i staranne uporządkowanie stadjów. Żywo odczuwany jej konsekwentny pochód w czasie, jej bogacenie się z każdym okresem o nowy przyrost treści. Stadjum wcześniejsze przygotowuje punkty oparcia dla treści, rozwiniętych w następnych, co zapewnia utworowi silną spójność. Rozmowa Pani z Dziewką tworzy podwalinę dla zjawienia się Pannów braci, ich dialog z czeladzią buduje punkt oparcia dla późniejszego oskarżenia, odkrycie dowodów winy tworzy podstawę dla następnego wyroku. Jedynie stadjum przełomowe, odkrycie krwi na inogu, jako ogniwo najważniejsze, jako zwornik i sklepienie całej konstrukcji, wymaga podbudowy mocniejszej. Na wynikach samego tylko stadjum poprzedniego stać nie może.

Opiera się z jednej strony na logicznym związaniu całej dotąd wzniesionej konstrukcji, na silnie ugruntowanym podejrzeniu przeciw Pani, z drugiej zaś na funkcyjnym zakresie roli Braci. Znaleźli dowody winy, bo umieją szukać i dostrzec to, co uszłoby uwagi laika. Od pierwszego wystąpienia przy wrotach widać, że prowadzenie sprawy sądowej to dla nich nie nowina, że wchodzi ono niejako w zakres ich wiedzy „zawodowej“, wynika z ich przynależności do wyższej warstwy spo-

tecznej, z ich wysokiego stanowiska. Część główna utworu jest więc nie tylko bogato rozczłonkowana, ale odznacza się również silnem związaniem i mocnem oparciem swych części składowych. Jest to konstrukcja w całym tego słowa znaczeniu — wytrzymała.

Subtelny i przejrzysty rozkład wyobraźnalnej całości w kilku „planach” czasu, precyzyjne tych „planów” wyodrębnienie i jasność zachodzących między nimi stosunków, następnie — skrótowne, zwarte traktowanie części perspektywicznie dalszych (przeszłych i następnych), a bogate i urozmaicone rozwinięcie części w planie głównym (teraźniejszym), w końcu — prostota i niezłożoność pierwszych, a wydatne i złożone rozczłonkowanie zrębu — oto są cechy najważniejsze tej jasnej, logicznej i mocnej, a pomimo skomplikowania, cudownie przejrzystej budowy.

* * *

4. Styl. Utwór nie dochował się w swej oryginalnej szacie językowej, dlatego z rozbioru obecnego musimy wyłączyć jako bezprzedmiotowe rozważania o stylu. Na uwagę zasługują jedynie te zjawiska, które z racji stałego pojawiania się w najrozmaitszych wersjach nowoczesnych, uchodzić mogą za właściwość tekstu pierwotnego lub konsekwentne jego odbicie.

Należy tu sposób wiązania zdań, w pierwotnym tekście wybitnie asyndetyczny (bezpójnikowy), bo nawet te nieliczne spójniki, które nieśmiało wynurzają się w tekstach nowoczesnych *czy, jak* = „gdy”, *bo, choć, aż*, noszą zbyt wyraźne ślady późniejszego pochodzenia, czy też funkcyjnego zastosowania, by można je poczytać za właściwość stylistyczną pierwotną. Wiązanie bezpójnikowe znajdowało wtedy jeszcze oparcie w bogactwie zatraconych później form czasowych (aorystów, imperfectów) i imiesłowowych, które w sposób syntetyczny mogły wyrażać stosunki międzyzdaniowe, oznaczane później analitycznie zapomocą osobnych zaimków, spójników i partykuł. W parze z tem zjawiskiem pozostaje konsekwentne pomijanie spoidła czasownikowego w przejściu od opowiadania do dialogu. Dialog przytacza się wprost, bez zaznaczania słownego: „rzecze”, „powiada”, „mówi”.

Pod względem fleksyjnym zastanawia we wszystkich wersjach nowoczesnych konsekwentnie wprowadzona forma osobliwa *bratowie*. Ponieważ dawne collectivum (liczba pojedynczo-mnoga) *ta bracia* zatraciło w nowszej polszczyźnie znaczenie kolektywne, stając się liczbą mnogą na oznaczenie „braci rodzonych” lub „bliskich krewniaków”, lud chcąc utrzymać różnicę znaczenia z dzisiejszą formą „bracia”, restytuuje właściwą liczbę mnogą w znaczeniu kolektywnem dawnej „braci”. Wyraz *bratowa* (lub może i **bracina* (?) z odpowiednim rymem **kacina*), występował bezwątpienia już w tekście najdawniejszym dlatego właśnie, że oznacza żonę „brata rodowego”, a nie

„rodzinnego“, bo ta nazywała się *jątrew*. Podzielamy wogóle pogląd, że niezwykle bogate słownictwo staropolskie na oznaczenie rozmaitych stosunków i stopni pokrewieństwa, dlatego wyszło z użycia, ponieważ zarzucała je szlachta jako zbyt „gminne“, przypominające stosunki w chłopskiej rodzinie. A za szlachtą, jak zawsze i wszędzie, szedł lud prosty.

* * *

5. Forma wierszowa. Jediną pozytywną, najskuteczniej opierającą się działaniom czasu, pozostałością oryginalnych środków językowych, jest forma wiersza. W pieśni, powiedzmy ściślej w *śpiewance*, jest to z natury rzeczy forma najsilniej skrępowana i na stałe spetryfikowana przez melodię, co wyklucza swobodę lub dowolność jej przekształceń. Wszystkie wersje nowoczesne, przy całej różnorodności treściowego i stylistycznego ukształtowania, zachowują stale i niezmiennie formę siedmiozłoskowca. Jest to więc ponad wątpliwość forma oryginalna, nadana przez poetę. Jeśli zgodnie z badaniami J. Łosia przyjmiemy, że najbardziej utartą i najpowszechniejszą formą polskiej pieśni średniowiecznej był oklepany ośmiozłoskowiec, wypadnie nam i w tym zakresie podkreślić charakterystyczne dla poety odstrzychnięcie się od normy.

Struktura wiersza opierała się bezwątpienia już dawno przedtem na mierze sylabicznej (ilości zgłosek), a nie iloczasowej. Do słuchowego wydobywania granicy wiersza służy głównie rym, rzadziej asonanca. Obie formy uzgadniają dwie samogłoski ostatnie, posiadają więc strój t. zw. żeński. Jedyne¹ przykład rymu męskiego w zwrotce 25 (*ciemny las — pas*) jest zjawiskiem bardzo późnem, wywołanem przez ściągnięcie członu drugiego, a niezrozumiałość pierwszego (*ćmolas — pojās*). Że asonanca żeńska utrzymywała się tutaj jeszcze bardzo długo po ściągnięciu wyrazu *pojās* w mowie potocznej, aż do czasu zupełnej utraty znaczenia przez formę archaiczną, o tem świadczą możliwość przekręcenia tego wyrazu na *pojazd*. Dla rytmiki jakichś pewniejszych, dających się obiektywnie stwierdzić, danych nie posiadamy. Przeważała, zdaje się, forma trójprzyciskowa (obok dwuprzyciskowej) z pierwszym przyciskiem na drugiej zgłosce.

Charakterystyczną jest strofika, zarówno przez swą pierwotność jak i stosunek do treści przedstawieniowych. Łączenie dwu rymujących wierszy w całość wyższego rzędu, stale powtarzającą się przez cały utwór, a więc zwrotka dwuwierszowa, to bodajże najstarsza i najbardziej prymitywna strofa w twórczości rodzimej zachodnio-europejskiej, charakterystyczna

¹ Występujący w niektórych wersjach rym męski w zwrotce 5: „Wyjryj, dziewczko, w ciemny *las*, czy nie jedzie kto do *nas*“ — jest wynikiem późnego upodobnienia do zwr. 25.

zwłaszcza dla dawnej ballady bretońskiej czy szkockiej. O stosunku do treści i o ścisłym pokrywaniu się zwrotki z momentem literackim, była mowa już wyżej. Ponieważ w częściach utworu najlepiej dochowanych t. j. w ekspozycji, w pierwszym i drugim stadium zrębu, a następnie w rozwiązaniu, dane ustępy są zawarte stale w 4 zwrotkach, nasuwa to przypuszczenie, że podobnie działo się i w gorzej dochowanej środkowej części pieśni.

Jest więc możliwe, że 4 zwrotki łączyły się w wyższą, periodycznie powtarzającą się całość metryczną, która pokrywała się tak ściśle z treściami „ustępami“ pieśni, jak zwrotka pokrywa się z jej momentami. Gdyby to przypuszczenie potwierdziła bliższa analiza muzykologiczna, gdyby się np. okazało, że nawrót pierwotnej melodji¹ powtarzał się co 4 zwrotki, możnaby na tej podstawie z całą ścisłością określić rozmiary tekstu pierwotnego.

* * *

6. Rodzajowość. Po uprzedniej analizie form literackich, określenie rodzaju nie nastęrcza większych trudności. Zakres wyobraźalnych treści, sposób ich ukształtowania i podania, nie świadczy o jakiegokolwiek intencji podmiotowej, nie ujawnia nigdzie, otwartej czy ukrytej tendencji do wyrażania jaźni własnej. Zakres treści jest wyłącznie przedmiotowy; zdajemy sobie sprawę, że poeta chce dać nam pewien obraz zewnętrznego, pozasobistego świata, odsłonić pewien wycinek wyobraźalnego życia. Ta wizja nie jawi się nam bezpośrednio, w naocznych formach swej własnej, aktualnej świadomości, jak w prezencyjnej sztuce dramatycznej, lecz dana jest pośrednio, ukazana w pryzmacie osobowości poety, który staje milcząco jako pośrednik między stworzoną przez siebie rzeczywistością a nami i powiada od siebie: „stało się (działo się, było) tak a tak“... Za pośrednika mógłby sobie obrać również jakąś postać fikcyjną (postać opowiadacza), a sposób ujęcia wizji i forma jej podania, nie uległaby przez to jakiegóż zmianie zasadniczej. Pozostałaby tak samo formą pośrednią o tym samym, przedmiotowym zakresie treści. Konstytuuje, z milczącego założenia wyobraźni twórczej, jest to więc sztuka przedmiotowo-pośrednia czyli rodzaj zdecydowanie epicki.

To nam niewiele jeszcze mówi, bo odmiany epiki już skryształizowane lub zamarłe są liczne, a możliwość ich dalszego rozwoju, zwłaszcza po przełomie, jaki dokonał się w lite-

¹ Wedle przygodnej informacji, udzielonej mi łaskawie przez Pana Tadeusza Mayznera, lud śpiewa tę pieśń na dwie zgoła różne melodje. Jedna, zdecydowanie „kołędowa“ i skoczna, jest zapewne późniejsza, przejęta z kołedy, której forma wierszowa wyrosła z naszej pieśni: *Stała się nam nowina, Panna syna powiła* — druga poważna, „balladowa“, jest prawdopodobnie melodją pierwotną.

raturach nowoczesnych od XVIII w. (radikalny zwrot do epiki prozaicznej: powieści i rodzajów powieściowych) jest nieograniczona. Bliższe określenie przynosi struktura czasowa utworu (rozmiar), jego temat i sposób rozwinięcia.

Utwór jest tak zwięzły i krótki, że daje się bez trudności wyśpiewać. Był bezwątpienia już zgóry komponowany na melodię, przeznaczony do śpiewu, a nie do recytacji. Temat dotyczy jednego, ściśle wyodrębnionego wypadku z życia realnego (mężobójstwo), a jego rozwinięcie na szereg obrazów z życia jest skoncentrowane czasowo i przestrzennie około jednego wydarzenia (przewód karny) z pominięciem wszelkich okoliczności ubocznych. Naracyjno-dialogiczna forma podania rzeczy, wykluczenie wszelkiej opisowości, dominująca rola postaci głównej, żywa zmienność sytuacji i tok ich energiczny, dynamizm intensywny i jednowierzchołkowy — oto są najważniejsze cechy formy literackiej.

Wyjawszy więc formę wierszową i melodyczną, są to wszystko typowe cechy noweli, i to noweli w jej przejawach najdoskonalszych i klasycznych. *Gospodza zabi gospodna* jest upoetyzowaną nowelą, ujętą w formę pieśni. Charakter nowelistyczny utworu podkreśla własna zapowiedź autorska, bez względu na to, czy przyjmujemy rekonstruowane stpols. określenie tematu *przytacza*, a więc „wypadek, sprawa, osobliwe zdarzenie”, czy poprzestaniemy na zmodernizowanym *nowina* (Stała się nam nowina...). Nic bowiem innego nie oznaczał dawny włoski wyraz *novella* jak „nowinkę, zajmujące opowiadanie, ciekawą anegdotę, powiastkę”.

Przypadkowi jedynie, leksykalnym trudnościom określenia różniczkujących się form poetyckich, przypisać należy, że taką pieśń epicką o nastroju poważnym, o dramatycznym, spraw życia i śmierci dotyczącym konflikcie, zaczęto w Anglii określać nazwą *ballady*. Nazwano ją tak z powodu najważniejszej cechy odróżniającej t. j. formy muzyczno-wokalnej, melodji, której nie posiadały dłuższe utwory epickie, przeznaczone do recytacji lub lektury. Nazwę zapożyczono z Akwitanji (Prowancji), gdzie oznaczała ona odmianę liryki o swoistej budowie stroficznej, wywodzącej się z ludowej pieśni tanecznej (prov. *ballada* od *ballar* „tańczyć”).

Geneza dziwacznej i przypadkowej nazwy angielskiej, przyjętej powszechnie na kontynencie od XVIII w., niema nic wspólnego z genezą rzeczy. Dlatego wyprowadzanie tego rodzaju utworów z „pieśni tanecznej” lub przypisywanie im charakteru mieszanego „liryczno-epickiego”, co spotyka się do dzisiaj po rozmaitych scholastycznych poetykach, niema najmniejszego uzasadnienia. Równą naiwnością byłoby mniemać, że rozwój tej odmiany poetyckiej u poszczególnych ludów europejskich i w szczególnych epokach historycznych, musiał ko-

niecznie przyjmować te same kształty, co w swoistych warunkach kultury brytyjskiej.

Krótkie powiastki poetyckie, przeznaczone do śpiewu, opiewające głośnie, emocjonujące wyobrażnię mas wydarzenia („przytcze“) czy też ogólnoludzkie, z życia realnego czerpane tematy o dramatycznym zacięciu, jak miłość, wierność, zdrada, zabójstwa lub walki w rodzinie i t. p., są stare jak świat, jak ludzka ciekawość życia, jak potrzeba jej wyrażenia i zaspokojenia. W Polsce i na Rusi ten typ utworów nosił nazwę *dumy*. Poza powagą rzeczy nic nam ta nazwa bliżej nie określa; jest w każdym razie bliższa istoty rzeczy i właściwsza, niż omylna nazwa angielska, od której już nasz J. U. Niemcewicz do „dumy“ uciekał. Najśluszniej w świecie nazwę rodzimą temu rodzajowi przywrócił J. St. Bystron w swem wydaniu polskiej pieśni ludowej.

Gdyby się okazało, że wyraz *duma* jest gockiego pochodzenia i wywodzi się z got. *dōms* „sąd“, *dōmian* „sądzić“ (A. Brückner: Słow. etymol. j. pols. I 103), mielibyśmy wtedy w naszym utworze „dumę“ niejako klasyczną, a zarazem wyjaśnienie nazwy literackiej, bo tematem tego utworu jest właśnie „sąd o mężobójstwo“. Ale ta etymologia, jeśli ma być gocka i epoki prasłowiańskiej sięgająca, jest dość wątpliwa (w jęz. słowiańskich należałoby wtedy oczekiwać pnia *dam-*). Gotom przypisuje się wogóle wiele takich rzeczy, których sami mogli się nauczyć dopiero po wydobyciu się ze skandynawskiego zaścianka na szerszy świat europejski.

Dlatego wolimy wrócić do określenia *dumy* jako powiastki poetyckiej, jako upoetyzowanej i śpiewanej noweli. Że takie dumy o charakterze nowelistycznym, opiewające głośną i wstrząsającą umysły „przytczę“ aktualną, musiały powstawać u nas już w XI w., o tem można wnosić z opisu rozpaczcy „całej Polski“ po skrytobójczem otruciu Mieszki Bolesławica (syna Śmiałego) w r. 1089, zwłaszcza zaś ze słów kronikarza, że „nawet rocznicy śmierci cesarza nie czczono takim *pieniem żałobnem*“, jak naród polski pamięć tego, ostatniego swojego na długie wieki królewicza. Zupełnie pewną wiadomość o dumie, powstałej w XIII w. z powodu skrytobójczego zgładzenia księżnej Lukerdy, żony Przemysła II (14 grudnia 1283), podaje Długosz, za którego czasów ta *duma* powszechnie była śpiewana, a nawet jako widowisko inscenizowana.

Wspominając o podejrzeniach, zwracających się przeciw Przemysłowi II jako właściwemu sprawcy skrytobójstwa, podaje nawet krótką treść tej dumy: „Nadto *dumy* (carmina publica), do naszych jeszcze czasów śpiewane, świadczyły, jako księżna Lukerda, przeczuwając, że ją mąż zgładzić myśli ze świata, błagała go ze łzami i zaklinała, żeby niewieście i małżonce swojej nie odbierał życia, ale pomny na Boga i na uczciwość, tak książęcą jako i małżeńską, pozwolił jej wrócić do ojczy-

stego domu, choćby w jednej koszuli. Chętnie bowiem zność będzie los nawet najłichszy, byleby jej życie darował. Mnie-mał Przemysł, że skryta jego zbrodnia, o której niewiele wie-działo osób, w wiecznem utonie milczeniu. Bóg jednak zrządził inaczej; morderca bowiem słyszał swoją hańbę, śpiewaną w pol-skiej dumie (publico et vulgari carmine), która jak wiadomo, aż do naszych dochowała się czasów i na widowiskach współ-czesnych przez łączenie śpiewu z deklamacją wystawianą bywa (nostrique saeculi illud concinunt (!) theatra)¹.

W tym ustępie Długosza ważną jest zwłaszcza wiadomość o podatności tego utworu pod inscenizację i o jego rzeczywi-stem wystawianiu. Wyrażenie łac. *concinunt* dowodzi, że takie wystawienie polegało na wygłaszaniu ustępów naracyjnych a rozdziale dialogu na „role” śpiewane, przy wykonywaniu odpowiednich ruchów i mimiki przez postaci. Musiał się więc utwór wyróżniać wybitną aktywizacją postaci, tak charakte-rystyczną dla naszej dumy. Świadczy to, że dumy polskie po-siadały wysoki potencjał dramatyczny, przestrzennne skupienie akcji i opierały się głównie na formie podawczej dialogu, którego stosunek do naracji przedstawia się w naszym utworze jak 19:10. Wszystkie te właściwości razem wzięte, pozwalają okre-ślić dumę jako odmianę literacką, raczej bliższą romańskiej romanicy, niż balladzie angielskiej i jej późniejszym naśla-downictwom kontynentalnym.

* * *

7. Tonacja. Kompozycyjną osobiwość pieśni stanowi dysonans rozwiązania, którego następstwem jest zmiana uczu-ciowo-moralnej tonacji utworu. Aż do chwili wyroku wystawia nam poeta przebieg zdarzeń w takim świetle, że to usposabia nas mimowoli przychylnie względem sędziów-braci, a nieprzy-chylnie względem bohaterki-winowajczyni. Uznajemy i moralnie solidaryzujemy się z postępowaniem pierwszych, potępiamy drugą. Ale po wyroku to stanowisko się zmienia; jesteśmy zmuszeni do jego rewizji. Odczucie wyobraźalnej rzeczywisto-sci, jej osąd i ocena ulega przeformowaniu.

¹ J. Długosz: Dzieła wszystkie, wyd. Przeździeckiego, tłum. K. Me-cherzyński. T. III, str. 455 i oryginał *Opera omnia* T. XI, str. 469—470. W nie-kórych miejscach gdzie przekład jest nieściśły lub nawet w błąd wpro-wadza, odstępuję odeń, cytując w nawiasie oryginał. Długosz np. nie mówi wcale o tem, jakoby ta дума była śpiewana „między ludem”. *Carmen vul-gare* oznacza utwór w ojczystym języku bez względu na sferę społeczną, z której pochodzi. *Concinere* to specyficzna właściwość produkcji widowi-skowych, łączących śpiew z recytacją. Nie określa więc rzeczy przekład Me-cherzyńskiego: „za wieku dzisiejszego na widowiskach publicznych powta-rzaną bywa”. *Carmen publicum* to właśnie łacińskie określenie dumy, jako utworu aktualnego, interesującego cały naród, zwłaszcza zaś warstwy kul-turalne, biorące udział w życiu publicznem. Dawnym wiekom zastępowała ona sensacje dzisiejszych dzienników.

O ile chodzi o postać Pani, ta zmiana stanowiska jest przeprowadzona z wielkim taktem artystycznym i delikatnością, bez tej gwałtowności, która znamionuje zdemaskowanie Braci. Przygotowuje nas na nią już stadjum wyroku. Pierwszym wyłomem w stanowisku nieprzychylnem jest ów moment, w którym Pani chce się wyprosić od śmierci, powołując się na swe drobne dzieci. Wiemy, że jest winna i zasługuje na karę, a jednak mimo wszystko czujemy, że to zadośćuczynienie sprawiedliwości stanie się nową krzywdą względem życia, dotknie istot najniewinniejszych, bo drobnym dzieciom odbierze — matkę.

Całkowicie nas jednak poeta tutaj jeszcze nie rozbraja. Dlatego jako środek przedczesny pomija scenę, idealnie nadającą się do wzruszenia słuchaczy — ostatnie pożegnanie Pani z dziećmi, z Dziewką, ze Sługami. Reakcję uczuciową, korzystną dla winowajczyni, wywołuje dopiero incydent z pasem. Jej prośba o tę drobną, malutką chwilkę postoju jest w przeświadczeniu poety najślusniejsza pod słońcem i winna być zaspokojona, chociażby nawet jej chodziło o tę marną chwilę przedłużenia życia. Bezbronna, słaba niewiasta pozostaje w ich mocy; jest sama, a ich tylu, i zbrojnych; nie jej już nie ocali! Za swoją zbrodnię poniesie karę, którą przyjmuje z poddaniem, ale jako kobieta, a zwłaszcza jako członek ich rodu, ma prawo do tego, by na tych kilka chwil przedgonnych nie pozbawiano jej ostatniej rzeczy, łączącej ją jeszcze ze światem żywych. Ma prawo iść na spotkanie śmierci, jak wielka pani — w złotym „pojasie“.

Brutalna i małoduszna odmowa Braci, oburza nas i gorzzy, jak ciężka, bezcelowa krzywda, wyrządzona człowiekowi w obliczu śmierci. A skrzywdzony ma zawsze prawo do naszego współczucia. Doznana krzywda nie rehabilituje winy, ale podnosi, moralnie odkupia i oczyszcza winowajczynię w sumieniu słuchacza. Zmiana tonacji staje się tutaj jakby aktem miłosierdzia, jasnym promieniem ludzkiego przebaczenia i żalu nad zgubionem istnieniem człowieczem, co inną się mogło potoczyć koleją. Na tego rodzaju rozwiązanie mógł się zdobyć tylko — wielki poeta.

Temu wspianiałemu lotowi wyobraźni twórczej nie sprostał największy mocarz polskiego słowa, kiedy z młodzieńczą zuchwałością, ale i z młodzieńczem doktrynerstwem, porwał się na temat podobny.

V.

Miejsce powstania; domysły co do autorstwa.

Jeśli poprzednia diagnoza chronologiczna okaże się trafną i przyjęcie czasu powstania utworu w okresie między 1180 a 1241 wytrzyma próbę krytyki, w takim razie pozostają do

wyboru jedynie dwa możliwe ośrodki polskiej kultury świeckiej, które na utwór podobny zdobyć się mogły — Wrocław lub Kraków, ściślej mówiąc, Śląsk właściwy lub dzielnica krakowsko-sędzińska. Za temi stronami przemawia również jedynie prowincjonalizm, jaki nam obiektywna forma wiersza w dawnym tekście wskazuje, mianowicie wyraz *émolas* na oznaczenie „puszczy, ciemnego lasu“. Wnosząc z nazw geograficznych, wyraz ten w innych stronach Polski nie był używany. Znają go natomiast i przechowują w nazwach dawnych obszarów leśnych tylko te dwie dzielnice (przekazy źródłowe w dalszym do rozdz. I).

Z tych dwu ośrodków większe widoki prawdopodobieństwa ma środowisko wrocławskie, niż krakowskie. Za Wrocławiem przemawia jego bliższosc ku zachodowi, żywsze związki tamtejszych kół dworskich i arystokratycznych z duchowem życiem Europy, a następnie historycznie stwierdzone upodobania Piastów śląskich w poezji i muzyce, co nie mogło pozostać bez wpływu na ton życia duchowego po dworach *comesów*. Poprzednio już wspomnieliśmy o recepcji pierwiastków romansu dworskiego w Polsce na przełomie XII i XIII w. Jest rzeczą charakterystyczną, że te wątki poetyckie (brane do dzisiaj poważnie za „źródło“ historyczne), czepiają się jak pajęczyna przede wszystkim postaci śląskich: wielkiej księżny Jagnieszki, Piotra Włocica, Bolesława Wysokiego. Jest w tem wskazówka, w której dzielnicy one najpierw się przyjmowały i kiełkowały.

Nie wolno nam również zapominać o stosunkach rodzinnych Piastów śląskich, które tę penetrację zachodnich czy południowych wpływów kulturalnych nie tylko umożliwiały, ale czyniły czemś nieuniknionem. Taka przecie Piastówna jak ks. Rycheza (Rekinsa), córka Włodzisława Wygnańca a siostra Bolesława Wysokiego, wychodzi w swem niedługim życiu trzykrotnie za mąż, a każdym razem na dalekiem, egzotycznym Południu: 1-o voto za Alfonsa VII króla Kastylji, 2-o za Rajmunda Berangera II hr. Prowancji, 3-o za Rajmunda V hr. Tuluzy¹. Na jej dworze prowancim niejednokrotnie musieli się zatrzymywać bracia, zwłaszcza głośny w świecie rycerskim, przez poetów opiewany Bolesław, zanim przewrotni i chciwi stryjowie do dzielnicy ojcowskiej ich dopuścili (1163). Prowancja czy Tuluza to główne ogniska poetyckiego odrodzenia na Zachodzie, a lata po r. 1140 rozpoczynają właśnie okres najbujniejszego rozkwitu poezji trubadurów.

Nie da się utrzymać, do dziś pokutująca opinia², jakoby

¹ H. Grotefend: Stammtafeln der schlesischen Fürsten. Breslau 1889², tabl. I, str. 2. O mecenasowskiej roli Rajmunda V względem trubadurów i o pobycie na jego dworze najwybitniejszego z nich, Bernarda de Ventadour, zob. J. Anglade: Les Troubadours j. w. str. 116—119.

² R. Grodecki i St. Zachorowski: Dzieje Polski średniowiecznej. Kraków 1926. T. I, str. 156.

wracający na Śląsk Włodzisławice byli nawpół ziemczeni i czynili swą dzielnicę „przednią placówką niemieckich wpływów politycznych i kulturalnych“. Bolesław Wysoki w tym właśnie czasie, kiedy bezdomnie tuła się na Zachodzie i walczy w szeregach cesarskich, szuka sobie żony nie w Niemczech, lecz podobnie jak jego dziad Bolesław Krzywousty, żeni się na Rusi z ks. Więcesławą. Jego córka nosi od matki ruskie imię Olga (Alga), jedyne bodaj takie imię u polskich księżniczek. Dopiero druga żona Bolesława, Adelajda, była Niemką. Brat Bolesława, Mieszko raciborski, żonaty był z księżniczką morawską, Ludmiłą.

W roku prawdopodobnie 1186 syn Bolesława, Henryk Brodaty, poślubia księżniczkę merańską Jadwigę. Był to niewątpliwie dom niemiecki¹, ale wysunięty na południowe kresy niemieczyny, posiadający terytorjum etnicznie mieszane, o przewadze ludności raczej włoskiej niż niemieckiej, pozostaje pod silnymi wpływami kultury romańskiej i szuka związków poza Niemcami. Siostra naszej świętobliwej księżny wrocławskiej, Jagnieszka, jest zamężna za królem Francji, Filipem Augustem, druga siostra, Gertruda, za królem węgierskim Andrzejem II, brat Henryk jest margrabią Istrii, brat Bertold patriarchą akwilejskim.

Że dwór wrocławski za Henryka Brodatego i jego syna H. Pobożnego był pierwszym dworem książęcym w ówczesnej Polsce, że przyświecał innym dzielnicom poziomem swej kultury duchowej, polorem towarzyskim i ogłada, swą gospodarczą zapobiegliwością i rządnością, swym niewątpliwym, rozumnym i w dalszą przyszłość patrzącym patriotyzmem polskim, to są dzisiaj rzeczy mniej więcej znane². Pewne wątpliwości budzić może jedynie pytanie, jakim językiem na tym dworze się posługiwano. Jest to pytanie tem drażliwsze, że niedawno kilkakrotnie wynurzył się pogląd, jakoby nasze dwory aż do XIII w. posiadały z powodu małżeństw z cudzoziemkami charakter wybitnie cudzoziemski³ i w kształtowaniu polszczyzny kulturalnej udziału przyjmować nie mogły.

O ile chodzi o stan rzeczy na dworze wrocławskim w omawianej epoce, można przytoczyć jedno świadectwo historyczne, które cały ten problem „cudzoziemczyny“ na polskich dworach oświetla w sposób dość charakterystyczny i trochę nieoczekiwany. O wnuku Henryka Brodatego a synie Pobożnego, ekscentrycznym księciu lignickim Bolesławie Rogatce opowiada niezbyt

¹ Św. Jadwiga chowała się w klasztorze benedyktynek w Kitzingen (Würzburg); jej modlitewnik pisany narzeczem górno-niemieckiem omawia świeżo Wł. Semkowicz: *Kalendarz trzebnicki pierwszej połowy XIII w. Sprawozdania Pol. Ak. Umiej.* 1930. Nr. 7, str. 7—11.

² Doskonale je oświetlił i wydobył wbrew poglądom dawniejszym Stan. Zachorowski: *Dzieje Polski średniowiecznej*, j. w. I, str. 253—4.

³ Porówn. Jan Dąbrowski: *O kolebkę kultury polskiej. Studja staropolskie ku czci A. Brücknera*. Kraków 1928, str. 20.

późna kronika śląska, że załatwiając sprawy swych niemieckich poddanych, posługiwał się niemczyzną tak straszliwie łamaną, iż słuchający go, mimo względy należne księciu, wstrzymać się nie mogli od śmiechu¹.

Jeśli panujący książę w wieku dojrzałym († 1278) i przy rozpowszechnionej już wówczas na Śląsku znajomości niemieczyny, na tyle jej nawet nie opanował, by się z poddanymi porozumieć, to działo się tak dlatego, że nie mógł nabyć jej znajomości wtedy, kiedy najłatwiej obce języki sobie przyswajamy, t.j. w dzieciństwie i w pierwszej młodości. Nie stykał się z nią wcale lub stykał się tylko wyjątkowo na wspólnym dworze swych dziadków i rodziców we Wrocławiu. I nie to nie znaczy, że babkę miał Niemkę (św. Jadwigę), matkę ziemczoną Czeszkę (ks. Annę), a pierwszą żonę również Niemkę (ks. Jadwigę z Anhalt † 1259).

Cudzoziemki, poślubiając władców polskich, nie mogły przecie wlec za sobą całego cudzoziemskiego dworu, zdane były przede wszystkim na towarzystwo polskie i z konieczności musiały sobie język nowego otoczenia przyswajać. Tak było później z Kingą, tak jeszcze później z andegaweńską Jadwigą, a nie inaczej mogło być również w wiekach poprzednich X—XII. Bo to jest naturalna kolej rzeczy, że językowo jednostka musi się przystosować do środowiska, a nie środowisko do jednostki. Kobiety, jak wiadomo, przystosowują się w tym względzie o wiele łatwiej i szybciej od mężczyzn. Już wiek XI zna u nas instytucję „dam dworu“ (*domina curiae*), a jak z analizy źródła wynika, nie były to cudzoziemki, lecz panie miejscowe, małżonki pierwszych dostojników państwa.

W pierwszej połowie XIII w. na dworze wrocławskim językiem towarzyskim dworu była polszczyzna tak samo, jak na innych polskich dworach książęcych i możnowładczych. Dlatego najsłuszniej w świecie A. Brückner niedawno upomniał się na tem miejscu² o rolę Wrocławia i Śląska w kształtowaniu ogólnopolskiego języka. Ze względu na niezaprzeczoną dawność omawianego utworu i kulturalną rolę Śląska w Polsce XIII w., powstanie tego klejnotu średniowiecznej poezji świeckiej w środowisku śląskim wydaje się nam nie tylko prawdopodobnem, ale ze wszystkich możliwych przypuszczeń najbardziej uzasadnionem i zrozumiałem.

W tym samym kierunku prowadzą domysły co do osoby autora, o ile w granicach ludzkiej możliwości leży zagadnienie

¹ „Hic Boleslaus Calvus, sicut fide dignorum tenet relatio, *mirabilis* dicebatur. Fuit enim loquelae mirabilis, eo quod Theutonicum profrens, sic verba corripit, ut pluribus audientibus ridiculum redderetur“. *Chronica principum Poloniae*, ed. G. A. Stenzel: *Scriptores rerum Silesiacarum*. T. I, str. 112, lub *Monumenta Poloniae Historica*. III, str. 497.

² *Pamiętnik Literacki*. R. XXV. 1928, str. 1—4.

to dzisiaj oświecić. Jedyną w tym względzie wskazówką jest symbol inoga, wprowadzony przez poetę do utworu.

Samo to wyobrażenie, ze względu na swą kulturalno-historyczną ważność, zasługiwałoby na porównawczą monografię jakiegoś tęgiego sławisty, biegłego nie tylko w piśmiennictwach słowiańskich, ale co o wiele ważniejsze, w wiaroznawstwie i w sztuce ludowej. Słowianie bowiem są bodajże jedynym „narodem“ w grupie europejskiej, który posiada wyraz rodzimy na określenie tej istoty fantastycznej, odgrywającej ongiś rolę doniosłą w pierwotnych wierzeniach nie tylko Indoeuropejczyków, ale całej wogóle rasy białej. Języki romańskie i germańskie dziedziczą nazwę tej istoty z łac. *gryphus*, która jest zapożyczona z gr. γρύψ-γρυπός, a nazwa grecka nie jest rodzimym wytworem helleniskim, lecz znowu zapożyczeniem z kultur orjentalnych, za pośrednictwem któregoś z języków semickich, prawdopodobnie fenickiego. H. Pinz zestawia ją z hebr. *kerúb* „cherub, duch skrzydlaty“, wystawiany w Egipcie i na Wschodzie najczęściej pod obrazem ptaka (Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie j. w. kol. 1903 i n.).

Ścieranie się wschodnich wyobrażeń inoga jako świętego „ptaka“ z europejską koncepcją „ptako-zwierza“ przetrwało przez starożytność grecko-rzymską i łacińskie średniowiecze. Ono jest przyczyną tej różnicy w poglądach „fizjologów“, o której wspomina Niesiecki. W polskich wierzeniach, jak wynika z Mistrza Wincentego, był inog „pół-lwem pół-orłem“. Jeśli tak samo było u innych Słowian, możnaby wtedy przeprowadzić korekturę dotychczasowej interpretacji etymologicznej i tłumaczyć nazwę słowiańską nie tem, że twór ów żyje „sam jeden, ino“, lecz że jest ino „stpol. iny, inny, odmienny“ u dołu, niż u góry. Tułów bowiem, ogon i nogi posiada *lwie* — a pierś, szyję, głowę, skrzydła *orle* i pierzem pokryte.

Dla interpretacji literackiej ważny jest ten fakt, że w sztuce, wyobrażeniach i wierzeniach południowo-europejskich (grecko-rzymskich) jest inog zdecydowanym symbolem ochronnym, odwracającym nieszczęście (apotropicznym), symbolem bożej czujności, zapobiegającej możliwym niebezpieczeństwom i siłom wrogim¹. W dumie *Gospodza zabi gospodna*, jak z tekstu wiadomo, wcale on już tej roli nie odgrywa. Straszmemu nieszczęściu, które zawisło nad domem wielmoży, nie zapobiegł. Jest tylko niemym świadkiem, przechowywaczem dowodów, a przez to mścicielem popełnionej zbrodni i starganych wę-

¹ Ziegler: „Er wird daher, wie in den Kulturen, aus denen er zu den Griechen kam, als starker Trabant und Wächter verschiedenen Gottheiten beigegeben, erscheint aber noch häufiger allein als allgemeines Symbol göttlicher Macht und Wachsamkeit. Daraus resultierte seine Brauchbarkeit als apotropäisches Symbol, und sicherlich hat diese zu seiner vielfältigen Verwendung erheblich beigetragen“. Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie j. w. VII, 2 — kolumna 1924.

złów rodzinnych. Umieszczenie go nad łóżem i w sypialni małżeńskiej świadczy, że w zamysle poety leżało przyznanie mu znaczenia *symbolu rodowego*.

Jeśli zważymy, że za symbol tego typu mógł poeta przyjmując obraz barwny byle jakiego zwierzęcia lub ptaka, że następnie ówczesny miejscownik od wyrazu *inog* musiał już u współczesnych wywoływać te skojarzenia i nieporozumienia, do których wkońcu doprowadził, wtedy zrozumiemy, że na wybór tego symbolu mogła wpłynąć tylko jakaś pobudka osobista, podmiotowa. Mimo stylistyczną niedogodność wyrazu, wprowadzał poeta ten właśnie symbol, bo był uczuciowo z nim związany, bo sam należał do rodu, do „braci“, dla której *inog* był czemś świętym i drogiem.

Wśród ówczesnych rodów możnowładczych jest tylko jeden ród taki — ten właśnie, który później, w dobie kształtowania się godeł herbowych, przyjął *inoga* za godło i wyniósł go na herbową tarczę. Jest to ród *Świeboda*, słynący później od urzędowo łacińskiej nazwy swego godła „*inog*“ = *gryphus*, pod obcą nazwą *Gryf*. Twóca naszej dumy średniowiecznej był bezwątpienia Świebodzicem-Gryfitą. Ten ród możnowładczy, odgrywający wybitną rolę dziejową w Polsce XII — XIII w., przechowywał starą tradycję swego książęcego (dynastycznego) pochodzenia, a siedział na — Śląsku i w dzielnicy krakowsko-sandomirskiej.

Znamiennym rysem polityki rodowej owych małopolskich Świebodziców w początkach XIII w. jest ich stałe, nielojalne względem Kazimierzowiców, ciążenie ku Śląskowi. Jeszcze za małoletności Leszka Białego wchodzą w jakieś, bliżej przez historyków niewyjaśnione, knowania polityczne z *Lisami*, o czym Mistrz Wincenty nas informuje pod wytworną formą alegorycznego apologu, w którym udział bierze *Inog* (*Gryphus*) i *Liszka* (*Vulpes*)¹. W r. 1224 spiskują przeciw Leszkowi na korzyść Henryka Brodatego, a kiedy im zamysły się nie powiodły, urządzają secesję na „montem sacrum“, wychodząc tłumnie z rodzinami pod wodzą wojewody Marka na swój Śląsk ojczysty.

Po śmierci Leszka Białego celu wreszcie dopięli i (do spółki już z Odrowążami) wprowadzili swego upatrzonego księcia śląskiego na stolicę wielkoksiążęcą (1228). Założenie przez nich klasztoru benedyktynek w Staniątkach, kładzie B. Ulanowski na r. 1228 i uważa je za religijny akt dziękczynny z powodu możliwości powrotu do ojczystych stron krakowskich. Widzę w tem raczej dziękczynienie za możliwość naprawienia ciężkiej przewiny, względem prawowitej dynastji i ojczyzny przez ród ich niegdyś popełnionej.

Pierwszą wyczerpującą monografię poświęcił temu można

¹ Magistri Vincentii: Cronica Polonorum, lib. IV, cap. 26. *Monum. Pol. Hist.* II, str. 444--5.

władczemu rodowi Ant. Małecki¹, a cenne uzupełnienia i sprostowania do tego studjum poczynił Bol. Ulanowski w podstawowej pracy o fundacji staniąteckiej². O rodzinach zaś, czy to polskich czy też ziemczących, które z tego rodu wyszły, jakoteż o najwybitniejszych Świebodzicach z XII—XIII w. informuje nieźle Niesiecki w swym herbarzu (j. w. t. IV, str. 303—314), opierając się głównie na Długoszu i Nakielskim. Jednemu tylko, najgłośniejszemu, ale później stale przeoczanemu przedstawicielowi tego rodu, pragniemy tutaj parę słów poświęcić.

O Świebodzicach, najstarszy nasz i tym działem historii szczególnie interesujący się heraldyk, Długosz, podaje dwie zwięzłe, ale ważne wiadomości: 1) że ród ten wywodził się „z Dacji” i 2) że był hojnym fundatorem wielu klasztorów³. Jest rzeczą uderzającą, że oba te szczegóły, a więc rzekomo „dackie” pochodzenie i hojne fundowanie klasztorów, stanowią nieodłączny składnik wszystkich starszych legend kronikarskich o — Piotrze Włóścicu. Dopiero Kronika wielkopolska (wiek XIV) z legendami o śląskim wielmoży pomieszała baśń rodową Duninów o ich mitycznym protoplaście, Piotrze Duńczyku. Od tego czasu ta gmatwanina dwóch baśni w jedną, powtarza się stale w historiografii polskiej, a chociaż już raz zbił ją gruntownie Aug. Mosbach⁴, odżywa ona z powrotem u dzisiejszych heraldyków⁵.

Wbrew wszystkiemu, co się pisze do dziś o tej napoły legendarnej postaci śląskiego komesa z pierwszej połowy XII w., widzimy w nim najwybitniejszego przedstawiciela rodu *Świeboda*. Pozornie drugie jego „imię” *włóścic* (wlostides) nie jest wcale patronimicum (ojciec jego zwał się Świętosław), lecz tworem językowym tego typu, co *dziedzic* lub *szlachcic*, oznaczając przynależność lub pochodzenie z pewnej grupy społecznej. Pozostaje w związku ze stpol. *włóść*, znaczącem dawniej „ziemia, państwo, prowincja” (Brückner: Słown. etymol. II, str. 625). Jest to najstarszy przekaz rodzimego tytułu, oznaczającego książęce pochodzenie w odróżnieniu od panującego (suwerennego) władcy. Dlatego żona Piotra, Marja, nosi w autentycznych dokumentach i wiarogodnych źródłach nazwanie *wło-

¹ Antoni Małecki: Studya heraldyczne. Lwów, 1890. 2 t.; do Świebodziców odnosi się t. I, str. 269—285 i t. II, str. 46—70 oraz tablica genealogiczna na końcu t. II.

² Bolesław Ulanowski: O założeniu i uposażeniu klasztoru benedyktynek w Staniątkach. *Rozprawy Wydziału Hist.-filoz. Akad. Umiej.* T. 28, str. 1—131, zwłaszcza rozdział I: Ród i założyciele, str. 54—63.

³ J. Długosz: Insignia seu Clenodia regni Poloniae. *Opera omnia*. T. I, str. 563: „*Gryphus* (alias *Świeboda*) albus in campo rubeo, ex Dacia ortum ducens; cuius familiae proceres ex fundatione et dotatione monasteriorum noscuntur claruisse”.

⁴ Aug. Mosbach: Piotr, syn Włodzimierza, sławny dostojnik polski w. XII. Ostrów 1865.

⁵ Marjan Friedberg: Ród Łabędziów. *Rocznik Heraldyczny*. T. VII. (1924/5) i osobna odbitka: Kraków 1925.

ścini, łac. *wloston-issa* czyli typowy śr. łac. przyrostek tytułarny - *issa* tak, jak *princip-issa*, *duc-issa*, *comit-issa*, *abat-issa* i t. p. Co bardziej, syn Piotra, Świętosław, zwany jest w całym pewnej inskrypcji fundacyjnej kościoła Panny Marji we Wrocławiu: Swentoslaus *Wlascides* (Mon. Pol. Hist. III, str. 766), choć pozytywnie wiadomo, że nie był synem żadnego fikcyjnego * Włosta. Nosił ten sam tytuł książęcy, co i jego ojciec.

Dochodzimy w ten sposób do ustalenia pierwszej zgodności między komesem Piotrem i jego najbliższą rodziną, a książęcym charakterem rodu Świeboda. Potwierdza ją w zupełności najbliższy tym czasom pisarz, Mistrz Wincenty, kiedy opowiadając o porwaniu księcia na Przemyślu Wołodara (r. 1122), nazywa Piotra „*alti sanguinis princeps et principi dignitate proximus... famae celeberrimae Petrus Wlostides*“ (Mon. Pol. Hist. II, str. 351). Opowiadając zaś o próbach zwabienia na tron wielkksiążęcy Kazimierza Sprawiedliwego (w r. 1172/3) przez stronnictwo, na czele którego stał syn Piotra, Świętosław i jego szwagier, notoryczny Świebodzie, komes Jaksa, używa tego tytułu dla obydwu, stawiając Jakę na pierwszym miejscu: „*primi principum, Iaxa videlicet et famosus ille Swantoslaus*“ (ibid. II, str. 394).

Drugie — w świetle pozytywnych źródeł jest komes Piotr wyłącznym założycielem jednego klasztoru na górze Ślęczy, zwanej później Sobotnią (Zobten), a współfundatorem (z innymi rodowcami) opactwa św. Wincentego we Wrocławiu. Opactwo P. Marji na Piasku we Wrocławiu fundowała jego żona, właścini Marja z synem Świętosławem. Legendarna cyfra 77 klasztorów urosła z tego, że tradycja przenosiła na tego wybitnego i sławnego w świecie przedstawiciela rodowego rzeczywiste zasługi około zakładania klasztorów, położone przez członków jego rodu, przez Świebodziców.

Trzecie — cała legenda o bajecznych bogactwach Piotra i jego niesłychanej hojności w fundacjach¹ jest typową dla średniowiecza legendą *etymologiczną* (interpretacyjną), która bierze początek z nazwy, w tym wypadku z nazwy rodowej; *świeboda* to w stpol. „hojność, obfitość, bogactwo“.

Czwarte — późna, ale opierająca się na wiarogodnych źródłach i archiwum klasztoru u św. Wincentego *Kronika o komesie Piotrze* (Mon. Pol. Hist. III, str. 778) powiada, że Piotr był spokrewniony (*affinitate iunctus*) z ówczesnym bi-

¹ O tych legendarnych klasztorach nie jeszcze nie wie ani współczesny Piotrowi, biskup krakowski Mateusz w swym liście do św. Bernarda z Clairvaux (około r. 1150), ani nawet późniejszy, na legendarne historie bardzo łasy pisarz, Mistrz Wincenty. Rzekomo „współczesny“ ustęp kroniki zwłafalskiej rzekomego Ortlieba (M. Pol. Hist. II, str. 1—5) jest późną przeróbką sprawozdania z misji Ottona de Stuzzelingen do Polski, na dwór Salomei. Ponieważ mnisi przywieźli wtedy z Polski oprócz darów moc najprzeróżniejszych „relikwii“, chodziło później o podbicie ich wartości przez podanie fantastycznych okoliczności, w jakich zostały nabyte.

skupem wrocławskim, późniejszym arcybiskupem gnieźnieńskim Janem, a ten, współzałożyciel klasztoru miechowskiego, to również niewątpliwie Świebodzie.

Piąte — zasadą pierwotnych stosunków rodowych nie tylko u nas, ale u wszystkich Indoeuropejczyków jest zawieranie małżeństwa wewnątrz rodu (fratrji, „braci“, klanu). Małżeństwo poza rodem jest już naruszeniem zasady, wyjątkiem, dopuszczalnym w szczególnych okolicznościach. A komes Piotr wydaje swą jedynaczkę, Beatrycę, za wspomnianego już Świebodzica Jakse.

Szóste — wszystkie te *lwy*, które jako element architektoniczny występują bądź to w budowlach, wzniesionych przez Piotra na górze Słęczy¹, bądź też zdobiły wspólny jego i żony grobowiec we Wrocławiu², pozostają w związku z jego symbolem rodowym i tylko niedoskonałości ówczesnej sztuki rzeźbiarskiej przypisać należy, że nie mogły przyjąć skomplikowanych i trudnych do wyrażenia w granicie, kształtów inoga. Nie może być lew z orlą głową i skrzydłami, to niechże będzie przynajmniej lew zwyczajny.

To samo widoczne jeszcze w pierwszej połowie XIII w. na znakach pieczętnych. Jeśli nad taką pieczęcią (z r. 1235 i 1236) komesa Zbrośława, kasztelana opolskiego, spierają się A. Małecki³ z Fr. Piekosińskim, i pierwszy widzi w godle „zwierzę jakieś drapieżne (!), prawdopodobnie *lwicę*“, a drugi „gryfa“, to z pewnością rację ma Piekosiński, a nie Małecki. Córka bowiem tego komesa, Raclawa, wychodzi za mąż, jak to było zwyczajem w tym arystokratycznie zamkniętym rodzie, za kasztelana krakowskiego, Świebodzica Klemensa, a jego wnuczka Wszeniega (przezwaną przez polonistę Małeckiego „Wasienką“!) umiera jako ksieni w rodowym klasztorze w Staniątkach po r. 1282. Nie można od epoki pierwszego kiełkowania godeł herbowych wymagać takich kształtów heraldycznych, jakie one przyjęły w dobie późniejszej, heraldycznie skryształizowanej.

Na podstawie danych powyższych mamy prawo uważać Piotra Włościca za najwybitniejszego przedstawiciela rodu Świeboda. Po śmierci Krzywoustego, który powierzył mu opiekę nad swą wdową i dziećmi, nadużył on swego wysokiego stanowiska i wpływów w państwie. Pospołu ze swym rodowcem (cognatus) i współfundatorem opactwa św. Wincentego, wojewodą Wszeborem⁴, stanął on po stronie juniorów, zbuntowanych

¹ Wład. Semkowicz: Zabytki romańskie na górze Sobótce. *Przegląd Historji Sztuki* wyd. Pols. Ak. Umiej. R. I, 1928, str. 29—36 i tabl. XII—XIII.

² „Sepelitur in monasterio sancti Vincentii extra muros Wratislavienses, una cum uxore sua Maria, in medio chori, sub lapide quatuor leonum loratorium“. *Cronica Petri Comitis. Mon. Pol. Hist.* III. str. 783—4.

³ Ant. Małecki: Studja heraldyczne, j. w. II, str. 201—2.

⁴ Streszczenie aktu erekcyjnego opactwa św. Wincentego, ogłoszone w regestach Grünhagena (Cod. dipl. Siles. VII-1, str. 61), podaje to imię w postaci zepsutej przez kopistę na „Cosebor“ (minuskułowe w odczytano jako co-).

przeciw prawowitemu monarsze, Włodzisławowi II. Został za to we Wrocławiu uwięziony (1145 r.), a obóz buntowników puścił po kraju wieść, że oślepiony i pozbawiony języka. Chociaż ta pogłoska znalazła wiarę powszechną i przedostała się do kronik współczesnych (Rocznik krakowski, Latopis wołyńsko-halicki), okazuje się ona w porównaniu z innemi źródłami, zwłaszcza z listem biskupa Mateusza do Bernarda z Clairvaux (około 1150 r.), przewrotnym wymysłem rebelantów, pragnących zohydzić w opinii ogółu rządy Włodzisława II. Celu dopięli.

W ten sposób ród ten, w czasach Krzywoustego wysoce około ojczyzny zasłużony, stanął po jego śmierci w szeregu pierwszych niszczycieli i rozbijaczy starej monarchji piastowskiej. Zrozumiałą wobec tego staje się gorliwość, z jaką w 80 lat później starają się Świebodzice błędy swych dziadów naprawić i potomków Włodzisława na tronie krakowskim osadzić. Lecz historia nie wraca; wtedy było już za późno. Za winy dziadów kładli później swe głowy na polach Chmielnika i Lignicy.

Nasz poeta był z ich rodu — Świebodzic.
