

Marian Rawiński

"Słowo o Jakubie Szeli" Brunona Jasieńskiego wobec folkloru

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/1, 81-118

1971

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.

MARIAN RAWIŃSKI

„SŁOWO O JAKUBIE SZELI” BRUNONA JASIEŃSKIEGO
WOBEK FOLKLORU

Pojęcie ludowości stanowi centralną dla poematu o Szeli kategorię analityczną: utwór jest stylizacją utrzymaną w duchu polskiej pieśni ludowej. Jest nią, uściślijmy twierdzenie, w znakomitej większości swych fragmentów. Znaczy to, iż ich motywy, realia, symbole, a także kształt stylistyczno-wersyfikacyjny inspirowane były właściwymi ludowej poezji, głównie lirycznej, kanonami artystycznymi. Spożytkowując je w poemacie, postępował Jasieński utartym już w pewnej mierze szlakiem.

Folklor odkryty został dla poezji przez romantyków. Od pojawienia się ballad Mickiewicza i dumek Zaleskiego ludowość staje się pozytywną kategorią moralno-estetyczną, a pieśń ludowa, udostępniona poetom przez zbieraczy entuzjastów w zdumiewającej obfitości zapisów i różnorodności kanonów¹, terenem ożywionej penetracji artystycznej. Przełom romantyczny, wielka poezja emigracyjna, romantyzm krajowy, twórczość Konopnickiej (obrazki społeczne, cykl *Piosenek i pieśni*), folklorystyczny nurt młodopolski (Tetmajer, Kasprówicz), wreszcie twórczość Leśmiana — takie są węzłowe momenty historyczne literackiego awansu poezji ludowej poprzedzające powstanie *Słowa o Jakubie Szeli*.

Utwór Jasieńskiego uczestniczy jako kolejne z ogniw w historycznym procesie przenikania folkloru w artystyczne struktury literackie i nie sposób analizując poemat nie uświadomić sobie uprzednio natury tego uczestnictwa. Idzie przy tym nie tyle o usytuowanie folkloryzmu *Słowa* w jakimś przejrzystym porządku typologicznym — relacja literatura—folklor nie doczekała się jeszcze takiego typologizującego ujęcia — ile o ustalenie dla toku analitycznego płodnej badawczo, nadrzędnej perspektywy kierunkującej, perspektywy, w której dałyby się usytuować we wzajemnych relacjach możliwie wszystkie istotne elementy stylowe utworu.

¹ Zob. S. Czernik, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1962, s. 7—47.

Najpobieżniejsza nawet refleksja nad utworami mieszczącymi się w zasygnalizowanym wyżej ciągu historycznoliterackim pozwala wyszczególnić — i czyniono tak wielokrotnie w praktyce badawczej — pewne podstawowe motywy, które w urozmaiconym układzie dominowania i współwystępowania rządzą postawami poszczególnych pisarzy wobec ustnej twórczości ludowej².

Motyw społeczno-moralny (światopoglądowy). Kultura duchowa ludu stanowi w tym przypadku, jak pisał Julian Krzyżanowski, „platformę, z której sam twórca usiłuje rozwiązać niepokojące go problemy”³. Są to przy tym problemy natury społeczno-moralnej: człowiek ujmowany jest w nich w jego historyczno-społecznej konkretności i ten jego status rodzi obowiązujące normy moralne. Względnie pełną konkretyzacją artystyczną takiej postawy są *Dziady* Mickiewicza. Jej elementy odnaleźć można także u Słowackiego i sporadycznie u niektórych romantyków krajowych.

Motyw werystyczno-społeczny⁴. Cel zasadniczy tej postawy: ukazać niedolę chłopa w sposób maksymalnie wierny i sugestywny, najczęściej przez pryzmat jego własnych doznań i odczuć. Ilustrują tę postawę niektóre utwory Syrokomli, Lenartowicza, a nade wszystko *Piosenki i pieśni* Konopnickiej; także sonety młodego Kasprowicza.

Motyw egzotyki. Wartościuje się tu folklor na zasadzie jego odmienności od kultury tworzonej przez warstwy oświecone, odbijania od niej naiwnością widzenia świata, szczerością i spontanicznością uczuć, prostotą wyrazu. Realizuje ten motyw wielu romantyków krajowych. Nie ma bodaj wśród nich poety, który oparłby się urokowi tak wartościowanego folkloru;

mniejsi romantycy wyrażali te elementy regionalne nie przetworzone, w całym ich folklorystycznym uroku i zarazem nieartystycznej autentyczności⁵.

Motyw filozoficzno-estetyczny. W typie stosunku do folkloru cechuje go identyczność jak w pierwszym z charakteryzowanych motywów podmiotowość. Jednakże sfera problematyki zostaje tu ogra-

² Zagadnieniu temu poświęcił J. Krzyżanowski studium *Literatura i folklor* (w: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1935). Zob. też J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*. Warszawa 1964, rozdz. 3: *O ludowości*. — A. Brodzka, *Maria Konopnicka*. Warszawa 1964, s. 53—54. — M. Janion, wstęp do: *Antologia romantycznej poezji krajowej (1831—1863)*. Warszawa 1958, s. 23 n.

³ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 9.

⁴ Nazwę tego motywu oraz dwu poniższych przejmuję od Trznadla (*op. cit.*, s. 138).

⁵ J. Lechoń, *O literaturze polskiej*. New York 1946, s. 63.

niczona horyzontem widzenia jednostkowej egzystencji. Ilustruje znakomicie tę postawę tragikomiczność bohaterów Leśmianowskich ballad ze zbioru *Łąka* ⁶.

Ludowość poematu o Szeli, jakkolwiek zawiera w sobie elementy każdej z wyszczególnionych tu postaw, żadną z nich nie da się zdefiniować.

Wiele zwłaszcza odnajdziemy w strofie *Słowa* urzeczenia egzotyzysem chłopskiej poezji; nikt przed Jasieńskim nie uchwycił tak doskonale jej swoistego kolorytu emocjonalności i muzyczności. Poetycką wykładnię tego stosunku do folkloru znajdujemy w samym tekście poematu, w pierwszej strofie prologu:

W białe noce, od rżysk i gumien,
porośniętych i mchem, i mgłą,
pozbiierałem tę pieśń, jak umiem,
i przynoszę skrwawioną i złą. [15] ⁷

Tak więc pieśń o Szeli autor-narrator zbierał, a nie układał. Nim została spisana, była już od dawna w „rżyskach i gumnach”. Przy pobieżnym odczytywaniu utworu ten właśnie motyw pieśniowej egzotyki (stylizacja na autentyzm) — przeniknięta heglizmem romantyczna refleksja o literaturze mówiłaby tu o wnikięciu w „ducha” pieśni ludowej — narzuca się jako dominujący w poemacie ⁸. Jest to zresztą egzotyzyzm odmienny od tradycyjnego, nieregionalistyczny, wyprany doszczętnie z sielskości (a więc i antyromantyczny w tym sensie, iż polemiczny wobec wzorca kultywowanego przez większość poetów doby międzypowstaniowej), egzotyzyzm, którego tani efekt estetycznej rewelacji likwiduje się „od wewnątrz” niejako, rozłożony pierwiastkiem ludowego humoru i groteski. Jest to, po wtóre, egzotyzyzm wsparty na XX-wiecznym przewrocie estetycznym, inspirowanym m. in. sztuką pierwotną

⁶ Zob. Trznadel, *op. cit.*, s. 139 n.

⁷ Liczba w klamrach wskazuje stronicę wydania: B. Jasieński, *Słowo o Jakubie Szeli*. Warszawa 1956. Wszystkie podkreślenia w cytatach — M. R.

⁸ Ów walor poematu podnosili zgodnie wszyscy współcześni poeci krytycy i recenzenci, nawet ci gruntownie negujący wymowę ideową utworu. Zob. np. S. K., *Notatki literackie*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 46: „Gdyby te piosenki o Szeli ułożył był sam lud, to jest jakiś dziad wiejski pamiętający rok 1846, budziłyby powszechne zainteresowanie nie tylko treścią, ale i formą; jako twór współczesnego artysty zmuszają do uznania wczucia się w psychikę i wyobraźnię ludową, ale budzą wątpliwość, czy rzeczywiście »w interesie kultury polskiej wzbogaconej o cały świat świadomości klasowej« leży wymyślenie takiego Szeli i dźwiganie go na wyżyny heroizmu”. — Z odmiennych już pozycji ideologicznych — W. Broniewski, *Poemat o Szeli*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 48: „to głębokie wczucie się w sentyment i muzykę wiejskiej pieśni jest wynikiem najbardziej spajającym różnorodne strofy poematu”.

(sztuką Oceanii, rzeźbą murzyńską, folklorami rodzimymi). Przewrót ów, odkrywając w sztuce ludów niecywilizowanych uniwersalne reguły artystycznej kreacji⁹, czynił relatywnym romantyczny dualizm ludowego i nieludowego. Ludowe wątki, kanony i konwencje, modyfikowane przez twórców i artystycznie wzbogacone, odbierane są w kategoriach sztuki *tout court*.

Wyłom w tradycyjnym rozumieniu ludowości uczynią w Polsce formiści. Ich przemyslenia i eksperymenty kontynuować będą w malarstwie i rzeźbie tacy artyści dwudziestolecia, jak: Tadeusz Makowski¹⁰, Tytus Czyżewski, Wacław Wąsowicz, Tadeusz Kulisiewicz, Zofia Stryjeńska.

Na terenie poezji torować będą w tym względzie drogę nowoczesności: Leśmian, Czyżewski i Jasieński, odkrywając nieograniczone możliwości ekspresyjne ludowych stereotypów narracyjnych (ballada, pastorałka, epigramatyczna śpiewka) poddanych zabiegom „warsztatowej” modernizacji i komplikacji.

Nader istotna okoliczność nie pozwala przecież traktować podnoszonego tu motywu jako rządzącego w utworze: egzotyzm poematu o Szeli, nawet we fragmentach powielających wręcz schematy liryczne folkloru, nie jest celem samym w sobie; mówiąc w kategoriach poetyki: najdokładniejszy opis stylistyczno-wersyfikacyjny i kompozycyjny tych fragmentów nie wyczerpuje — jak miałyby to miejsce w przypadku zapisu folklorystycznego — ich istoty gatunkowej i nie mógłby stanowić instrumentu do odczytywania ich znaczeń. Poszczególne fragmenty są nade wszystko lirycznymi ogniwami w łańcuchu anegdotycznym *Słowa o Jakubie Szeli*, poematu o ludowym bohaterze. Dopiero w tym „piętrowym” systemie relacji odczytać się daje semantyka egzotyzującego utwór wtłaczania jego formy narracyjnej w ramy stylizacyjne polskiej pieśni ludowej.

W poetyckim przedsięwzięciu heroizacji Szeli zabieg ów zyskuje wa-

⁹ Na rzeźbie staroiberyjskiej uczył się Picasso reguł nowego malarstwa (portret Gertrudy Stein, *Panny z Avignon, Tancerka*), odrzucając tradycyjne kryteria artystycznej waloryzacji przez bezpośrednie odniesienia do „natury” bądź „manier” stylowych. Zob. M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1966, s. 29—31.

¹⁰ Blisko rok przed książkowym wydaniem *Pastorałek*, ilustrowanych drzeworytami T. Makowskiego, pisał T. Czyżewski („Życie Polskie” 1924, z 10 II): „Instyktowne podłoże sztuki ludowej może ocalić sztukę polską. Ale nie naśladowanie jej, lecz prawdziwe zrozumienie i odczucie jej wielkiej i prostej formy [...]. Wiele rozmów na ten temat prowadziliśmy z Tadeuszem Makowskim [...]. Jak każdy obecnie z młodych malarzy, Makowski chce, aby jego obraz był przede wszystkim obrazem, który żyje swym materiałem i formą uzyskaną za pomocą środków czysto malarskich. Dlatego jego zamiłowanie zwróciło się ku niektórym mistrzom flamandzkim i holenderskim, a przede wszystkim ku prymitywom sztuki ludowej”.

gę nader cennego argumentu: pozbierana „od rżysk i gumien” pieśń o Szeli okazuje się świadectwem „wsi-gęsiarki”, tj. anonimowej pieśni chłopskiej, której pamięci przekazuje on w zakończeniu utworu swój tragiczny los.

Egzotyzm *Słowa* oznaczał tedy przede wszystkim przywołanie autorytetu moralnego „wieści gminnej” na świadectwo wieloaspektowej prawdy o Szeli (biograficzno-historycznej, historiozoficznej, politycznej), którą utwór Jasieńskiego rewelował. Wybór formuły stylizacyjnej stanowił o kształcie artystycznym poematu pośrednio dopiero, właśnie poprzez ów zamysł rewelacji. Więć głównie poprzez potrzebę wszechstronnego odporu tradycji — w takim jej zasięgu, w jakim „ludowy epos o Szeli” musiał ją angażować. Nie tradycji w ogóle, lecz tradycji szlachecko-mieszczańskiej.

Przeciwstawienie skuteczne, artystycznie pełnowymiarowe możliwe było jedynie w oparciu o tradycję ludową, plebejską. Ten właśnie motyw tradycji plebejskiej jest w *Słowie o Jakubie Szeli* rodzajem dominant kształtującej wszystkie warstwy poematu.

W planie anegdoty znaczyło to taką rekonstrukcję faktu historycznego, która zrewoltowane masy chłopskie czyniłaby protagonistą historii i która „rabację” galicyjską ukazywałaby jako próbę rewolucyjnego zniesienia stosunków pańszczyźnianych, nie zaś — jak przyjęło się mniemać — rezultat cynicznej zмовы starostów austriackich, wydarzenie organicznie i z gruntu obce mentalności ludu polskiego, hańbiące na wieki garść chciwych zysku desperatów i wyrzutków chłopskich. Znaczyło to także, zważywszy polityczną aktualność problematyki, zwycięstwo Szeli w „pojedynku” z Jezusem: zawieszenie tradycyjnych kryteriów moralnej oceny rewolucji, zdemaskowanie ewangelicznego etosu ubóstwa i pokory jako ideologicznego instrumentu eksploatacji mas ludowych, utrwalającego ustrój nierówności społecznej.

W sferze zagadnień formy motyw tradycji plebejskiej pozwala Jasieńskiemu poszerzyć utarte rozumienie relacji folklor—literatura o ważki odcinek poetyckich doświadczeń. Tu bowiem także obowiązywała potrzeba odporu tradycji: w sposób może trudniej uchwytnej, ale nie mniej silny.

Zainicjowany przez romantyków literacki awans pieśni ludowej dokonuje się w klimacie rozbudzonego w stopniu niebywale intensywnym patriotyzmu. Patriotyzm, centralna w romantyzmie polskim kategoria polityczno-światopoglądowa, związany zostaje naturalną koleją z ludowością, jedną z fundamentalnych w romantyzmie (już nie tylko polskim) kategorii moralno-estetycznych. Związek ów, niezwykle płodny w twórczości Mickiewicza i Słowackiego, już w krajowej liryce międzypowstańcowskiej konwencjonalizuje się i obumiera artystycznie. Samo zresztą

rozumienie patriotyzmu, zmacone rychło różnymi koncepcjami solidarystycznymi, traci swą pierwotną głębię i polityczną jednoznaczność. Wyparty z czasem na peryferie literatury — krzewi „ducha narodowego” chwytami melodramatycznymi, w sposób ideologicznie zafalszowany i artystycznie żenujący.

Jeśli przyjęta *a priori* stylizacyjna formuła miała być artystycznie skuteczna w zamyśle heroizacji Szeli, należało sięgnąć do tych nie wyeksploatowanych przez tradycję złóż folkloru, które by wspierały go w sferze czysto poetyckiej; które by sposobem niedyskursywnym, przenikając głębsze obszary świadomości społecznej, odsuwały w sferę lirycznie martwą piętno zdrady, hańby i sprzeniewierstwa, jakie na powstanie chłopskie w Galicji i na postać jego przywódcy rzuciła historiografia, i które literatura — piórem np. Krasińskiego, Ujejskiego, Konopnickiej, Wyspiańskiego, Żeromskiego — uobecniała wciąż czytelnikom, czyniła artystycznie funkcjonalnym.

Służyć miał temu przewartościowaniu szlachecko-mieszczańskiej tradycji ludowy śmiech, śmiech dwuznaczny: mieszanina euforii karnewałowej i rewolucyjnej; śmiech bezpośrednio inspirowany groteskowym humorem „dziwów abo absurdów”, sięgający jednak poprzez nie znacznie głębiej, w pokłady ludowej kultury średniowiecza. Śmiechem tym wzbogaca Jasieński takie kanony pieśni chłopskiej, jak kolęda i epigramatyczna śpiewka taneczna. Temu samemu celowi służy uniwersalny w poemacie chwyt poetycki, który umownie nazwiemy społecznym oznakowaniem sprawcy bólu istnienia (motyw spotykany w folklorze i nadużyty w poezji młodopolskiej).

Absurdalnym prawom ludowego świata na opak podporządkowuje też Jasieński tropy stylistyczne, zwłaszcza te najbardziej preferowane: animizację i antropomorfizację.

Słowo o Jakubie Szeli rozpoczyna Jasieński znakomitym freskiem groteskowym: wszelki byt — ludzie, przyroda i rzeczy martwe — wciągnięty zostaje w weselny trans taneczny:

Tańcowała izba, stół,
cztery konie, piąty wół,
Tańcowały krowy z obór,
jak w tancerkach był niedobór.

Tańcowała izba, sień —
Jak ci bida, to się żeń!
Z końmi — wiadra, z ludźmi — konwie,
jeden Bóg ich z których stron wie.

Tańcowały skrzypce, bas,
biała droga w czarny las.

Wyrzucała nogi-wierzby
na gościńcu, bo i gdzieżby?

Tańcowała izba, wieś —
Jak ci bida — mam cię gdzieś! [21]

Fresk ów okala (otwiera i — w zmienionej nieco postaci — zamyka) właściwy opis wesela Szeli, przedziwnie z tym opisem kontrastując. Gęsta psychicznie i już brzemienna przyszłym konfliktem małżeńskim atmosfera wesela znajduje w fantasmagorycznym obrazie roztańczonego kosmosu znaczącą replikę. Zachwiana u podstaw — tj. w swych nie utemperowanych chłopskich instynktach — równowaga wewnętrzna Szeli (zob. jego skierowany do Marysi monolog miłosny), zdruzgotana niebawem doszczętnie za sprawą młodego parobka Wicka, zostaje artystycznie uregulowana: okalający scenę weselną groteskowy fresk staje się lirycznym ogniwem, łączącym ją z tymi centralnymi kompozycyjnie partiami poematu, w których raz jeszcze **w s z y s t k o z a t a ń c z y**:

Jak dojrzały izby
w polu samych brzdący,
podkasały kiecki-ściany
po śniegu lecący.

Przgonił je wiatrak,
w dyrdy biegł przez odłóg,
ruszył w taniec opętaniec,
poszły wióry z podłóg.

Tańcowali cztery dni,
ani więcej, ani mniej.

Tańcowali piątą noc —
runął dwór jak zgniły kloc.

Tańcowali rach-ciach-ciach
i po drogach, i po wsiach.

Tańcowali, gdzie kto mógł.
Tryskał, przyskał śnieg spod nóg. [73—74]

Polska pieśń ludowa zna dobrze takie „dziwy abo absurda”, owo hasanie izb, krów i wiatraków, igranie wszelkiego stworzenia na przekór uchwytnemu zdrowym rozsądkiem ładowi natury, niejako na prawach karnawałowej maskarady. Oto kilka fragmentów wyjętych z *Wirydarza poetyckiego* Jakuba Teodora Trembeckiego:

Wrobl siedzi na kościele, napinając kusze,
Stamtąd woła na wilka, umykaj swej dusze.

Trzy prześlice jechały na słomianym wozie;
Kozą wilka prowadzi w rucianym powrozie.

Stodoła się rozigrała, sarnę uловиła,
Co stępa obaczywszy oknem wyskoczyła.

Siekierka się rozbijała, Wisłę przepłynęła,
Kobiałka się przeciwiąc z perzem utonęła¹¹.

Znalazł się też w poemacie ów słynny „miły Jan”, przygłupek ludowy, „co chodził z toporkiem, siekierką się podpasywał, podpierał się workiem”¹². Prawda, pod zmienionym imieniem i ze zmodernizowanymi insygniami swej „niepoczytalności”:

Na rozstajnych drogach,
kole czterech kopcy,
namawiali się ze sobą
gorzejowscy chłopcy.

Był tam Waluś-pastuch,
w zimie chodził boso,
siekierką się opasywał,
podpierał się kosą. [73]

Owa kosa, którą miast worka podpiera się „Waluś-pastuch”, sprawia, iż jego „niepoczytalność” staje się niepokojąco wieloznaczna i w kontekście anegdotycznym zyskuje na społecznej głębi.

Obyczaj „miłego Jana”: czerpanie wody przetakiem i gaszenie ognia tłuszczem — przejmuje „smarzowska gromada” i „chłopcy siedliscy”, ku szczerzej radości spopielającego dwory szlacheckie t a ń c z ą c e g o ognia.

Po zielonej komorze
tańczył ogień we dworze,
krzesał iskry obcasem,
pokrzykiwał „hop!” czasem.

Co tknął piórkiem pułapu,
trzaskał pułap pół na pół.
Co nadłupał go tak tu,
przyśpiewywał do taktu:

„— Ta smarzowska gromada
ratownicy nie lada —
ile razy już gasłem,
dogaszały mnie masłem.

„— A ci chłopcy siedliscy,
gaszą ogień, aż piszczy,
w rozskrzypieniu kół gorzkim
wożą wodę półkoszkiem”. [79]

¹¹ J. T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*. Z rękopisu L. Mizerskiego wydał A. Brückner. T. 1. Lwów 1910, s. 26.

¹² Z. Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Lwów 1838, s. 76. Cyt. za: S. Czernik, *Humor i satyra ludu polskiego*. Warszawa 1956, s. 190.

Nie „miły Jan” wszakże jest wynalazcą tych wesołych absurdów i niesamowitości. Do pieśni ludowej przeszły one z komedii rybałtowskiej. Oto próbka „jęcmiennych obyczajów”, które prezentuje czytelnikowi narrator *Peregrynacyi Maćkowej*, obieżyświat „Kopera, co d... łąta wołową golenią na kobyliłm pergaminie”:

Po tych tańcach [tj. wilka z kozą, tchórza z kokosą *etc.*] przyniesiono dwa-
naście kosów wielkich miodu korzennego i mazi baryłę, toć podcasy dostatkiem
nalewał, a myśmy pili durślakiem jeden do drugiego, bo kazano cestować hoj-
nie i wielkim dostatkiem ¹³.

Zagadkowe „jęcmienne obyczaje”, których „napatsył się” Kopera (i któ-
rych ślady odnajdziemy także w sowizrzałskim *Mięsopuście* [...]), to śred-
niowieczne i renesansowe obyczaje świąt ludowych typu karnawałowe-
go: karnawałów w sensie właściwym, „świąt szaleńców”, widowisk jar-
marcznych wiązanych z kalendarzem kościelnym, itp. ¹⁴

W twórczości sowizrzałsko-rybałtowskiej (inspirowanej w interesu-
jących nas przypadkach wzorami niemieckimi) i w poezji chłopskiej
śmiejch ludowej kultury średniowiecza i renesansu sący się znikomym
już tylko strumyczkiem.

Najlaskawszy dla nonsensownych „dziwów abo absurdów” okazał się
folklor dziecięcy, gdzie zdomowały się one w ubiegłym stuleciu. Tropem
folkloru pójdzie w XIX i XX w. literatura dla dzieci ¹⁵. Czerpanym
z folkloru humorystyczno-groteskowym, „śmiejchowym” motywom Ja-
sieński przywraca poniekąd ich pierwotny, świąteczno-karnawałowy
akcent.

Spotęgowana do absurdu, karnawałowa *par excellence* fantas-
tyka ludowa pozwala autorowi *Słowa o Jakubie Szeli* wyrazić środkami
poetyckimi istotną prawdę o antyfeudalnym powstaniu w Galicji 1846
roku.

Ta żywiołowa „wolnica” chłopska była wszak, jak karnawał, „cza-
sowym zawieszeniem działania całego oficjalnego systemu ze wszystkimi
jego zakazami i barierami hierarchicznymi”.

Życie wychodzi na krótki okres czasu ze swych skrępowanych prawami,
uświęconych kolein i wstępuje w sferę utopijnej wolności ¹⁶.

¹³ *Peregrynacyja Maćkowa*. Cyt. za: *Antologia literatury sowizrzałskiej*. Opraco-
wał S. Grzeszczuk. Wrocław 1966, s. 551.

¹⁴ O formach karnawałowych zachowań zob. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Ра-
бле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва 1965, zwłaszcza *Введение*
i rozdz. 3.

¹⁵ J. Cieślowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka,
wiersze dla dzieci*. Wrocław 1967, s. 132 n., 151—161.

¹⁶ Бахтин, *op. cit.*, s. 100.

I ową cechę powstania chłopskiego wyakcentuje Jasieński — idąc, być może, śladem futurystów rosyjskich: Chlebnikowa i Kamienskiego¹⁷ — w inwokacji:

Oj, ty wolo, rozchełstana, strzelista,
wolo wolna,
wolo polna!

[.]

Zakręciłaś ty się bakiem-furkotem,
spuszczonym wiatrem na złość ci
ze szpagatu codzienności.

Rozrozumiałaś ty się chlustem-rozpluskiem,
siwym roztopem z tych stron tu
aż na margines horyzontu.

Wyżej stert, co się w drodze nawina,
polem za wąskiem, za pustem,
tańcem — łomotem — zapustem
lawiną!

Och, wolo! [77—78]

Pogrom dworów szlacheckich w lutym 1846 miał miejsce w zapusty; jest to — rzecz znamienita — jedyna okoliczność „rabacji” utrwalona w strzępach pieśni chłopskiej:

Pamiętacie, chłopcy, rok czterdziesty szósty,
Jakeśmy to panów bili w same mięsopusty?

Oj, czyli ty pamiętasz, dziewczyno, rok tłusty,
Jak my bili panów cepami w zapusty?¹⁸

„Taniec” i „zapust” to ulubione przez Jasieńskiego synonimy na określenie świątecznego pierwiastka owego aktu gwałtownego wyzwolenia się chłopskiej „woli rozchełstanej, strzelistej”. Charakterystyczne w tej mierze są także ostatnie strofy *Słowa o Jakubie Szeli*:

¹⁷ Nieskomplikowany światopogląd bohatera poematu *Stieńka Razin* zamyka się w wyznaniu (В. Каменский, *Поэмы*. Москва 1961, s. 71, 49):

Для меня воля вольная слаще
И пьянее любви и вина.

И пока
Наша доля-раздольница
Чует слёзное
Горе батрацкое —
Ты бунтуй,
Понизовая вольница,
За жите наше братское.

¹⁸ Cyt. za: J. S. Bystroń, *Historia w pieśni ludu polskiego*. Kraków 1925, s. 48.

„Darzyła się ruń nam,
wystraszył się los tem,
wyszedł w pole, za oborę,
chlusnął z wiadra postem.

„Skończył się nasz zapust.
Dalej, pany, jedziem!
Zwiśnie chłop na szubienicy
popielcowym śledziem! [90]

Z nadejściem Popielca i Wielkiego Postu urywa się opowieść o Jakubie Szeli, rozpoczęta opisem tańca weselnego, tańca wszystkich i wszystkiego:

Tańcowała cała wieś —
czapki strzech — na bakier. [25]

Początek i koniec poematu o Szeli to jakby dwa bieguny — „spinające” humorystyczno-groteskowy, śmiechowy pierwiastek poematu w jednolity obraz-metaforę: tańca — walki, maskarady — zbuntowanego żywiołu chłopskiego, karnawału — rzezi.

Ta alternująca kontrastowymi znaczeniami metafora pełni w poemacie Jasieńskiego wieloraką funkcję.

Akcentowaliśmy już jej moment heurystyczny: reweluje ona — środkami nie wykraczającymi poza kompetencje poety — nader istotną prawdę o żywiołowym, antyfeudalnym powstaniu chłopskim, o jego niezwykłym, kryzysowym (świętecznym) klimacie emocjonalnym¹⁹, wzmagającym poczucie gromadności działania, także o utopijnym radykalizmie jego antagonistycznych napięć i wyładowań. Metafora ta, co nie mniej ważne, skrywa ideologiczną deklarację poety rewolucyjnego, przewartościującego tradycję w imię radykalnej odmiany społecznego statusu człowieka, przywrócenia temu statusowi pełni ludzkiego sensu. Zdeformowany groteskowo obraz „wolnicy” chłopskiej, sugerujący jej żywiołowy rozmach gestem ludowego obrzędu zabawowo-maskaradowego, jest subtelnym, ale i jednoznacznym wyrazem aprobatywnego stosunku do niej samego poety. Narzuca nadto konieczność tej aprobaty czytelnikowi, i to w sposób absolutnie nieodparty: żywioł rewolucji z jego okrucieństwami i przelewem krwi usankcjonowany zostaje w planie artystycznym „jęciami obyczajami”, karnawałowymi regułami gry. Odształcanie obrazu „rabacji” galicyjskiej i losów jej przywódcy w kierunku groteski, ich deformowanie motywami ludowego humoru „dziwów abo absurdów” miało więc także — wspominaliśmy o tym — swój aspekt polemiczny: żyjącą w „świadomości

¹⁹ Бахтин, *op. cit.*, s. 12: „Na wszystkich etapach swego rozwoju historycznego świata były związane z kryzysowymi, przełomowymi momentami w życiu natury, społeczeństwa i człowieka. Momenty śmierci i narodzin, zmiany i odnowy były zawsze wiodącymi w świętecznym odczuciu świata”.

kulturalnej narodu" (wyrażenie Jasińskiego z okresu futurystycznego „*Sturm und Drang*") tradycję uśmiercało jej nurtem oddolnym, plebejskim.

Po lamencie chorałów, po uroczystej anatemie „śpiewów historycznych", po wieszczym, wyklinającym patosie rapsodów tylko śmiech gwarantował poetyckiemu przedsięwzięciu rehabilitacji Szeli skuteczność artystyczną i — co za tym idzie — pożądaną ofensywność ideologiczną.

Liryczny żywioł bufonady, groteski i absurdu zawieszał automatycznie — dla celów poetyckiego ożywienia postaci Szeli — działanie tych emocji społecznych, które w planie literackim sytuowały zarówno ową postać jak i powstanie chłopskie przeciw prądowi poezji romantycznej w jej głównym, narodowowyzwoleńczym nurcie i które z tej właśnie przyczyny uśmierciły Szelę na długie dziesięciolecia jako potencjalnego bohatera literackiego, reprezentanta idei chłopskiej.

Śmiechowy pierwiastek *Słowa o Jakubie Szeli* jest więc także repliką na powagę tradycji historycznoliterackiej w jej widzeniu roku 1846, na jej anachroniczny w odrodzonej ojczyźnie grymas przerażenia, wegetujący w pasożytniczej symbiozie z najszczytniejszymi osiągnięciami romantycznej liryki patriotycznej i będący z tej przyczyny wdzięcznym obiektem eksploatacji dla demagogii „państwowotwórczej".

Literacka tradycja romantyczna współokreśla repertuar absurdalno-groteskowych motywów i chwytów *Słowa*, będąc dlań w znacznej mierze negatywnym układem odniesienia. Wesoły „taniec-opętaniec" gromady chłopskiej to groteskowo strawestowany romantyczny motyw tańca rewolucyjnego, „tańca wolnych ludzi" — jak go ironicznie nazwał, karykaturując elementy przejęte z rewolucji francuskiej, autor *Nie-Boskiej komedii*.

Romantycznej proveniencji — romantycznej w adresie polemicznym, nie w swej rzeczywistej genezie historycznej — jest też artykułowana w śpiewie „gromady" radosna euforia wolnościowa:

Dość chciał nam dopiec kopiec i wał —
Hulaj, gromada, wiatrom na schwał!
W polach odpręgaj konie od landar,
żaden nie pośmie bruździć ci żandarm!

Hulaj! wychylaj głowy zza wnęk!
Byli — ubyli, jechał ich sęk!
Hola na pola, orki się uczyć,
orać karbowym, rządca nawłóczyć!

Hejże! a nuże! hala! a haj!
Wozy z dobytkiem do zagród pchaj!

Klamki złociste do wsi poznoścież!
Rygle otwarte — ziemia na oścież!

K-r-r-r-aj! [80]

Ta wspaniała chłopska karmaniola stanowi wesoły „prześpiew” — mniejsza, na ile świadomie zamierzony — do owych „chórów” z dramatu romantycznego, w których krzywda chłopska dochodzi swych praw mocą „wyroków Bożych” (*Dziady*, cz. II) bądź też gwałtu rewolucyjnego (*Nie-Boska komedia*); w odniesieniu do dramatu Krasińskiego to także polemiczna replika na wszystkie partie chórowe z części 3 (Chór przechrztów, Chór lokai, Chór rzeźników), w których horyzont rewolucyjnych przewartościowań został zafałszowany ideologicznie i moralnie zdeprecjonowany.

Na recenzentów międzywojennych, zwłaszcza tych z „żółtej” prasy, cytowany tu fragment *Słowa* podzielał niezwykle prowokująco. Uznano go za najbardziej — obok rozmowy Szeli z Panem Jezusem — b o l s z e w i c k i w poemacie, niezgodny z mentalnością ludu polskiego. Niesłusznie zresztą²⁰. Dwuwiersz szczególnie „nieetyczny” i bulwersujący:

Hola na pola, orki się uczyć,
orać karbowym, rządca nawłóczyć!

— jest powierzchownym zaledwie przestylizowaniem strofy ludowej:

Oj, karbowym orać,
da, ekonomem włóczyć,
oj, poczekaj, ekonomie,
da, będziemy cię uczyć²¹.

Do Jasieńskiego dotarła owa śpiewka w jednej ze swych rozlicznych funkcjonujących w folklorze wersji.

²⁰ Oczywiście, nie wykluczamy faktu, iż pewne fragmenty *Stieńki Razina* mogły podzielać ośmielająco na autora *Słowa* — choćby poniższy (Каменский, *op. cit.*, s. 69):

Эх дать бы им всем
Кистенем по башкам.
Захурдачивай да в жордупту,
По зубарам сыпь дубинушшом.
Расхлобыть твою, ой, в морду ту,
Размочардай в лоб рябинушшом.
[.]
Шшо да шшо! да ненашшоками,
А в проползь брюшиной шшай.
Жри ховырдовыми шшоками —
Раздобырдывай лешша.

²¹ *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Ułożył J. Przyboś. Wyd. 2, przejrzone. Warszawa 1957, s. 42.

Swą nie maskowaną względami pieśniowej konwencji siłą chłopskiego gniewu na przystawców — tych funkcjonariuszy od „brudnej roboty” w ustroju pańszczyźnianym — ściągnęła ona już wcześniej uwagę penetrującego folklor tatrzański Kazimierza Tetmajera. Jednakże śpiewkę góralską:

Kieby to tak Bóg dał, coby ja się wrócił,
Wójtami byk orał, przysiężnymi młócił.

— przenosi autor *Pieśni o Jaśku Zbójniku* do swego poematu ze znamennym retuszem:

Ej! Kieby to Bóg dał, cobym ja się wrócił,
Rychtarek bym orał, husarami młócił²².

W pół wieku po powstaniu chłopskim w Galicji „oranie wójtami” było nazbyt raziącą chropawością folkloru, by mogła je tolerować wewnętrzna cenzura poety.

Klasowy antagonizm ustroju feudalnego tolerowała literatura, zgodnie z kierunkiem romantycznej recepcji folkloru, pod jedną tylko postacią: konflikt lud—zaborca. Autor *Słowa o Jakubie Szeli* naruszył w tym względzie uświęconą tradycją sferę *tabu*, stąd szczególna zajadłość ataku recenzentów na strofy „karmanioli”.

Gdy mowa o polemicznym angażowaniu tradycji romantycznej, warto odczytać uważnie strofy zamykające opis wesela Szeli:

Tańcowali, poszli spać.
Wyszedł księżyc, nie mógł wstać.
Jak żydowska lśnił się maca,
wszystkie cienie poprzewracał.

Tłukł się niebem wszcz i wzdłuż,
nie mógł trafić ani rusz.
Po kościelnym dachu biegał,
wpadł na wieżę, rozbił zegar.

Aż go w krzakach zgryźli psi.
Było wrzasku w całej wsi. [28]

Ten niezwykle pejzaż księżycowy to przecież groteskowo zdynamizowana sceneria typowo romantyczna: tajemniczo majaczące w świetle księżyca ciemne sylwety wieży kościelnych czy baszt zamkowych.

Sceneria ta znamionowała osobliwość chwili, sygnalizowała nadejście pory spełniania się rzeczy ważkich i niepojętych, pory mocy pozaziemskich: duchów, upiorów, *etc.* (Tę funkcję niepokojącej wróżby zachowała także w poemacie: zapowiada mianowicie dramat

²² Cyt. za: S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczoliterackie*. Warszawa 1901, s. 544.

małżeński Szeli.) Zepchnięta z czasem na peryferie poezji, świeciła w pierwszych dekadach XX w. swój niebywały triumf — za sprawą Rydlowego misterium bożenarodzeniowego — w kontakcie z masowym widzem. W didaskaliach do aktu III *Betlejem polskiego* funkcjonuje już jako landszaft-samograj:

Przezysta polska noc zimowa, bielejąca śniegami, wysrebrzona miesiącem.

W głębi rysują się niewyraźnie ciemne sylwety wieżyc i kopuł Krakowa, wyżej piętrzą się potężne mury Wawelu ²³.

Groteskowe strawestowanie przez Jasieńskiego owego „chwytu” romantycznego ma być właśnie repliką na jego fazę epigońską i status szmiry. Omawiany obraz funkcjonuje nadto w poemacie w jego wewnętrznym, homogenym porządku metafor i rozbudowanych tropów: odsyła on mianowicie do bliźniaczego w pomyśle obrazu, zamykającego scenę krwawego tańca-zakierii:

Gdzie kończyli taniec —
cały dwór był na nic,
brali panów rankiem,
kładli ich przed gankiem.

A wieczorem-zmierzchem
jechał księżyc wierzchem,
w srebrnych był sandałach,
siwy pod nim wałach.

Gdzie za dworem kępa,
zwalniał konia stępa.
Gdzie schlustała krew je,
skręcał z pól — na rewię. [75—76]

W zestawionych tu obrazach-metaforach obydwie maskarady taneczne (taniec weselny i taniec-zakieria) znajdują dodatkowe spoiwo kompozycyjne: napięta i brzemienna katastrofą (którą wróży „wywracający cienie” pijany księżyc) atmosfera wesela zostaje ostatecznie rozładowana nie w jego bezpośrednim przedłużeniu anegdotycznym, nie w krwawym porachunku Szeli z Wickiem (wyjątkowa w poemacie, konsekwentnie naturalistyczna konwencja tej sceny redukuje do minimum jej zdolność lirycznego rezonowania), lecz w wielkiej rewii — pokazie rezultatów „tańca” chłopca z panem, w której uczestniczy księżyc jako *prima persona grata*.

Symetryczne rozmieszczenie i symboliczna współzależność motywów pejzażu księżycowego potęguje liryczną współdzwźwięczność wzmiankowanych maskarad tanecznych.

²³ L. Rydel, *Betlejem polskie*. Kraków 1906, s. 68.

Współdźwięczność — przypomnijmy — ugruntowaną uprzednio poetyką „jęcmyennych obyczajów”, poetyką groteskowego zrównania w prawach wszelkiego stworzenia: w y j ą t k o w y c h p r a w a c h „tańca-opętańca”.

Mocą tej współdźwięczności los Szeli staje się tożsamy z losem g r o m a d y. Zgodnie z wymową anegdoty, gdy jej pojemność ideologiczna — jak w przypadku spotkania Szeli z Panem Jezusem — dostatecznie tę tożsamość motywuje. Ale i przeciw anegdocie, gdy czyni ona problematycznymi moralnie — jak to sugeruje mechaniczna konfrontacja wątków części 1 i 2 — raczej aktywnego zaangażowania się Szeli w konflikt dwór—wieś.

Do poetyki „dziwów abo absurdów” odwoła się Jasieński w scenie ostatniej poematu, w relacji z aresztowania Szeli przez „tarnowskich żandarmów”:

Nim odkwitła stokroć
na zielonej darni,
przyjechali zabrać Szele
tarnowscy żandarmi.

Uciekała nocka
po zielonej łące,
jak wkładali mu na rączki
kajdanki dzwoniące.

[.]

Jak go prowadzili
pod ten biały kasztan,
zakapały z nieba gwiazdki,
toczyły się aż tam.

Jak go prowadzili
tamtą kładką giętką,
wyszły ryby na przerębel
łapać ludzi wędką.

W całej rzece wielki
narobiły ruch tem,
jak po lodzie, jak te kundle,
biegły za nim truchtem.

Jak go wiedli bagnem,
tym, co śmierci dar ma,
wyszli wilcy, zjedli w lesie
jednego żandarma. [87—88]

Narracja powyższa wyrasta oczywiście z fundamentalnego dla świata pieśni ludowej prawa jedności człowieka i przyrody, nakazującego przyrodzie współuczestniczyć w ludzkim dramacie:

przyroda łączy się z ludźmi ścisłymi związkami, współdziała z nimi, przestrzega ich, współczuje ludzkiemu nieszczęściu²⁴.

Jednakże skala tego współczucia zostaje w poemacie, wbrew spotykanym w pieśni przykładom, groteskowo hiperbolizowana. Kosmiczny w rozmiarach i absurdalny w przejawach zamęt w przyrodzie sugeruje tym łacniej niezwykłość nieszczęścia, które go wywołało. Los Szeli, także w momencie klęski, jest losem gromady.

Pewną analogię z zaprezentowanym tu sposobem monumentalizacji bohatera można by odnaleźć w folklorze tatrzańskim: powszechny żal przyrody rezerwuje pieśń zbójnicka tylko dla postaci Janosika, tego — jak słusznie zauważono — jedyne w folklorze polskim „ludowego bohatera niedoszonego eposu”²⁵:

Jęncom góry, jęncom, kie Janicka męncom...²⁶

Wśród ludowych form lirycznych, którymi inspiruje się autor *Słowa*, miejsce wyrażnie eksponowane zajmuje — obok groteskowych „dziwów albo absurdów” — epigramat, tj. mała forma liryczna, która wedle klasycznej definicji Dmochowskiego „myśl krótką rymami wyklada”²⁷.

Organiczny, by tak rzec, związek słowa pieśni ludowej z instrumentem oraz będąca rezultatem tego związku wyrazistość i dyscyplina rytmu nadaje epigramatowi ludowemu, z całym jego złożonym bogactwem tematycznym, charakter śpiewki tanecznej. Stąd nazwy: ubadanki, wyrwasy, krakowiaki, kujawiaki etc., jakie wiązano tradycyjnie z tym działem pieśni. Są to nazwy o tyle usprawiedliwione, iż oczywisty jest związek większości tych małych śpiewek z zabawą i tańcem, zwłaszcza z obrzędem weselnym²⁸.

Miłość i wesele to obszar tematyczny epigramatu ludowego eksploatowany w poemacie — z natury jego anegdoty — nader obficie. Niektóre śpiewki weselne przenosi Jasieński do swego tekstu niemal bez zmian, w ich oryginalnej, ludowej wersji.

Jesteśmy oto na weselu Szeli. Ślub 15-letniej Marysi z 35-letnim wdowcem komentują solowe partie instrumentów kapeli wiejskiej. I tak bas mruknie ponuro do panny młodej:

A czyś ty, Maryna,
miała oczy w bielmach,
że ci się spodobał
ten smarzowski stelmach?

²⁴ J. S. Bystroń, *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań—Warszawa 1921, s. 162.

²⁵ Czernik, *Stare złoto*, s. 265.

²⁶ Zdziarski, *op. cit.*, s. 545.

²⁷ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. 48. BN I 158.

²⁸ Zob. Czernik, *Stare złoto*, s. 253—269.

A gdzieś ty, Maryna,
miała oczy, powiedz,
że ci się uwidział
na młodego wdowiec? [23]

Ludowy epigramat weselny — przywołany tu przykład stanowił niewątpliwie źródło inspiracji dla autora *Słowa* — zna dobrze takie żałosne westchnienia-przyspiewki:

A gdzieś ty, chłopcze, swoje oczka podział,
Coś tego kulasa na żoneczkę obrał?²⁹

Z kolei złośliwy klarnet zawtórzuje cienko basowi:

Weź se, Maryś, czepek nasadź,
jak nie chciałaś gęsi pasać,
jak nie chciałaś statków myć —
idźże za męż, idźże, idź!

Taki baran, jaka owca —
chciałaś wdowca, idź za wdowca. [24]

Również i tym razem na wzór ludowego epigramatu:

Stado gęsi, stado owiec,
Moja matko, chce mnie wdowiec,
Jedna gaska, jedna owca,
Moja matko, nie chcę wdowca³⁰.

Epigramatem weselnym inspirowane są też śpiewki Szeli:

Grajże, Jasek, grajże, Berek!
Naści wódki półkwaterek!
Naści wódki całą kwartę,
na wesele, na to czwarte! [25]

Czterowiersz ten trawestuje znane w polskim obrzędzie weselnym zawołanie do orkiestry:

Hej skrzypczku, czy ty śpisz,
Mego głosu nie słyszysz?
Ja ci dałem trzy grosze,
Żebyś mi grał po trosze,
A ty śpisz!

A oto inna śpiewka z ludowego obrzędu weselnego:

Zaświećcie mi na kominie,
bo mi Maryś w tańcu zginie.

²⁹ *Obrzęd weselny polski z pieśniami i przemowami*. Zebrał i opisał Z. Gloger. Warszawa 1901, s. 104.

³⁰ Z. Gloger, *Pieśni ludu*. Kraków 1892, s. 292.

A czy zginie, czy nie zginie,
Zaświećcie mi na kominie ³¹.

Motyw tematyczny tego czterowiersza zostanie w ustach Szeli odwrócony, a jego beztrioska wesołość skażona gorzką wiedzą „wdowca-mruka”:

Idźże, Maryś, tańczyć, idźże!
Już mi dziś cię nikt nie wydrze,
już nie ujdiesz, jak byś w dno wrósł,
już nas związał księży powróż. [25]

Mała forma ludowej pieśni miłosnej obfituje zwłaszcza w czterowiersze-sentencje o kompozycji paralelicznej:

A u sokoła złociste koła,
U sokolicy kosy,
Nie użyjesz ty, moja Marysiu,
Za Jasieńkiem rozkoszy ³².

W analogicznym schemacie epigramatycznym wypointuje Jasieński dramat małżeński Szeli:

U karasia kare skrzela,
u szczupaka — siwe.
Nie udało ci się, Szela,
to kochanie cikliwe. [30]

Tę właśnie poetykę sentencjonalnego szeregu paralelicznego podniesie autor poematu o Szeli do rangi „chwyty”, nadając jej tym samym doniosłą kompozycyjnie sankcję: ilekroć mianowicie pojawi się ów szereg, możemy być pewni fabularnego zgęszczenia narracji, gwałtownego zwrotu akcji wskutek jakichś niezwykłych wydarzeń dramatycznych. Tak np. cytowana wyżej strofa zapowiada epizod miłosny Marysia—Wicuś.

Scenę zebrania chłopów w karczmie i powzięcie decyzji wysłania „umyślnego” do namiestnika we Lwowie ze skargą na dziedzica poprzedzają dwie epigramatyczne śpiewki. Pierwsza z nich:

Latała, krzyczała
siwa gęś nad wodą:
Nie zmawiajta się po karczmach,
idźta, chłopcy, do dom! [41]

— przysposabia na użytek anegdoty ludowy tekst „krakowiaka”:

Leciała, krzyczała
siwa gęś nad wodą.

³¹ *Obrzęd weselny polski* [...], s. 100, 99.

³² *Ibidem*, s. 111.

Przyjdzie mnie oszaleć,
dziewczyno, za tobą³³.

Inny czterowiersz:

W sadzie drzewa grube,
w bożym lesie grubsze.
Nie wypędzić życia z chłopa,
jak się przy nim uprze. [58]

— okazuje się *sui generis* zapowiedzią-morałem przejmująco zrelacjonowanych następstw wyprawy Szeli do Lwowa. Także interwencję starosty Breinla i udzielenie przezeń Szeli politycznego instruktażu zapowiadają kolejno epigramaty:

U dziedzica nos jak świeca,
koło nosa — krosta.
Nie pozwolił zgubić Szeli
tarnowski starosta. [62]

Od Smarzowy do Tarnowa
jedna droga — tęcza.
Wrosła w mech ta ścieżka płowa,
coś nią chodził wtenczas. [64]

Wszystkie te otwierające opowieść czterowiersze współtworzą — obok rozsianych w tekście porównań przeczących, obok scharakteryzowanego niżej poetyckiego zabiegu lirycznej eksterioryzacji osobowości bohatera, obok wreszcie anegdotycznej fikcji „pojedynku” Szeli z Panem Jezusem — silnie odczuwalny epicki klimat poematu, „drugie dno” narracyjne jego lirycznych fragmentów.

Ich funkcję najlepiej chyba charakteryzuje analogia do owej tak rozpowszechnionej w baśni skamieliny narracyjnej: „a było to tak”, mającej za sobą szacowną tradycję najstarszych przekazów epickich, od *Wed* indyjskich poczynając (ich nazwa: *Hymny itihasa*, wywodzi się jak wiadomo, od słów „*iti ha asa*” — ‘tak było’).

Wzmiankowane strofy ubiegają relację wydarzeń i przesuwają je w czas zaprzeszy („Wrosła w mech ta ścieżka płowa, / coś nią chodził wtenczas”). Zdarzenia zostają tym samym uwzniośnione, zhieratyzowane niejako; w rezultacie monumentalizacji ulega pozostająca w ich centrum postać Jakuba Szeli.

Artystyczny użytek, jaki czyni autor *Słowa o Jakubie Szeli* z małej formy pieśni ludowej, nie wyczerpuje się na scharakteryzowanej tu funkcji. Posłużył się tą formą Jasiński także na początku części 2 poematu, we fragmencie, który — wspólnie z innym, poprzedzającym go i swo-

³³ Z. Gloger, *Krakowiaki*. Warszawa 1893, s. 69.

iście w stosunku doń komplementarnym — motywuje właściwą epopeję Szeli. W siedmiu kolejnych śpiewkach, ujednoliconych rytmicznie skocznym taktem krakowiaka, szkicuje poeta obraz chłopskiego bytu pańszczyźnianego.

Przy nieuniknionej sumaryczności widzenia ukazane tu zostaje życie chłopa w najistotniejszych sytuacjach egzystencjalnych.

A więc — sam „wyrobek” pańszczyźniany:

Oj, nima to chłopu,
nima, jak pańszczyzna —
żyje sobie wesół,
drugim się nie przyzna.

Oj, nima to, nima,
a i weź mu zrób co —
zwozi zboże panu,
ani dba o kupca! [40]

A więc — u podstaw zdruzgotana przywilejem szlacheckim sfera uczuć rodzinnych:

U dworskiego chłopa
krew w dziewczuchach wrząca,
co napocznie dziedzic,
to dokończy rządca.

Chłopu Pan Bóg darzy,
nie narzeka na nic —
tatuś byli chamy,
syn co drugi — panicz. [40]

Wreszcie, co najgorsze i co niebywale spotęguje stopień chłopskiej determinacji — głód:

Na przednówku w karczmie
stoi wóz bez later —
chłop jak piórko letki,
sam go nosi wiater.

Na przednówku w karczmie
nie borgują sznapsa.
Pan co z stołu nie zje,
to zostawi dla psa.

Leci pies przez owies,
chłop go zmani: naści!
urzne psu ogona,
kapustę omaści. [41]

Niezwykła sugestywność omawianego fragmentu jest rezultatem napięcia między jego treścią i formą: żwawy rytm krakowiaka, popularne

przyspiewy: „oj, nima to chłopu”, „oj, nima to, nima”, wzięte z wesołych ludowych wyrwasów i ubadanek („Ej, nie ma to, nie ma / Jak naszej niewieście. / Chłopek orze na ugorze, / Żonka pije w mieście”³⁴), sama wreszcie frazeologia, emanująca pogodny nastrój bez troski i niefrasobliwości („żyje sobie wesół”, „ani dba o kupca”, „nie narzeka na nic”) — wszystko to stanowi formalną zaporę, którą rzeczywista i już jednoznaczna w swej wymowie treść śpiewek musi pokonać, nim zaatakuje wyobraźnię czytelnika. Opóźniony atak zyska znacznie na gwałtowności i artystycznym efekcie. Ostre, ironiczne skontrastowanie rytmu, melodii i elementów frazeologicznych strofy z jej obrazem, z treścią, którą niesie, wyzwala z niej siłę oskarżenia ustroju stosunków pańszczyźnianych tak olbrzymią, iż szereguje ona „krakowiaki” Jasieńskiego w rzędzie wybitnych w historii poezji polskiej „świadectw oskarżenia”, jak *Lament chłopski na pany*, *Żeńcy*, fragmenty *Dziadów* części II, wreszcie romantyczna i poromantyczna poezja społeczna. Zastosowana w „krakowiakach” metoda przeciwstawiania obrazu strofy jej jakościom rytmiczno-prozodycznym o niej właśnie każe myśleć: o *Maćku* Lenartowicza bądź też o wierszu Syrokomli *Z wrażeń poleskiej podróży*, z jego refrenem:

O, my żyjem szczęśliwie!
Nie masz chleba na stole,
Żółty piasek na niwie,
Trawa rośnie w stodole³⁵.

Niewiele przecież poza tę zbieżność „chwytów” wykracza dialog Jasieńskiego z romantykami krajowymi. Sprawca nędzy chłopskiej pozostaje u tych ostatnich — podobnie zresztą jak u autorki *Piosenek i pieśni* — społecznie nie zidentyfikowany. Zawinił tę nędzę najczęściej przypadek losowy (np. pomór bydła, pożar i śmierć najbliższych w *Maćku*; jest to typowa w romantycznej i poromantycznej poezji społecznej motywacja tragedii chłopskiej). Wyłamują się z tego motywacyjnego stereotypu rewolucyjne dumki np. Julii Woykowskiej, Lucjana Siemieńskiego. Siła oskarżycielska romantyczno-pozytywistycznego nurtu poezji społecznej jest często melodramatycznie rozcieńczona w niekończących się opisach „tej doli i niedoli, tego ubóstwa, tego sieroctwa, tych komorniczych głodów, tych łez rzęśistych”³⁶ etc., etc. Z presji tych opisów nie wyzwoli się już poezja Polski rozbiorowej.

Widziane w zasygnalizowanej tu perspektywie historycznoliterackiej „krakowiaki” Jasieńskiego funkcjonują przede wszystkim — choć nie

³⁴ Gloger, *Pieśni ludu*, s. 301.

³⁵ *Antologia romantycznej poezji krajowej*, s. 152.

³⁶ H. Sienkiewicz, *Maria Konopnicka*. „Biblioteka Warszawska” 1902, t. 4, s. 423.

wyłącznie — na zasadzie polemicznego przeciwstawienia. Na nijakość ideową tamtej poezji replikują wyraźnie zaznaczonym antagonizmem klasowym: chłop pańszczyźniany — dziedzic; przeciw trącej melodramatyzmem łzawości uzbraja je natomiast schemat żartobliwych wyrwawsów ludowych, spożytkowany przewrotnie z tak niezwykłym efektem artystycznym.

Jedna jeszcze z gatunkowych odmian pieśni ludowej współkonstryuuje w istotny sposób „warsztatowe” przesłanki poematu o Szeli: k o l ę d a. Posłuchajmy rozmowy, którą prowadzi na weselisku Szeli instrumenty muzyczne:

Padał deszcz. Płakał deszcz.
Umorusał szybki.
Zawodziły, labidziły
w ciasnej izbie skrzypki: [22]
(tiri, tiri, tili, tili,
zagrajmy se w tej to chwili,
wili li wili
od o-zorzy do wiliji)

Padał deszcz. Płakał deszcz.
Szumiał wiatr pod lasem.
Dziwował się krępy bas,
pomrukiwał basem: [22]
(hudu — hudu — hu
maju graju — u)

Padał deszcz. Płakał deszcz.
Kroplą kroplę starł wnet.
Podrygiwał, podmigiwał
usmarkany klarnet: [24]
(mula-ula u la la
matulina matula
kolebina, koleba
telebina, teleba
u — la — la)

Wyjątkowe tylko osłuchanie z poematem Jasińskiego pozwoli czytelnikowi odkryć w cytowanym fragmencie mistyfikację: właściwe partie instrumentów (strofy wzięte w nawias) są autorstwa Tytusa Czyżewskiego i pochodzą z jego *Pastorałek* ³⁷. W istocie nie nad Dzieciątkiem w stajni położonym — jak to mylnie sugerują istic pastorałkowe *deminutiva* i melodia wiersza — zawodzą, „labidzą” i „dziwują się” instrumenty, lecz nad wyborem na męża przez 15-letnią Marysię 35-letniego wdowca-mruka, Szeli.

³⁷ T. Czyżewski, *Pastorałki*. Paryż 1925, s. 31.

Motywy kolędowo-pastorałkowe, tym razem wyraźniej zaznaczone, odnajdziemy w scenie lwowskiej, tj. w tym fragmencie poematu — godnym z uwagi na wybitny kunszt poetycki stanąć obok sceny „pojedynku” Szeli z Panem Jezusem — w którym „wielkie miasto” Lwów prezentuje się w całej swej wielobarwnej, strojnej krasie oczom nienawykłego do widoku takich bogactw i doświadczonego nędzą chłopą, Szeli:

W mieście Lwowie szumnie, tłumnie,
więcej lamp jak ziaren w gumnie.
Z boków domy jak te cacka,
środkiem droga jak posadzka.

W mieście Lwowie, w białym mieście,
w każdym domu okien dwieście,
w każdym oknie jasna pani,
szyta złotem suknia na niej.

W którą stronę okiem strzeli,
każdy dom jak plaster pszczeli:
z góry płaski, z wierzchu gładki,
w środku izby jak szufladki. [48]

Ta filigranowa, błyszcząca i pełna złocen, bajkowa uroda Lwowa mieści się doskonale w typie naiwnej ludowej wyobraźni. Szczególnie bliski jest powyższy opis owym skonwencjonalizowanym w pieśni ludowej zachwytem chłopskim nad pańskim dworem i jego domownikami: „złoty dwór”, „biała kamienica”, „wrota z brylantów”, „kluczyki złote”, „podłoga woskowa”, pani „w złocie”, „w złotogłowie”, „w jaksamitach”, „panienka kieby haniółce”. Odnaleźć je można zwłaszcza w pieśniach dożynkowych, śpiewanych zwyczajowo przez gromadę chłopską przed dworem³⁸.

Druga z cytowanych strof zdradza jednak inne, bezpośrednie źródło inspiracji poety: Zoriana Chodakowskiego zapis jednej z najstarszych zachowanych do dziś kolęd, związanych z prastarym, pogańskim jeszcze obyczajem składania życzeń noworocznych.

Porównajmy wzmiankowaną strofę Jasieńskiego z pierwszą strofą zapisu Chodakowskiego kolędy śpiewanej w Nowym Mieście Korczynie:

A czyje, czyje to nowe siedle?
W tym nowym siedlu komnateczka,
W tej komnateczce jest dwie okieneczce,
W jednym okieneczku krasna pani
I z pannami³⁹.

³⁸ Zob. O. Kolberg, *Dziela wszystkie*. T. 18. Kraków 1963, s. 59; t. 28 (1964), s. 101. — J. S. Bystron, *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce*. Kraków 1916, s. 145, 189, 206. — Z. Gloger, *Obrzędy rolnicze*. „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 1.

³⁹ Z. Dołęga Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*. Warszawa 1967, s. 193.

To poetyckie wprowadzenie do kolędowej pieśni-narracji o polowaniu na „zwierza tura, co złote różki ma”, zostanie z czasem skonwencjonalizowane i, w konsekwencji, zbanalizowane przez kolędę szlachecką. Oto strofa z połowy w. XIX, utrzymana już — podobnie jak cały omawiany tu fragment poematu Jasieńskiego — w rygorach sylabotonizmu:

Z cicha, panny, przystępujcie
Do tego dworu po kolędzie,
Bo w tym dworze grzeczna pani,
Po sto złotych suknia na niej⁴⁰.

Identyczność wzorca rytmicznego i zbieżność frazeologiczna tej strofy z cytowanym fragmentem *Słowa* nie powinny przesłaniać faktu, iż w typie obrazowania bliższy jest Jasieński zapisowi Chodakowskiego. Rojne i gwarne ulice, mieniące się barwną pstrokacizną ubiorów, pojazdów, wspaniałe wystawy, bogate kościoły, w których „aż się pstrzy od złotych odziei”, elegancja i szyk spacerowiczów, bogacze jadący w karetach, niczym „królowie do Nazareth” — słowem, cała błyszcząca fasada „miasta Lwowa” widziana jest okiem wiejskich kolędników przybyłych z noworocznymi życzeniami do Nowego Miasta Korczyna. Ale nie tylko tych kolędników.

Nie Jasieński pierwszy zrealizował omawianym fragmentem poematu pomysł nadania naiwnemu zachwytowi wieśniaka nad urodą wielkiego miasta wyrafinowanej literacko, wysokoartystycznej szaty poetyckiej. Uczynił to przed nim Tytus Czyżewski, autor wspomnianych tu już *Pastorałek*.

Pojawienie się *Pastorałek* było w polonijnym środowisku twórczym Paryża zbyt wielkim wydarzeniem kulturalnym, by Jasieński, utrzymujący zresztą z Czyżewskim przyjazne stosunki towarzyskie, mógł się nimi nie interesować. Więcej: scena lwowska świadczy, iż odczytał je nie bez pożytku dla swego poematu. To właśnie pastuszkowie z *Kolendy w olbrzymim mieście* — naturalnie, obok kolędników z zapisu Chodakowskiego — byli dla Szeli przewodnikami w jego wędrówce po Lwowie. Zestawione niżej strofy przekonują o tym w sposób aż nadto dostateczny:

w olbrzymim mieście szczuta psami	w olbrzymim mieście
sunie nęcza zaułkami	stoją drzeweczka z zabawkami
w olbrzymim mieście	w olbrzymim mieście
w olbrzymim mieście	w olbrzymim mieście za oknami
hej kolenda kolenda	stoją łódeczka z laleczkami
w olbrzymim mieście za szybami	hej kolenda kolenda

⁴⁰ K. Kozłowski, *Lud. Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesady ludu z Mazowsza Czerskiego wraz z tańcami i melodiami*. Warszawa 1869, s. 187. Cyt. za: Czernik, *Stare złoto*, s. 90.

w olbrzymim mieście alejami	w olbrzymim mieście
w olbrzymim mieście	hej kolenda kolenda
jadą saneczki z dzwoneczkami	w olbrzymim mieście dla uciechy
hej kolenda kolenda	w olbrzymim mieście
w olbrzymim mieście po kościołach	hej kolenda kolenda
w olbrzymim mieście	dmą organiści w dudomiechy ⁴¹
śpiewają pieśni o aniołach	

W mieście Lwowie księży wiele,
stoi kościół przy kościele.
Po kościołach suma co dzień,
aż się pstrzy od złotych odzień.

Do kościoła, skwar czy zima,
człek biedniejszy wstępu nima.
Jedzie państwo sznurem karet,
jak królowie do Nazareth.

[.]

W mieście Lwowie domy różne,
z wierzchu szklane, w środku próżne,
spod nich wędlin całe mendle,
jak spod kłoszów patrzą zwiędle. [50—51]

Pouczające jest zestawienie obu tych chłopskich śpiewów o „wielkim mieście”. Pouczające z uwagi na podobieństwa, jak i na różnice. Te pierwsze, jakkolwiek łatwo uchwytnie, nie idą zbyt daleko: dotyczą elementów świata przedstawionego (wystawy sklepowe, kościoły, przemysł ulicami i zaułkami nędza) i na nich się wyczerpują. Różnice za to prowadzą w głąb materii poetyckiej obu tekstów i są w istocie różnicami metod poetyckich. U Czyżewskiego stylizacja na starodawną kolędę jest bliska ideału. Z magiczną wręcz zręcznością imitatora zataja autor pastorałki margines indywidualnej, poetyckiej inwencji eks-futurysty.

Rozpoznajemy go z trudem w pomysłowym komplikowaniu narracji (cytowane strofy są zaledwie fragmentem *Kolendy w olbrzymim mieście*) i w metodycznym porządkowaniu natłoku wrażeń. Poza tym każda strofa — ze swą naiwnie nieporadną świeżością języka, z bogobojną prostotą słowa, z ustawicznymi powtórzeniami i wytrwale powracającym refrenem kolędowym — mogłaby z powodzeniem funkcjonować w obiegu anonimowej pieśni ludowej.

Inaczej u Jasińskiego. Kołodziej ze Smarzowy, Jakub Szela, oczarowany urodą Lwowa i oszołomiony tętniącym w mieście życiem i rozgwarem, zyskuje z wolna świadomość własnej sytuacji. Bystre oko deputowanego chłopskiego w sporze gromady z dziedzicem dostrzeże wnet na lśniącej fasadzie wielkomiejskiego blichtru rysy i pęknięcia ustroju

⁴¹ Czyżewski, op. cit., s. 21.

pańszczyźnianego. Zachwyt ukazuje rychło swoją twarz Janusa w pomieszaniu z wyborną, społecznym krytycyzmem zabarwioną kpina:

W mieście Lwowie, ścieżką z mory,
chodzą pany jak indory,
a dziedziczki jak te pawie
nie podnoszą nóżek prawie.

Z ulic naród płynie ciurkiem,
stoi żandarm z kurzym piórkiem —
którzy w takt nie chodzą też tu,
takich bierze do aresztu.

W mieście Lwowie, z ziemi w górę,
rosną drzewa gniadobure,
jak bocianów rząd przy drodze
stoją śpiąc na jednej nodze.

Na nich liście jak ornament,
rośnie na nich kamień-diamant,
popod każdym stoi strażnik —
urwać z nich — ani się waż nikt. [48, 50]

Drzewa z „liśćmi jak ornament” i płodzące diamenty?... Ależ to fikcyjna Stygija z komedii sowizrzalskiej, kraina, w której:

na sośniach wszystkich listki złote,
Szyszki z kamieni drogich, trudno u nas o te ⁴².

Obraz miasta został groteskowo zdeformowany: strojny „biały Lwów” okazuje się nieoczekiwane miastem znanych nam skądinąd „jęmiennych obyczajów”. Kolędowy stereotyp narracyjny wzbogacony zostaje humorem sowizrzalsko-rybałtowskim. Ale nie tylko. Także tymi doświadczeniami artystycznymi, które do poezji XX w. wniósł autor poematu *150 000 000*: ironia tym jadowitsza i bardziej demaskatorska, iż stonowana pozorem naiwnego podziwu, stamtąd właśnie wieździe swój rodowód, z opisu miasta Chicago, „całego elektro-dynamo-mechanicznego”, miasta, w którym każdy mieszkaniec

Szarżą nie niższy od generała

i gdzie:

człowiek,
żeby podnieść brwi,
i w tym sobie elektryczną dźwignią pomaga ⁴³.

⁴² *Mięsopust albo tragikomedia na dni mięsopustne*. (1622). W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański. T. 4: *Dworska komedia sowizrzalska*. Warszawa 1961, s. 74.

⁴³ Przekład B. Jasieńskiego (*Utwory poetyckie*. Warszawa 1960, s. 213, 214).

Liryczna fikcja naiwnego olśnienia wieśniaka „olbrzymim miastem” zniesiona zostaje nieoczekiwanie w ostatnich dwóch strofach fragmentu:

Tam, gdzie jadeł całe kopska,
chodzi nocą nędza chłopska,
puka w cegłę, jaki ton da,
w pańskich szybach się przegląda.

Świtem-rankiem z wszystkich fabryk
buchnie zgłęb jak setek bab ryk,
aż przez domy przejdzie mrowie
w białym mieście, w mieście Lwowie. [51]

W każdej z tych strof dzieje się tak dla innych nieco przyczyn. W pierwszej interweniuje nazbyt jawnie — poprzez skonstrastowanie pańskiego przepychu i chłopskiej nędzy — czynnik społecznej wiedzy narratora. Widzenie „kolędnika” ginie bez śladu w wartościującym horyzoncie świadomego swej społecznej misji chłopca Szeli. Strofa druga grzeszy jawnym anachronizmem: lata trzydzieste XIX w. (wtedy właśnie Szela chodził ze skargą do Lwowa) są okresem pierwotnej akumulacji kapitału, a więc — urbanizacyjnie — okresem wyrastających kominów fabrycznych jedynie dla najbardziej zaawansowanych gospodarczo krajów Europy Zachodniej. O fabrykach we Lwowie głucho jeszcze będzie przez najbliższych kilka dziesięcioleci. Rzeczywistość historyczną podnosi autor do poziomu cywilizacyjnego swojej współczesności, przez co wystylizowany kolędowo i zdegradowany humorem „jęcmiennych obyczajów” obraz Lwowa urasta z kolei do rozmiarów symbolu-karykatury kapitalistycznych stosunków społecznych. Oskarżycielska pasja Jasieńskiego, wymierzona w polityczną rzeczywistość II Rzeczypospolitej, zdominowała na moment i podporządkowała sobie liryczną fikcję narratora.

Wzbogacony artystycznie o wymiar groteski i ostro ideologicznie wyprofilowany kanon kolędowy sprawia, iż scena lwowska pełni w utworze niezwykle istotną funkcję epizacji bohatera, podnoszenia go — jak powiadał autor — na wyżyny heroizmu. W łańcuchu tuzinkowych, zdawałoby się, perypetii osobistych Szeli rozbudowany poetycko obraz Lwowa odczytujemy jako *sui generis* liryczną projekcję etosu bohatera.

Opis Lwowa nie jest jedynym fragmentem *Słowa o Jakubie Szeli*, w którym taką właśnie drogą lirycznej eksterioryzacji osobowości, rzutowania jej niejako w sferę relacjonowanej zewnętrzności, odnajdzie

Opis Chicago to właśnie ten fragment poematu Majakowskiego, którego przekład zamieścił Jasieński na łamach komunistycznej „Nowej Kultury” w 1924 roku.

Szela Jasieńskiego swe zaszczytne skądinąd, polemicznie funkcjonalne parantele z ludowymi pierwowzorami epickimi. Trzy zwłaszcza fragmenty poematu zasługują w tym względzie na szczególną uwagę: rozpoczynające część 2 wprowadzenie w mającą się niebawem rozpocząć właściwą epopeję Szeli oraz dwie „relacje” — poprzedzająca opis Lwowa i po nim następująca — z wędrówki Szeli. Te ostatnie utwierdza w ich funkcji epizacji bohatera samo zdarzenie fabularne.

Wyprawa Szeli do Lwowa aktualizuje wszak kapitalny motyw baśni i ludowej epiki poetyckiej (popularny w folklorach ruskich zwłaszcza ⁴⁴): motyw podróży bohatera. Podróż — obojętne, co jest jej celem: starcie orężne, poszukiwanie skarbów, żony dla panującego *etc.* — pozwala bohaterowi ziścić jego żądę przygód; w jej toku spożytkowując swe fizyczne i duchowe aktywa herosa, realizuje on swoje epickie przeznaczenie.

Heroizm Szeli Jasieńskiego w tej właśnie od dawna dojrzewającej decyzji pójścia „w świat” („Jedna droga ze wsi w świat, / nogi drogą emią od lat” (44)) znajduje swój anegdotyczny punkt zaczepienia.

Ogniwem najistotniejszym w łańcuchu jej następstw staje się zakłócenie jednostajnego rytmu pańszczyźnianej egzystencji chłopskiej „wolnica” — wylewem żywiołu klasowej nienawiści chłopca do dziedzica. Bohater poematu miał tę decyzję przypłacić własnym życiem. Dlatego też sam moment jej podjęcia w obecności zebranych w „karczmie kamienickiej” chłopów wyeksponowany zostaje efektowną, po epicku wygraną oprawą narracyjną:

Była cisza. Nie wstał nikt.

Jak się kubek ciszy przelał,
wstał spod ściany Jakub Szela.

Zwalił z ramion słowo-sąg.
Poszły pręgi w kręgi w krąg. [44]

W szeregu kolejnych dystychów argumentuje Szela swą decyzję:

„Cóż się, chłopcy, garbić w czworo?
Coś żadnemu w świat niesporo.

„Lepiej łajno ssij i pość,
Niż masz panu iść na złość.

„Czas wziąć samym z obór klucze —
pańskie oko konia tłuć!

[.]

„Z roku na rok zboże płódź:
panu ziarno, chłopu — kłóć. [44]

⁴⁴ J. Krzyżanowski, *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej*. Wilno 1934, rozdz. 2.

Narracyjny schemat ludowych porzekadeł, w których duchu stylizowana zostaje wypowiedź Szeli — owo znakomite: „pańskie oko konia tłucze!”, nicujące dyskretnym retuszem fonicznym (tuczy — tłucze) treść znanej sentencji-przysłowia, jest tej stylizacji przypadkiem szczególnie wyrazistym — wydaje się tu nader celowy artystycznie, epicko nośny. Forma porzekadła zatrzymuje przywołane przez Szelę argumenty na poziomie uogólnienia niezbędnym dla zidentyfikowania jego osobistej krzywdy chłopą pańszczyźnianego jako krzywdy chłopskiej w ogóle, jako „rzeczy gromadzkiej”.

Sens ideologiczny jego decyzji wędrówki do namiestnika zyskuje dzięki temu na ostrości. Nadto właśnie ów silnie zaznaczony cudzysłów wypowiedzi Szeli wzmacnia niebywale jej temperaturę emocjonalną. Następujące po sobie, niby miarowe uderzenia „słowem-sągiem”, eksklamacje-porzekadła zdają się sugerować niewyraźność ogromu osobistej determinacji bohatera, której — mówi o tym tyleż ich cudzysłów, co intonacja — są zaledwie częściowym ekwiwalentem słownym. Dlatego też bezpośredni komentarz odnarratorski charakteryzujący, tuż po wystąpieniu Szeli, stan jego wzburzenia emocjonalnego („Wył w nim żal, że ręce gryzłby” (45)) odbieramy jako wtórny retoryczny raczej aniżeli jako moment rzeczowej rewelacji.

Wysoki diapazon uczuciowy wystąpienia Szeli stwarza w powiązaniu z wyraziście zarysowaną sytuacją fabularną (zebranie chłopów w karczmie; skwitowane ciszą przemówienie Kuby z Gorzejowy, mające zaagitować ochotnika do wędrówki z „pismem-skargą” na dziedzica; zgłoszenie przez Szelę swojej kandydatury) artystyczny efekt silnego napięcia epickiego, który w kolejnych fragmentach poematu — nazwijmy je umownie, dla podkreślenia, iż stanowią liryczny analogon motywu epickiego *tout court*, relacją z podróży — nie znajdzie epickiej kontynuacji.

Przygody, których świadkami spodziewamy się być, a do których okazję nastroczy bohaterowi podróż, realizują się w planie czysto lirycznym.

Wzburzone myśli i uczucia bohatera, cały jego niesłuchanie napięty świat wewnętrzny, rzutowany zostaje w substytutywną wobec aktów i działań sferę opisu personifikowanych zjawisk przyrody. Tematyką tego opisu rządzi motyw bólu istnienia — o jego modernistycznej proveniencji przyjdzie niżej dywagować — swoiście korelatywny wobec stanu uczuć bohatera. Przewija on się przez poemat na zasadzie lirycznego *leitmotiv*’u. Chronologicznie wcześniej aniżeli „relacja z podróży” rozwija go wspomniany wyżej fragment otwierający część 2 *Słowa*.

Względnie pełna rekonstrukcja jego semantyki możliwa jest więc jedynie przy wzajemnym do siebie odniesieniu wzmiankowanych frag-

mentów. Na rzecz takiego postępowania analitycznego przemawiałyby także jednorodność wikłanej przez ów motyw poetyki, inspirowanej doświadczeniami Jesieninowskiego imażynizmu.

Po raz pierwszy pojawia się ów motyw pełnej bolesnego napięcia egzystencji w części 1 utworu, w obszernym monologu miłosnym Szeli skierowanym do Marysi. Nie zorkiestrowany poetycko, dźwięczy tu jeszcze pojedynczym tonem intymnego wyznania:

Omotła mię całego
jakaś dziwna chorość,
że już czasem jak ta ziemia
chciałbym zbożem porość.

Że bym czasem w byle sadzie
chciał być ulem pszczelim,
żeby we mnie pszczoły grały,
nie ten ból mój, Szelin. [26]

W dalszych fragmentach pojawi się już artystycznie zinstrumentowany, rozpisany „na głosy” tropów i upośredniony sugestywnie zarysowaną sytuacją liryczną. Posiada ona kompozycję dwudzielną, swoiście realizującą uniwersalną w pieśni ludowej regułę paralelizmu. Protagonistą części 1 jest cierpiąca i personifikowana w swym cierpieniu przyroda. Będzie to raz rozparcelowana na działki pól ziemia orna; w poezji romantyków krajowych „macocha gminu”⁴⁵ i główny sprawca chłopskiej niedoli, staje się sama w poemacie o Szeli — zgodnie zresztą z folklorystyczną zasadą sympatycznej (magicznej) więzi człowiek—przyroda — podmiotem cierpień i współofiara agresywności „dworu — szklano-okiego pajaka”. Innym razem będzie to wytrasowana cherlawymi, z rzadka rozstawionymi drzewami polna droga. Będzie to wreszcie ponury krajobraz wietrznej i słotnej jesieni ujednolicającej w szarudze długich świtów i zmierzchów żywe barwy lata. Cierpienie przyrody nie jest jed-

⁴⁵ Zob. K. Ujejski, *Za służbą*. Cyt. za: *Antologia romantycznej poezji krajowej*, s. 171:

O ty ziemio polska! ty zawodna!
O ty ziemio polska! tak bogata,
Że wyżywić mogłabyś pól świata,
A dla własnych dzieci nie masz chleba!
Bujne twoje łąki, żyzne niwy,
Zawsze pełne rosy twoje nieba,
A podobnaś do popiołów urny
I twój naród chodzi smutny, chmurny,
Często grzeszny, ach! bo nieszczęśliwy.
[.]
O ty ziemio! ty macocho gminu!

nak jej naturalnym atrybutem istnienia. Przeciwnie: jest ono rezultatem zakłócenia odwiecznego porządku natury, pomieszczenia „wiecznych miar celu”, przy czym sprawca tego pomieszczenia i — w konsekwencji — cierpień przyrody, sprzęgniętej organiczną więzią z „chłopską dolą”, zostaje za każdym razem społecznie zidentyfikowany.

Jest nim „dwór — szklanooki pająk” we wprowadzeniu do części 2:

Wykarmlałyś wszystkich ich, Ziemio,
swojej skiby razową pajdą.

Ale wagi bezsilnie drgają,
gdy pomiesza kto wiecznych miar cel.
Zawisł dwór — szklanooki pająk —
w pajęczynie twych pól i parcel.

Roni Ziemia lży czarne ożyn,
placze świerszczów lamentem zza grud —
Zamotały się w nitkach drożyn
wątłe muchy wieśniaczych zagród. [37]

Jest nim także ksiądz, celebrujący swój jałowy, bezskuteczny rytuał modlitewny:

Zmokłym kropidłem pociechy księżej
zboża nam w polach pognoił deszcz. [55]

Jest nim dziedzic i Kościół w rozwiniętej metaforze-apostrofie do drogi:

A przez czyjeż gnasz ty pola, przez czyjeż,
że cię dziedzic ich różgami nie zasiekl?
A i wijesz ty się, drogo, i wijesz
jak litania robaczywych zdrowasiek.

Nad rzeczulką, cały w brzozech prócz wieży,
póki chłody brzozom liści nie potną,
klepie kościół kijankami pacierzy
chłopską dolę jak ta szmata wilgotną. [46]

Spółeczna identyfikacja sprawcy owych cierpień przyrody i chłopskiej niedoli zarazem jest faktem o nader doniosłych, wielostronnych konsekwencjach artystycznych. Przede wszystkim spaja ona kompozycyjnie fragmenty analizowane z całością utworu. Funkcjonalizuje je, by tak rzec, wobec poematu w jego warstwie anegdotycznej. Typ obrazów, przenośni i porównań oraz też same realia personifikowanego krajobrazu są tu nacechowane społecznie w sposób dostatecznie wyrazisty, by można było poza widzeniem narratora lirycznego odnaleźć w nich ową rozpaczliwą determinację Szeli, która pchnęła go do wędrówki „ze wsi w świat”.

Nadto, co nie mniej ważne, neutralizuje ona w pewnym stopniu marnieryczny pokost, jakim poeci młodopolscy pokryli wsparte na symbolice przyrody rekwizyty poetyckie. Smutek przyrody w stadium jej zamierania był dla poetów „bez dogmatu”, pragnących dokumentować swą twórczością głębokie i wszechstronne nieukontentowanie własną epoką, poetyckim znakiem wewnętrznego opustoszenia, poczucia metafizycznej bezdomności.

Poetyckie rekwizyty, jakie motyw ów implikował („zimny deszcz”, „srogi wicher”, „chmury szare mętne”, „senna nuda spowita w mgłach”, „uwiedły liść” itp.) — oczyszczone z jakichkolwiek znamion swego czasu historycznego — świadomość estetyczna dwudziestolecia odrzuci jako zwietrzałe artystycznie symptomy „młodopolszczyzny”, jako świadectwo uwiadu poetyki, która z estetycznych odkryć symbolistów nie potrafiła wyciągnąć należytych konsekwencji.

W poemacie o Szeli autor dokonuje niejako artystycznej reanimacji owych rekwizytów: jesień, deszcz, bezlistne drzewa, nawisłe czarnymi chmurami niebo, opustoszała droga prowadząca w bezkres horyzontu („donikąd”) — z takich popularnych w modernizmie europejskim „cegiełek” poetyckich skonstruowany zostaje obrazowy równoważnik „stanu duszy” bohatera.

Nadużytym ongiś, przywraca im Jasieński świeżość i siłę efektywnego „obiektywizowania subiektywizmu”, zastępowania otwartej i nie upośrednionej deklaratywności „ja” lirycznego. Czyni tak przede wszystkim intensyfikując tropy, wzbogacając „warsztat” doświadczeniami imażynizmu Jesieninowskiego, np.: „zimny deszcz” staje się „deszczem spocynym”, który „miesi ciasto dróg”, „chmury szare mętne” — „mydlinami nieba”. Czyni tak również drogą zanurzenia modernistycznych rekwizytów w historii, ich ideologicznego uwartościowania.

Modyfikacji i zwiększeniu ulegnie dzięki takiemu uwartościowaniu pojemność semantyczna tych strof, w których motyw bólu istnienia zyskuje wymiar metafizyczny. Strofy te stanowią właśnie drugi człon sytuacji lirycznej, której dwudzielność akcentowaliśmy wyżej. Owa dwudzielność nie jest zresztą oryginalnym pomysłem autora *Słowa*. Zatrzymuje nas ona w kręgu skonwencjonalizowanych w poezji modernistycznej chwytów: nastrojowy opis przyrody często poprzedzał deklarowane wprost doznania emocjonalne, wielokrotnie kulminujące (jak w poniższej egzemplifikacji) w przeżyciu trwogi eschatologicznej.

Uwiedły liść,
Odlotny ptak,
Błękitny szron.
Gdzie spojrzeć, iść:

Zagłady znak,
Sen, głusza, zgon ⁴⁶.

W analizowanych fragmentach poematu odnajdziemy bez trudu repliki tego przejścia od opisu stanu przyrody do konfesji:

Przyjdzie sierp i po słomie zgrzytnie,
tryśle soki się w ściernie zsoplą.
Zachłysłnęły się kłosa żytnie
swego ziarna złocistą kropłą.

[.]

Cisza łubin otrząsa z łupin
i w jelitach cię, Ziemio, boli.
Nadwarzyło się w faskach chałupin
kwaśne mleko twej melancholii.

Nocą w ludziach się wieczność spala,
Coś ich ciągnie w dalekość mglistą. [38]

Dystych ostatni jest liczmanem modernistycznym w wersji krystalicznej; swój ładunek myślowy zdaje się wspierać na fundamentach młodopolskiej kosmogonii:

W ogromnej, w nieskończonej, w bezkresnej Przestrzeni, w wieczystej Ciszy,
w wiekuistym świetle: tam krąży to, co jest boskie w duszy ludzkiej ⁴⁷.

Jednakże kolejne wersy zawodzą gruntownie nasze oczekiwania:

Na księżycu siadł diabeł Srała,
spuszcza haczyk na nitce z glistą.

Cienka nić gdzieś głęboko wadzi,
choć zębami ją chwycić i wypruj —
Każdy z nas w swego wnętrza kadzi
nosi śliskich, błyszczących ryb rój. [38]

Transcendencja — owo „coś” ciągnące ludzi „w dalekość mglistą” — nie jest już tym, „co jest boskie w duszy ludzkiej”, ulega desakralizacji i deprecjacji. Osłonięta dla modernistów woalem tajemnicy i nie identyfikowana w swej osobowej tożsamości, zostaje nieoczekiwanie upostaciowana w znanego ludowej demonologii diabła Srałę ⁴⁸, siedzącego na księżycu i łowiącego ryby z „kadzi” ludzkiego wnętrza.

W takim to, groteskowym obrazie odsłonięta zostaje bezpo-

⁴⁶ L. Staff, *Jesień*. Cyt. za: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*. Ułożył W. Borowy. Wyd. 3. Warszawa 1958, s. 329.

⁴⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Szkice*. Warszawa 1910, s. 140.

⁴⁸ Oto jedna z wersji ludowego wierzenia (J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*. T. 5. Kraków 1907, s. 213): „Strala albo Srała jest złym duchem wietrznikiem, który dokucza ludziom i różne im wyprawia psoty”.

średnia przyczyna cierpień chłopskich. Jest to, rzecz oczywista, wyjaśnienie na użytek wewnętrzny poematu: idzie bowiem w istocie o sugestywne ewokowanie, oparte na funkcjonujących w folklorze wyobrażeniach, klimatu psychicznej duszności, skrajnej desperacji, beznadziejności, poczucia osaczenia i zagrożenia, wreszcie potrzeby odmiany za wszelką cenę. Niebawem wszak poweźmie Szela decyzję przerwania tego zaklętego kręgu pańszczyźnianej egzystencji. Diabelski posiew Srali obrażają dwie ostatnie strofy fragmentu:

Księżyc gnojem od obór śmierdzi.
Drzemią konie, swój trakt zmierzyszy.
Siwym lasem, zza krat haberdzi,
wstaje świt, z każdym dniem nieżywszy.

Pelźnie dzień z każdym dniem osłabiej.
Prędkoż mrok znów i kres nasz bliskoż?
Na mieniącej się wędce diablej
w męce skręca się serca piskorz. [39]

Z punktu widzenia potrzeb etycznego wartościowania obiektywnego porządku świata („celu wiecznych miar”) jest ta groteskowo przeformułowana metafizyka metafizyką pozorowaną, i to pozorowaną podwójnie. Pod względem formalnym: groteskowa motywacja cierpień człowieka zbywa się automatycznie, właśnie z racji swej groteskowości, ciężaru i powagi problematyzowania „spraw ostatecznych”. Odpowiedzialność transcendencji za porządek ziemski zostaje zawieszona na mocy samej już niepowagi poetyckiego upostaciowania tejże transcendencji. Pod względem kontrastu treściowego: nie może być w istocie mowy o odpowiedzialności transcendencji w warunkach uprzedniej, społecznej identyfikacji sprawcy zła i ludzkich (chłopskich) cierpień. W rezultacie dokonuje się przemieszczenie tej odpowiedzialności z płaszczyzny wyrokowania o losie człowieka w sferę egzekwowania wyroków przez ziemskie instancje ferowanych. Diabeł Srala „siadł” na księżycu w rezultacie pomieszania „wiecznych miar celu” przez „dwór — szklanookiego pajaka”.

Pozaliterackie przewartościowania, jakich dokonuje autor *Słowa*, znajdują w analizowanych tu strofach swoje przedłużenie w głąb poetyckiej tradycji. Skuteczność artystyczna tych przewartościowań zostaje wielokrotnie pomnożona przez polemiczne uwikłanie liczmanów i konwencji tej tradycji.

Chwyt groteskowej degradacji transcendencji odnajdujemy także w „relacji z podróży”, powielającej modernistyczny schemat przejścia od opisu do konfesji:

Jesień już idzie z chmurą niepogód,
wszystkich nas zmiecie smugami strzał.

Na szczycie wieży blaszany kogut
trzy razy skrzydłem trzepocąc piał.

Pogniły zboża, zanim je skwar ściał,
i nocą wilki owyły stóg,
a deszcz spocony wilgotną garścią
miesił i miesił ciasto dróg.

Otrute słońce bułką z zakalcem,
zdychają zmierzchy pod lament wierzb.
Wychudłym drzewom kościste palce
osypał nocą wróbli świerz.

Prędko się, serce, z śmiercią pojednasz,
na grzędach duszy wypielesz chwast —
Do beczki nieba Niebieski Bednarz
nabija nocą gwoździe gwiazd.

Wiecznież się będziem tulać w tej pace
kłębkim skrwawionych ramion i nóg?
Z krwi naszej cieplej okrągłe mace
wypieka w niebie cadyk-bóg. [54—55]

I tu, podobnie jak we wprowadzeniu do części 2, o buncie przeciw Bogu można mówić — z okazji dwu ostatnich strof — w trybie nader umownym. Funkcjonuje on jako kategoria estetyczna raczej aniżeli moralna: niekwestionowana efektywność metafory, jej agresywna wręcz plastyczność nie pozostają w żadnym związku z nikłym bagażem emocji, jaki niesie. I zawiera się w tym „niestosunku” tropu i emocji jakiś moment prowokacji — niekoniecznie przez autora zamierzonej — względem romantyczno-modernistycznej tradycji, zdecydowanie preferującej w swych zwadach z Bogiem emocjonalny walor słowa. Jakaż bo przepaść dzieli w tym względzie strofy powyższe od takich np. strof Kasprowiczowskiego *Dies irae*:

A kto mnie stworzył na to, ażeby w tej chwili,
odziany potępienia podartą żałobą,
kawałem kiru zdjętym z mar Twojego Świata,
wił się i czołgał przed Tobą?

Sądź, Sprawiedliwy!
Krusz światów posady,
rozzęgnij wielki pożar w tlejącej iskierce,
na popiół spal Adama oszukane serce
i płacz!

Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!⁴⁹

Bóg Kasprowicza jest Bogiem Konrada z *Improwizacji*, Bogiem romantyków. „Kamienny, lodowaty” car wynosi tu bez szwanku swój

⁴⁹ J. Kasprowicz, *Hymny. Księga ubogich. Mój świat*. Warszawa 1967, s. 27, 29.

majestat władcy świata. „Cadyk-bóg” Jasińskiego, zasklepiony w rytuale talmudysta, jest parodystyczną repliką tamtego, kreaturą groteskową, zrodzoną z wrosłych w folklor gadek.

Nie ciąży na nim żadna odpowiedzialność za los świata i człowieka, jest bowiem rekwizytem ideologicznym wymyślonym ku pogębieniu chłopów, na użytek panów i księży:

Krzywym pacierzom w niebo nie doleźć!
Inne, uczeńsze, przyjmij i ziść!
Tylko ta chłopska zawszona boleść
z torbą po prośbie w świat musi iść.

Zamiast po kruchtach skomleć i wołać,
Ibem tłuc o ziemię w pokorze psiej,
głębiej tę gruntu nie swoją połać
zęby ścisnąwszy oraj i siej.

Choć się od znoju tysiącem tęcz mienić,
potem zapładniaj każdy jej kąt —
cudzy ci na niej wyrośnie jęczmień,
obcy jak bękart nie wiedzieć skąd. [55]

Prezentowane tu analizy nie wyczerpują zagadnienia dialogu poematu Jasińskiego z tradycją folkloru. Ludowość *Słowa* to także sfera stylistyczno-wersyfikacyjnych zabiegów formotwórczych, którą pomijamy tu z konieczności. Zasygnalizujemy tylko wiodącą w niej rolę dwóch środków ekspresji poetyckiej: animizacji i powtórzenia.

Pierwszy z wymienionych jest w eposie o Szeli tropem wybitnie uprzywilejowanym. W tańcu i „rewii” bądź w bólu i cierpieniu ożywa tu dosłownie wszystko: pojęcia abstrakcyjne, żywioły, gospodarski inwentarz, pory dnia i roku, świat roślinny, ciała niebieskie. Ożywa nawet, na wzór demonicznego straszydła z ludowych wierzeń i ballad, sama pieśń o Szeli, by gwałtem wymóc na narratorze swoje poetyckie urzeczywistnienie. Ta rewindykacja „życia-bycia” wszelkich zjawisk do animatno-osobniczego poziomu spokrewnia zapewne poemat Jasińskiego z twórczymi doświadczeniami imażynizmu w jego wersji Jesieninowskiej. Jest ona jednak nie tyle przejawem ciężenia utworu ku stylistyce autora *Pugaczowa*, ile znakiem orientującym w kierunku artystycznej penetracji rodzimych źródeł folkloru: poetyką świata *out of joint* — wytraconego z formy ludowego świata na opak, świata „dziwów abo absurdów”. Imażynistyczna „żywołność” eposu o Szeli jest więc wyrazem presji tradycji plebejskiej i, pośrednio, polemicznego żywiołu utworu.

Powtórzenie, drugi z wymienionych środków formotwórczych *Słowa*, to wszechobecny w pieśni ludowej chwyt syntaktyczny⁵⁰. Jego

⁵⁰ K. Moszyński w swej pomnikowej *Kulturze ludowej Słowian* (cz. 2, z. 2.

ważna w utworze Jasieńskiego funkcja wiąże się z panującymi tu pieśniewymi rygorami stylizacyjnymi.

Odnajdziemy w poemacie o Szeli wszystkie znamienne dla folkloru postacie powtórzeń: anaforę, porównanie przeczące, paralelizm, powtórzenia śródwersowe. One to właśnie, wspomagane odpowiednim doбором leksykalnym i wzorowanymi na poezji ludowej zabiegami wersyfikacyjnymi, podnoszą poemat o Szeli — rzecz jasna, w ramach konstrukcji językowej — do poziomu założonej w prologu artystycznej fikcji pieśni zebranej „od rżysk i gumien”, pozwalają, mówiąc innymi słowy, osiągnąć zamierzony efekt stylizacyjny.

Kraków 1939, s. 1374 n.) utożsamia wręcz z tym chwytem językowe zabiegi formotwórcze poezji ludowej.