



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

1 (2) (2015) | Rocznik II

DOI: 10.18276/me.2015.1-02

PRZEKROJE I ZBLIŻENIA

Małgorzata Kosiorek*
Uniwersytet Szczeciński

Motywy folklorystyczne w liryce Franciszka Karpińskiego. *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*

Kilka wzmianek o Franciszku Karpińskim, pojawiających się na kartach *W kalinowym lesie* Czesława Hernasa, zdeterminowało sposób mówienia o ludowości u poety. Chodzi przede wszystkim o dwa fragmenty jego rozważań odnoszące się do *Pieśni mazurskiej* oraz jeden dotyczący *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*:

[...] poza nielicznymi wyjątkami (jak *Pieśń mazurska* Karpińskiego) – chłopci w literaturze oświecenia obdarzeni są obowiązkiem reprezentowania szlacheckiego postulatu szczęśliwej prostoty albo wprowadzeni są jako *exemplum* teorii społeczno-gospodarczej, lub wreszcie grają rolę kukiełek w idyllicznych konfliktach „wierzbowej fujarki”¹.

[...] w prekursorskim wierszu *Pieśń mazurska* – mimo tytułu – Karpiński nie użyje gwary, ale też bohater wiersza, wbrew teorii klasycystycznej, uzyskuje tu prawo do tragicznej wzniosłości i pełną, humanistyczną reprezentatywność².

Gdyby nie zły przypadek [...], pieśń Karpińskiego mogła rzeczywiście pozostać w żywej tradycji sokalskich dziadów, poeta bowiem potrafił stylizować jak nikt inny. Zrozumiał dobrze źródła odmienności poetyki dziadowskiej, jej ducha i technikę. Zapamiętał, że lirnik operuje powtórzeniem wyrazu lub wiersza, że powtórzenie jest w epice dziadowskiej źródłem monorytmu, a narrator historiozofem i moralistą [...]³.

* e-mail autorki: kosiorekmal@gmail.com

¹ C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1, Warszawa 1965, s. 50.

² *Ibidem*, s. 185.

³ *Ibidem*, s. 194.

Do tego należy dodać jeszcze opinie z wydanej rok wcześniej pracy Teresy Kostkiewiczowej:

[...] w wykorzystywaniu źródeł ludowych idzie Karpiński jeszcze dalej. [...] Dwa jego utwory, samymi tytułami wskazujące na pokrewieństwa ludowe – *Mazurek* i *Pieśń mazurska*, prezentują nowe propozycje wykorzystania inspiracji ludowej⁴.

W *Pieśni mazurskiej* „oceny dokonuje się z pozycji odpowiadającej pojęciom moralnym typowym dla ludowego widzenia świata”⁵, zaś w *Mazurku*:

Dobór i interpretacja elementów przedstawionego świata, sposób odczuwania i przeżywania, zakres prezentowanych uczuć [...] konsekwentnie motywowane są właściwościami, perspektywą i sytuacją podmiotu lirycznego⁶.

W późniejszych opracowaniach często parafrazuje się Hernasa i Kostkiewiczową, czego przykładem są wypowiedzi Mieczysława Klimowicza, Ryszarda Górskiego i Tomasza Chachulskiego:

W *Pieśni mazurskiej* bohater chłopski przedstawiony został, chyba po raz pierwszy w literaturze polskiego oświecenia, bez sielankowej stylizacji. [...] w *Mazurku* [można zauważyć] próby konstrukcji podmiotu lirycznego operującego ludowym sposobem widzenia świata, formułami i zwrotami zaczerpniętymi z folkloru⁷.

Lirnik-narrator jest tu surowym sędzią i historiozofem-moralistą. Karpiński dobrze utrafił w styl pieśni dziadowskiej, twórczości z pogranicza folkloru i literatury [...]⁸.

Przejawy nowatorskiego wykorzystania inspiracji ludowej wystąpiły również w kilku utworach lirycznych poetów oświecenia. Wiersze Karpińskiego *Mazurek* i *Pieśń mazurska* wprowadziły w świat poezji artystycznej nowego bohatera, reprezentującego ludowe widzenie świata, normy moralne i sposób mówienia (jakkolwiek nie posługują się stylizacją gwarową), a jednocześnie zyskującego prawo do tragizmu, wzniosłości i emocjonalnego przeżycia⁹.

Jeszcze w okresie Galicji powstała *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*, inspirowana autentyczną dumą dziadowską. Pośród licznych stylizacji nawiązujących do folkloru wiersz Karpińskiego wyróżnia się znakomitym operowaniem i zrozumieniem poetyki pieśni dziadowskiej¹⁰.

W *Mazurku* podmiot wciela się w kochanka mówiącego formułami zaczerpniętymi z folkloru Mazowsza [...]¹¹.

⁴ T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964, s. 107.

⁵ *Ibidem*, s. 107.

⁶ *Ibidem*, s. 108.

⁷ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1975, s. 348.

⁸ *Ibidem*, s. 350.

⁹ R. Górski, [hasło] *Folklor*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 138.

¹⁰ T. Chachulski, *Wstęp*, [w:] F. Karpiński, *Poezje wybrane*, oprac. T. Chachulski, Wrocław 1997, s. 44.

¹¹ Idem, „Winien jestem wspomnienie pamięci tego wieśniaka”. *Franciszka Karpińskiego spotkania ze wsią*, [w:] *Dwór, plebania, rodzina chłopska. Szkice z dziejów wsi polskiej XVII i XVIII wieku*, red. M. Ślusarska, Warszawa 1998, s. 139.

Można odnieść wrażenie, że w literaturoznawstwie obowiązującym sposobem pisania o powiązaniach Karpińskiego z folklorem stał się ton bezkrytycznego entuzjazmu. Między wierszami wypowiedzi badaczy można niekiedy wyczytać, że o wysokich walorach artystycznych stylizacji poety świadczy sam fakt, iż docenił je Hernas¹². Celem szczegółowych analiz, takich jak artykuły *Franciszek Karpiński a folklor. Wybrane zagadnienia* Romana Sobola¹³ lub *Czas rozerwania ojczyzny mojej*¹⁴ Andrzeja Krzysztofa Guzka, zdaje się być udowodnienie tezy o talencie stylizacyjnym Karpińskiego. Brakuje prac polemicznych, w których ukazano by różnice między twórczością ludową a stylizacjami poety, a także wpływ konwencji literackich (na przykład poezji dworskiej) na te stylizacje. Za Hernasem i Kostkiewiczową powtarza się zasadniczo dwie opinie. Po pierwsze, twierdzi się, że Karpiński wyprzedził romantyków w „odkrywaniu” folkloru i wyłamał się z wzorców klasycystycznych, mających odmawiać chłopom – jak wynika z rozważań pomieszczonych w *W kalinowym lesie* – „pełnej, humanistycznej reprezentatywności”¹⁵ w literaturze. Po drugie, istnieje przekonanie, że poeta jako pierwszy w polskim oświeceniu (albo w ogóle w historii literatury polskiej) potrafił odwzorować w swojej twórczości sposób, w jaki bohater ludowy miałby postrzegać świat.

Trzy wspomniane utwory – *Pieśń mazurska*, *Mazurek* i *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* – są stylizacjami i najczęściej wymienia się je przy okazji rozpatrywania związku poety z folklorem. W nich też dopatrywano się najczęściej nowatorstwa, a nawet prekursorstwa względem romantyzmu. Według Sobola, Karpiński „[...] przeszedł wcześniej od autora *Wiesława* i romantyków [...] »lekcję ludowości« i wcześniej zrobił z niej estetyczny i społeczny użytek”¹⁶. Chachulski powtarza tę tezę: „W *Pieśni mazurskiej* ludowe poczucie sprawiedliwości w stosunkach wieś–dwór, reprezentowane przez podmiot mówiący, otwiera drogę praktykom romantycznym”¹⁷.

Wiadomo jednak, jak mylące bywały badania romantycznych folklorystów, którzy utożsamiali niekiedy twórczość ludową z zachowanymi wśród chłopów w obiegu ustnym utworami literackimi, do których rozpowszechnienia przyczyniły się Kościół i dwór¹⁸. Ponadto, jak pisze Tomasz Wiślicz, „Badacze w XIX w. ruszali w teren nie tylko uzbrojeni w aprioryczną wizję kultury chłopskiej, która upoważniała ich do poprawiania tego, co usłyszeli na wsi, lecz także ograniczeni normami własnej, rygorystycznej w kwestiach obyczajowych, kultury mieszczańskiej”¹⁹. Wacław z Oleska programowo postulował zapisywanie tekstów pieśni ludowych bezpośrednio zaśpiewanych od chłopów, sam jednak niekiedy wyłamywał się z tej zasady²⁰. Zresztą we wstępie

¹² Zob. R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor. Wybrane zagadnienia*, „Literatura Ludowa” 1977, nr 4/5, s. 76.

¹³ *Ibidem*, s. 66–91.

¹⁴ A.K. Guzek, „Czas rozerwania ojczyzny mojej”, „Poezja” 1969, nr 5, s. 25–32.

¹⁵ C. Hernas, *W kalinowym lesie...*, s. 185.

¹⁶ R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 75.

¹⁷ T. Chachulski, *Wstęp...*, s. 45.

¹⁸ Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Bazylianie na kresach – pośrednicy między kulturą oficjalną a ludową*, [w:] *Literatura i instytucje*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1994, s. 72.

¹⁹ T. Wiślicz, *Upodobanie. Małżeństwo i związki nieformalne chłopów na wsi polskiej XVII–XVIII wieku*, Wrocław 2012, s. 42.

²⁰ Zob. J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1983, s. 12–13.

do swojego zbioru zaznaczył, że „nie wszystkie krakowiaki w tym zbiorze umieszczone wzięte są z ust ludu”²¹. Nie sposób jednoznacznie określić, które pieśni mają literackie źródło, a które nie. Kazimierz Wójcicki wydane przez siebie klechdy zmodyfikował od strony fabularnej i językowej; można w nich przeczytać między innymi historię Amora i Psyche pochodzącą z dzieła Apulejusza. Tego typu praktyki nadawania wymiaru literackiego folklorowi były potem powielane²². Krytyczne opracowania zbiorów nie miały w pełni charakteru naukowego wedle dzisiejszych standardów: rozważania na temat obyczajów ludowych ilustrowano przykładami z *Dziadów* Adama Mickiewicza²³. Wójcicki w przypisach „starał się »dorabiać« wielu tekstom możliwie najstarszy rodowód”²⁴. Pieśni obscenicznym natomiast nie notowano; jeśli notowano, nie wydawano²⁵ lub cenzurowano, to właśnie one były jednak popularne w dobie staropolskiej i kojarzone z folklorem²⁶.

Bezkrytyczny entuzjazm pierwszych folklorystów nie trwał długo. Już w 1839 roku Wacław Aleksander Maciejowski powątpiewał, czy pieśni ludowe są świadectwem „pierwotnej kultury”, skoro przez stulecia musiały ulec poważnym zmianom. Dziesięć lat później w ogóle postawił pod znakiem zapytania istnienie twórczości ludowej; być może pieśni stworzone były dla ludu, a nie przez lud. Zakwestionował też wartość artystyczną utworów²⁷. W 1854 roku Ryszard Berwiński podobnie podważył możliwość samodzielnego tworzenia przez lud. Przesady i czarzy, które miały być „reliktami czasów pogańskich”, powiązał z chrystianizacją i nauczaniem Kościoła o demonach²⁸.

Domniemanie, że Karpiński niejako torował drogę romantykom w docieraniu do „autentycznej ludowości”, jest pod pewnym względem z gruntu błędne, ponieważ niepiśmienni chłopcy nie pozostawili w XVIII czy XIX wieku świadectw „autentycznej ludowości”. Wskazuje się, że poeta może rzeczywiście naśladował sposób wypowiedzania się prostego człowieka o uczuciach albo zjawiskach, nie sposób jednak zweryfikować, czy istotnie lud w ten sposób postrzegał rzeczywistość. Pewnych wskazówek dostarczają pieśni ludowe, lecz trudno jednoznacznie stwierdzić, co w nich jest wyrazem kultury ludowej, a co zostało przejęte z kultury wyższej. Można za to określić, w jaki sposób wykorzystanie motywów folklorystycznych przez poetę odbiega od utartych w jego czasach schematów w podejmowaniu tych wątków.

Kwestia nowatorstwa konstrukcji bohatera ludowego w poezji Karpińskiego dotyczy przede wszystkim *Pieśni mazurskiej* i *Mazurka*. Jak wynika z przytoczonych wypowiedzi Hernasa i Kostkiewiczowej, w tych dwóch utworach Karpiński miałby „upodmiotowić” w literaturze

²¹ Wacław z Oleska (Zaleski), *Wstęp*, [w:] idem, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, Lwów 1833, s. 46–47.

²² Zob. J. Maślanka, *Polska folklorystyka...*, s. 24 oraz P. Burke, *Kultura ludowa we wczesnonowoczesnej Europie*, tłum. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa 2009, s. 41–44.

²³ Zob. J. Maślanka, *Polska folklorystyka...*, s. 24.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 21.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 18.

²⁶ Zob. C. Backvis, *Panorama poezji polskiego baroku*, t. 1, tłum. W. Błońska-Wolfarth, A. i K. Choińscy, G. Majcher, Warszawa 2003, s. 219 oraz W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2010, s. 61–62.

²⁷ Zob. J. Maślanka, *Polska folklorystyka...*, s. 59.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 61–62.

chłopa i podjąć próbę ukazania rzeczywistości z jego perspektywy. Badacze nie wskazują jednak w utworach konkretnych fragmentów, na podstawie których wysunęli te wnioski. Bohater *Mazurka* mówi o pożądaniu w sposób zgodny z konwencjami erotyku dworskiego, a występujące w utworze nawiązania do funkcjonującego w folklorze przesądu o rzucaniu uroków oczami to zbyt mało, aby mówić o ludowości podmiotu lirycznego. Rozważania Hernasa na temat „podmiotowości” bohatera *Pieśni mazurskiej* są nieuzasadnione w odniesieniu do samego tekstu, w którym o Maćku, „tragicznie wzniosłym” i obdarzonym „pełną, humanistyczną reprezentatywnością”²⁹, zaledwie wzmiankuje się w lapidarnych dwóch pierwszych strofach:

Dla hożej swojej żony
Maciek wypędzony.

Porzucił dom, stodoły,
Uciekł prawie goły³⁰.

Kostkiewiczowa uznała, że w *Pieśni mazurskiej* Karpińskiemu udało się uchwycić ludową moralność³¹, co szerzej omówił później Sobol³². Te opinie wyrastają jednak z romantycznego przekonania, jakoby nakaz wierności małżeńskiej i wiara w surową Boską sprawiedliwość były „głębokim pokładem kultury duchowej ludu”³³, a nie po prostu elementami etyki chrześcijańskiej, które chłopci przyswoili. O tym, że groźba surowych kar dla cudzołóżników została przejęta przez lud za pośrednictwem kaznodziejów, wiedział sam Karpiński, który umotywował w utworze zakaz zdrady małżeńskiej tym, że „pleban broni”.

Według Kostkiewiczowej, utworów Karpińskiego ściśle związanych z ludowością jest dziesięć: cykl *Pieśni światowych* (czyli pięć pieśni o incipitach: *Jakaż to drożyzna, jaka!...*, *Poszła młoda Maryś na raki...*, *Wszystko tak, jak miała...*, *Na ziemi się układła...*, *Do mnie, do mnie, chłopczęta...*³⁴), *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*, *Pieśń pasterska do Zosi*, *Przypomnienie dawnej miłości*, *Mazurek*, *Pieśń mazurska*³⁵. Sobol wymienia wśród nich także *List wymawiający się*, *Do Justyny*. *Tęskność na wiosnę*, *Dumą Lukierdy*, *Laurę i Filona*³⁶. Klimowicz i Chachulski wspominają w kontekście folkloru o *Żebraku przy drodze*³⁷, lecz jedynie ze względu na obecność ludowego bohatera, gdyż utwór nie nawiązuje do poetyki ludowej.

²⁹ Zob. C. Hernas, *W kalinowym lesie...*, s. 185.

³⁰ Cyt. za: F. Karpiński, *Poezje wybrane...*, s. 175.

³¹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej...*, s. 107.

³² Zob. R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 70–71.

³³ Zob. *ibidem*, s. 70.

³⁴ Cyt. za: R. Kaleta, *Pieśni światowe Franciszka Karpińskiego (z odzyskanego autografu)*, [w:] R. Kaleta, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad życiem i literaturą w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 209–221.

³⁵ T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej...*, s. 104–108.

³⁶ R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 70–91.

³⁷ Zob. M. Klimowicz, *Oświeceni...*, s. 348–349 i T. Chachulski, *Wstęp...*, s. 45.

Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim Wokół powstania utworu

Powstanie *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* wiąże się z pewnym wydarzeniem opisanym przez poetę w *Historii mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*:

Czuciem przejęty tego okropnego losu krajowego wtenczas to napisałem pieśń pod tytułem *Dziada sokalskiego* zaczynającą się „Śladem bieda przyszła, śladem...”, którą to pieśń, w samej rzeczy, dziadowi sokalskiemu chodzącemu z lirą, przy której śpiewywał, na jedną notę z jego żałośnych pieśni skomponowaną do śpiewania oddałem, [za co on biedny potem od Niemców ucierpiał]³⁸.

Opowieść tę badacze traktują na ogół jako wiarygodną. Hernas pisze:

Gdyby nie zły przypadek (lirnik „biedny potem od Niemców ucierpiał”), pieśń Karpińskiego mogła rzeczywiście pozostać w żywej tradycji sokalskich dziadów, poeta bowiem potrafił stylizować jak chyba nikt inny³⁹.

Wtórjuje mu Sobol:

Opierając się na zdaniu pamiętnika, mówiącym o represjach, które spadły na lirnika-wykonawcę *Pieśni dziada sokalskiego*, przyjęto, że to właśnie żandarmeria austriacka położyła kres rozpowszechnieniu się tekstu Karpińskiego. [...] Nie sposób zweryfikować dziś prawdziwości informacji Karpińskiego o ukaraniu lirnika przez administrację zaborców, jednakże oparte na niej wyjaśnienie przyczyn zahamowania recepcji pieśni przez folklor wydaje się być jak najbardziej prawdopodobne i przekonujące⁴⁰.

Wiadomo, że nie wszystko, co Karpiński zapisał w pamiętnikach, miało odzwierciedlenie w rzeczywistości⁴¹. Dotyczyło to także objaśniania własnych utworów, tak jak w przypadku *Do księcia Mikołaja Repnina*. Wiersz spotkał się z krytyką ze względu na wybór adresata i panegyryczny ton⁴², Karpiński jednak w *Historii mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* sugerował, że napisanie utworu było aktem patriotyzmu i odwagi, który zauważyli odbiorcy (w tym sam Repnin):

Wtenczas kiedy mi przypomniał [Repnin] niedotrzymaną obietnicę moją napisania dla niego wierszów, ja mu odpowiedziałem: Cóż mam pisać, mości książę! Po upadku ojczyzny mojej jestem smutny, a smutny pisząc nie mogę nikogo zabawić. On mi na to rzecze „Napisz mi smutno, byleś napisał.” A wtenczas napisane były ode mnie owe wiersze pod tytułem *Do księcia Mikołaja Repnina*, które wszyscy potem je czytający śmiałymi nazywali. A sam Repnin, kiedy jemu je posłałem do Petersburga, w liście do mnie odpisującym ten wyraz umieszcza, iż widać to w moich wierszach, że go miałem za prawdziwego przyjaciela, kiedy mu takie wiersze pod surowym rządem rosyjskim posłałem⁴³.

³⁸ Korzystam z wydania: F. Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987, s. 87. Fragment tekstu zamieszczony w nawiasie występuje w wydaniu z 1844 roku.

³⁹ C. Hernas, *W kalinowym lesie...*, s. 194.

⁴⁰ R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 80–81.

⁴¹ Zob. przypisy Romana Sobola do *Historii mego wieku...*, np. s. 214, 226, 228, 247, 250, 252.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 254.

⁴³ F. Karpiński, *Historia mego wieku...*, s. 176–177.

Być może także opowieść o powstaniu *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* jest rodzajem legendy, stworzonej na potrzebę wizerunku zaangażowania poety w sprawy narodowe. Mało prawdopodobne, aby Karpiński mógł dowiedzieć się, jaki los spotkał wędrownego dziada. Jeśli jednak w istocie opisane zdarzenie miało miejsce, przyczyny, dla których utwór nie rozposzechnił się wśród ludu, mogłyby być natury nie tylko politycznej.

Poetyka pieśni dziadowskiej

Na podstawie zachowanych pieśni dziadowskich Piotr Grochowski wyodrębnił kilka ich gatunków, wśród których dwa bliskie są utworowi Karpińskiego: pieśń nowiniarska i pieśń o upadku obyczajów⁴⁴. Motyw wspomniania lepszej przeszłości i przeklinania teraźniejszości łączy *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* z typem pieśni o upadku obyczajów. Ten wątek obecny jest jednak w literaturze już od starożytności. Nieco bliższa jest jej pieśń nowiniarska – traktująca o jakimś wydarzeniu historycznym. Na taką klasyfikację pozwala odczytanie utworu jako alegorii pierwszego rozbioru Polski. Poza ogólnym rysem tematycznym utwór Karpińskiego nie ma jednak wiele wspólnego ani z jednym, ani z drugim gatunkiem.

Najbardziej wyraźnie stylizowana bywa na ogół inicjalna część utworu⁴⁵. Tak jest też w wypadku *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*. Skojarzenia z pieśnią dziadowską narzucają przede wszystkim trzy pierwsze dystychy poprzez charakterystyczne powtórzenia:

Śladem bieda przyszła, śladem,
Za zbytami, za nieładem.

Długo nad granicą stała,
Wolności się dotknąć bała.

Wolności się dotknąć bała,
Bo ją dawno szanowała.⁴⁶

W pierwszej strofie występuje powtórzenie przysłowka i paralelne wyliczenie „za zbytami, za nieładem”. Powtórzenie wyrazu pełni funkcję wzmacniającą, emocjonalną i jest prostym zabiegiem stylistycznym często wykorzystywanym w folklorze⁴⁷:

Biada, biada, grzyśnikowi
Pokutować rok w kolej⁴⁸.

⁴⁴ Zob. P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 216–217.

⁴⁵ Zob. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 135.

⁴⁶ F. Karpiński, *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*, [w:] idem, *Poezje wybrane...*, s. 72–73. Wszystkie cytaty z pieśni za tym wydaniem.

⁴⁷ Zob. J. Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław 1973, s. 51.

⁴⁸ Cyt. za: P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 334.

Powtórzenie „Śladem bieda przyszła, śladem, / Za zbytkami, za nieładem” sparafrazować można jako „Nieuchronnie za zbytkami i nieładem przyszła bieda”. Tego typu powtórzenia z reguły występują właśnie w incipicie ludowego utworu⁴⁹. Specyficznie ludowe jest też powtórzenie przyimka „za”. Podobnie, powtórzenie wersu „Wolności się dotknąć bała”, konkatencja, jest charakterystycznym nawiązaniem do poetyki pieśni dziadowskiej, a właściwie szerzej – pieśni ludowej. Pojawia się na przykład w *Pieśni o odsieczu wiedeńskiej*:

Trzydzieści tysięcy
Turcy zbroi mieli,
do miasta, do Widnia
krzyżowo strzylali.

Krzyżowo strzylali,
rakiety puscali,
domy i kląstory
z ludźmi zapalali⁵⁰.

Konkatencja właściwa jest twórczości oralnej, gdyż stanowi ślad pamięciowej reprodukcji. Zapewnia ciągłość strof⁵¹ i może być zabiegiem mnemotechnicznym – pomaga uniknąć pominięć lub zmiany kolejności segmentów utworu. W literaturze konkatencja jest niepotrzebna, co wskazuje na świadome użycie jej przez Karpińskiego w celu stylizacyjnym.

Paralelne wyliczenie pojawia się jeszcze w strofie:

Jak ojciec dzieci przyjmował,
Jak swych przyjaciół częstował⁵².

Karpiński zmienia szyk zdania umieszczając czasowniki w klauzuli, a powstałe w ten sposób nagromadzenie rymów gramatycznych nasuwa skojarzenia z pieśnią ludową. Elementem stylizacyjnym mogą być wykrzyknienia, bardzo powszechne w pieśni dziadowskiej. Ich częste stosowanie należy także do cech charakterystycznych stylu Karpińskiego. Użycie deminutywu w patetycznym określeniu wolności-ptaka („bujnych skrzydełek przycięto”) robi wrażenie nie-spójności stylistycznej, ale właśnie ono naśladuje styl pieśni dziadowskiej, w której zdrobnienia miały oddziaływać na uczucia odbiorcy⁵³. Szczególnie emocjonalnie dziadowie opisują dzieci, które ukazane są w sposób mający wzbudzać litość⁵⁴. Być może przedstawienie wolności jako ptaka-„niebieskiego dziecka” odwołuje się do tego aspektu pieśni dziadowskiej.

⁴⁹ Zob. J. Bartmiński, *O języku folkloru...*, s. 60.

⁵⁰ P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 352.

⁵¹ Zob. J. Bartmiński, *O języku folkloru...*, s. 53.

⁵² Cyt. za: F. Karpiński, *Poezje wybrane...*, s. 73.

⁵³ Zob. P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 262.

⁵⁴ Zob. *ibidem*, s. 262.

Nędza z Biedą z Polski idą

Sobol łączy motyw wędrującej do kraju Biedy z utworem *Nędza z Biedą z Polski idą*⁵⁵. W istocie zarówno w tekście Karpińskiego, jak i w utworze sowizdrzalskim, pojawiają się personifikacje Biedy. Jednak *Nędza z Biedą idą z Polski*, a nie do Polski, a przyczynami ich pobytu w kraju bynajmniej nie były zbytki ani nieład:

Ustąpiły złe czasy, nastąpił rok miły,
Nędza z Biedą precz poszły, co przeszkodą były.
To dziwna, czy u diabła były sie wylęły,
A nim przyszły do Polski, jako sie sprzysięły [...]
Mówią, że lisowczycy wnieśli je do Polski,
Bo jakoż od onych czas pomarniały wioski⁵⁶.

Według Sobola: „Domniemanie o nawiązaniu poety do produkcji autorów sowizdrzalskich, należących do kręgu literatury jarmarczno-ludowej, pozostaje w oczywistej zgodzie z założoną przez niego i zrealizowaną konsekwentnie dziadowsko-ludową koncepcją stylizacyjną utworu”⁵⁷. Nie jest to oczywiste, biorąc pod uwagę, że nie ma ścisłego związku między twórczością sowizdrzalską a twórczością dziadów. Podtytuł utworu *Nędza z Biedą z Polski idą* brzmi: „Którym na szczęśliwą waletę jeden z starodawnych poetów w wiekopomne czasy takie przypisują elogium”⁵⁸. Rzut oka na kartę tytułową wystarczy więc, by zrewidować pogląd o związku utworu z folklorem. Alegoryczna Bieda w dialogach ani razu nie jest dopuszczona do głosu – tylko towarzyszy Nędzy. „Ukazana szczególnie sugestywnie”⁵⁹ Bieda biegnie za Nędzą „roztarchana jak szatan, a łeb sie jej jeży”⁶⁰, w utworze nazywa się ją „pałubą”, „tą drugą sobaką”⁶¹ i „maszkarą”⁶². Nędzy i Biedzie przypisuje się cechy wiedźm, a także powiązanie z diabłem⁶³, co czyni z nich postaci demoniczne. Jest to więc groteskowa alegoria w średniowiecznym guście, piętnująca zło przez ośmieszenie. Komizm utworu nijak ma się do patosu *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*. Wreszcie nadrzędną funkcją *Nędzy z Biedą* było moralizowanie – obecność Nędzy i Biedy kierowała myśli ludzi ku Bogu, rozkosz sprawia, że zapominają o Nim i oddają się diabłu⁶⁴. Poza motywem wędrowki Biedy przez granice państw tekstów tych nic nie łączy.

⁵⁵ Zob. R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 77.

⁵⁶ *Nędza z Biedą z Polski precz idą*, wszystkie cytaty za edycją pomieszczoną w: *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, oprac. S. Grzeszczuk, Wrocław 1985, tu s. 424–425.

⁵⁷ R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 77.

⁵⁸ W wydaniu utworu: Kraków 1818.

⁵⁹ R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 77.

⁶⁰ *Nędza z Biedą z Polski precz idą...*, s. 426.

⁶¹ *Ibidem*, s. 430.

⁶² *Ibidem*, s. 429.

⁶³ Zob. D. Gruntkowska, „Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią” a „Nędza z Biedą precz z Polski idą”. O oddziaływaniu dialogu średniowiecznego, [w:] *Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią. Tradycja – konteksty – kontynuacje*, red. A. Dąbrówka, P. Stepien, Warszawa 2014, s. 156.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 161–162.

Alegoria

Obecność alegorii w utworze Karpińskiego nie wiąże się z naśladowaniem jednego konkretnego utworu, jest to bowiem konwencja epoki. Poeci oświeceniowi często sięgali zwłaszcza po personifikacje stanów psychicznych oraz cech człowieka⁶⁵. Karpiński wielokrotnie posługiwał się alegorią⁶⁶. Alegoryczne przedstawienie pojęć abstrakcyjnych jest osią wielu utworów poety, zwłaszcza tych o tematyce moralnej i religijnej. Na przykład tytułowe *Sumienie* (z *Sumienia*) zostało przedstawione jako „nieprzyjaciel” i „dozorca srogi”. Alegoria ta organizuje semantykę całego utworu. Podobnie, w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* pojawiają się alegorie: biedy, wolności, zbytków i nieładu.

Samo odczytanie alegorii jest zadaniem bardzo problematycznym. Bieda stoi „długo nad granicą”, bo boi się Wolności – wolność ma być immanentną cechą narodu, co odpowiada sarmackim wyobrażeniom na temat mitu złotej polskiej wolności⁶⁷. Jednak w tekście nie ma żadnej jednoznacznej wskazówki, że traktuje on o Polsce, a ściślej – o pierwszym rozbiorze. Na tę interpretację naprowadza jedynie tytuł i przytoczony fragment pamiętników Karpińskiego. Ta niekonkretność i swego rodzaju uniwersalność utworu nie jest charakterystyczna dla pieśni dziadowskiej. Metaforyczny szacunek Biedy wobec Wolności oznacza, że wolność zapewnia dobrobyt. Wyrażenie: „wolności, niebieskie dziecko” wskazuje na boskie pochodzenie wolności. Jak zauważa Guzek⁶⁸, podobnie ujęte jest to w *Do wolności*:

Wolności! Córko wysokiego nieba,
Jakże na ziemi było cię potrzeba!⁶⁹

Obraz poddanego, który kłęczy u stołu i wraz z psami zjada resztki, bliski jest dwóm opowieściom z Ewangelii. Pierwsza dotyczy rozmowy Jezusa z poganką:

A ona przyszła, padła Mu do nóg i prosiła: „Panie, dopomóż mi”. On jednak odparł: „Niedobrze jest zabierać chleb dzieciom, a rzucać szczeniętom”. A ona odrzekła: „Tak, Panie, lecz i szczenięta jedzą okruchy, które spadają ze stołu ich panów” (Mt 15, 25–27)⁷⁰.

Druga to przypowieść o bogaczu i Łazarzu, w której Łazarz chciał wyżywić się resztkami ze stołu bogacza, ale ich nie dostał. W tej historii także pojawiają się psy – liżą wrzody żebraka. Podobnie jak w przypadku Łazarza hańbiące dla człowieka było przestawanie z psami i żywienie się resztkami ze stołu, w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* jest to wyrazem degradacji człowieka. Obraz jest symboliczny i hiperboliczny – poddany, który kiedyś jadł z królem jak z ojcem, „dziś” liże z psami kości z królewskiego stołu. Dawny zwyczaj odnosi się do

⁶⁵ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 98–100.

⁶⁶ Zob. *ibidem*, s. 137–140.

⁶⁷ Zob. J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Poznań 1998, s. 56–68.

⁶⁸ A.K. Guzek, „Czas rozerwania ojczyzny mojej”..., s. 29.

⁶⁹ Cyt. za: F. Karpiński, *Wiersze zebrane*, cz. 1, oprac. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 128.

⁷⁰ Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 2000.

mitu złotego wieku, ale też do średniowiecznych wyobrażeń o królu-ojcu, namiestniku Boga. Jak pisze Jacques Le Goff:

Nawet jeśli król znajdował się u szczytu hierarchii, to pochylał się ku swoim poddanym, a oni mogli wspinać się na jego wyżyny. Najskromniejszy wieśniak żył w przekonaniu, że może rozmawiać z królem, że król jest osiągalny niczym dobry ojciec albo raczej niczym Bóg na ziemi⁷¹.

Badacze często łączyli wprowadzenie personifikacji z ludowością. Według Guzka: „Ważnym elementem założonej stylizacji jest upostaciowienie pojęć abstrakcyjnych”⁷². Także Teresa Skubalanka uważa antropomorfizację biedy za element stylizacyjny⁷³. Jednak właśnie ten element oddala utwór od folkloru. Jak pisze Dorothy Sayers, alegoria to zabieg literacki charakterystyczny dla kultury wysokiej, ponieważ jej odczytanie wymaga myślenia abstrakcyjnego⁷⁴. Źródłem alegorii jest dla Sayers potrzeba zwerbalizowania stanów psychicznych, zobrazowanie psychomachii⁷⁵. Alegoria stanowi więc następstwo autoanalizy, ta zaś nie występuje w twórczości oralnej⁷⁶. Upostaciowienie pojęcia abstrakcyjnego w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* tylko utrudnia odbiór tekstu. Przedstawienie niepiśmiennej osobie wolności jako zamkniętego w klatce niebieskiego dziecka z przyciętymi skrzydłami, którego przez szacunek boi się dotknąć Bieda, jest swego rodzaju wyjaśnieniem *ignotum per ignotum*. Pisząc o abstrakcjach i symbolach religijnych w twórczości dziadów Katia Michajłowa stwierdza, że są one „[...] uprzedmiotowione i bardziej przyziemne, poddawane »niskiej« interpretacji poprzez konkretne przykłady i realia pochodzące z otaczającego wiejskiego środowiska”⁷⁷. Konotacja wolność – dziecko – niebios – ptak – klatka nawiązuje do wyobrażeń kulturowych, które odczyta tylko osoba obeznana z literaturą. Karpiński, pisząc o aktualnym wydarzeniu, nie odnosi się do żadnego konkretnego, do tego stopnia, że nawet nie wiadomo, czy rzeczywiście chodzi o rozbiór Polski. Obraz poddanego, który „dawniej” jadł z królem, a „dziś” liże kości z psami, swoją dosadnością przypomina rzeczywiście pieśń dziadowską. Nie jest to jednak obrazowanie sytuacyjne, ale symboliczne. Te cechy *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* sprawiają, że niepiśmiennej osobie trudno byłoby nauczyć się jej na pamięć i tym samym nie naśladuje ona twórczości oralnej. To między innymi jest rozwiązaniem zagadki Sobola:

I w tym miejscu stajemy wobec zagadki: okazuje się mianowicie, że tak doskonale wystylizowana i przekazana do folkloru pieśń nie tylko nie stała się trwałą pozycją znanego dziś repertuaru dziadowskiego, lecz nie zachowała się również w pamięci ludu⁷⁸.

⁷¹ J. Le Goff, *W poszukiwaniu średniowiecza*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2005, s. 106.

⁷² A.K. Guzek, „Czas rozerwania ojczyzny mojej”..., s. 29.

⁷³ Zob. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka...*, s. 135.

⁷⁴ D.L. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, tłum. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 197.

⁷⁵ Zob. *ibidem*, s. 198–199.

⁷⁶ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł., wstęp J. Japola, Warszawa 2011, s. 97–99.

⁷⁷ K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, tłum. H. Karpińska, Warszawa 2010, s. 141.

⁷⁸ R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor...*, s. 80.

Jako jedną z funkcji pieśni dziadowskiej Michajłowa podaje funkcję integrującą, która polega na tym, że dzięki wspólnocie kodu odbiorca utożsamia się z postaciami⁷⁹. W ten sposób „występ dziada wędrownego jest dostosowany do oczekiwań społecznych”⁸⁰. Pieśń Karpińskiego nie spełnia tej funkcji.

Poezja barska i śpiewniki kościelne

Źródłem alegorii w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* może być poezja konfederacji barskiej, a nie *Nędza z Biedą z Polski idą*, czy, tym bardziej, pieśń dziadowska. Barską (i nie tylko) literaturę okolicznościową Janusz Maciejewski określa jako „folklor szlachecki”, z uwagi na to, że jej twórcy nie stosowali się do ścisłych reguł jednej poetyki⁸¹. Wśród pieśni barskich sporadycznie pojawiały się utwory stylizowane na pieśni ludowe⁸². Charakterystyczną cechą obrazowania była konkretność, zbliżająca się do estetyki brzydoty, co łączy twórczość barską z twórczością dziadów, według Maciejewskiego ma jednak swoje źródło w konwencjach baroku⁸³. Z epoki baroku poeci barscy przejęli też niejednoznaczność, której efekt osiągnęto za pomocą inwersji⁸⁴. Z kolei główne ideały barskie, to jest wolność i wiara⁸⁵, często były personifikowane i przedstawiane alegorycznie. Poza tym pojawiały się liczne inne alegorie, jak utarty obraz rozpaczającej matki-ojczyzny. Postaci alegoryczne opisywano w emocjonalny sposób, niekiedy aż naiwny. Zwykle spotyka je jakaś krzywda: nieprzyjęcie w narodzie, zniewolenie albo wygnanie poza granice kraju⁸⁶. Dotyczy to także personifikowanej w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* – Wolności. Na przykład w utworze *Testament wolności polskiej na sejmie dysydenckim roku 1767* Wolność opuszcza Polskę:

W imię Boga nad bogi w Trójcy jedyne!
Ja dzisiaj, Wolność, idę tu z świata polskiego
Pod grobowy już kamień [...] ⁸⁷.

Charakterystyczna dla poezji barskiej jest pochwała dawnych czasów⁸⁸, przez nie jednak rozumie się nie tyle przywołany u Karpińskiego złoty wiek, co raczej dawność szlachectwa. Zarówno w twórczości konfederacji barskiej, jak i w pieśni dziadowskiej, wydarzenia historyczne są niemal zawsze motywowane religijnie, inaczej, niż w utworze Karpińskiego. Niewątpliwie jednak o wiele silniejszy jest wpływ retoryki i alegoryczności okolicznościowych utworów po-

⁷⁹ Zob. K. Michajłowa, *Dziad wędrowni...*, s. 217 oraz W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 88–89.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 217.

⁸¹ Zob. J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] *Literatura barska*, oprac. idem, Wrocław 1976, s. 62.

⁸² Zob. *ibidem*, s. 74.

⁸³ Zob. *ibidem*, s. 78.

⁸⁴ Zob. *ibidem*, s. 79.

⁸⁵ Zob. *ibidem*, s. 83.

⁸⁶ Zob. na przykład: *Literatura Konfederacji Barskiej. Wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 2008, s. 11–12, 46, 73–74, 113, 115–117, 119–120, 122, 193, 548.

⁸⁷ Cyt. za: *Literatura Konfederacji Barskiej. Wiersze...*, s. 105.

⁸⁸ J. Maciejewski, *Wstęp...*, s. 83.

litycznych niż poetyki pieśni dziadowskiej (i, szerzej, twórczości ludowej) na *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*.

Karpiński w pewien sposób kontynuuje tradycje stylizowanych pieśni kościelnych, których autorzy w XVII i XVIII wieku najwznioślejsze prawdy wiary przekazywali w formach naśladowanych wersyfikację, rytmiczność i eufoniczność ludowych pieśni, nierzadko zachowując ludowy incipit lub wręcz modyfikując teksty ludowe⁸⁹, jak w cytowanym przez Hernasa wierszu Józefa Baki, w którym „łaska Boża” zastępuje „gorzałeczkę”⁹⁰. Jak zauważa badacz, niepodobna przedstawić treści religijnych nawiązując do najbardziej prymitywnych i zgrzebnych form – „wino jest mszalne, a dzbany karczemne”⁹¹; tego typu eksperymenty nie mogły przyjąć się w folklorze⁹². Podobnie ma się rzecz z (pozytywnie ocenianym przez Hernasa) utworem Karpińskiego. *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* naśladuje cechy stylistyczne pieśni dziadowskiej w sposób bardzo wyraźny, jednak treści, jakie przekazuje, zwłaszcza rozbudowany obraz dawnej szczęśliwości czy złotego wieku, nie przystają do ludowej formy. Karpińskiemu jednak, jak zwykle, udaje się zamaskować rozbieżność między formą a treścią poprzez zabiegi językowe. Wpleciona w dziadowskie rytmy i rymy alegoria sprawia wrażenie tropu stylistycznego zapożyczonego z folkloru. Złoty wiek, nienazwany wprost, zobrazowany jest sytuacyjnie i dość dosadnie, przez co oddala skojarzenia z właściwym źródłem mitu. Oczywiście, zjawiska opisane przez Hernasa, jak przemiana erotyków ludowych w modlitwy do Jezusa, mają inny charakter niż przemiana liryki politycznej czy historiozoficznej w pieśń dziadowską; czemu innemu służy uproszczenie prawd wiary na potrzeby prostych ludzi, a czemu innemu uatrakcyjnienie erudycyjnych wywodów stylistyką pieśni ludowej. Niemniej kierunek adaptacji jest podobny.

Mit złotego wieku

Zaczerpnięty z antyku mit złotego wieku jest charakterystyczny dla literatury wysokiej⁹³. Pojawia się także w literaturze popularnej, funkcjonuje w niej jednak na innych prawach. Odpowiednio zaadaptowany dla niewykształconego odbiorcy, akcentuje na przykład zaspokojenie potrzeb materialnych, przede wszystkim obfitość pożywienia, gdyż, jak zauważa Dariusz Śnieżko, tego typu obrazy lepiej przemawiały do „wyobraźni pustego brzucha niż propagowane przez wzniosłą parenezę ideały uszczęśliwiającej skromności i wstrzemięźliwości”⁹⁴. Ludowe wyobrażenia szczęśliwości wyrastają bowiem ze strachu przed głodem⁹⁵. Karpiński nie przetwarza w ten spo-

⁸⁹ Zob. C. Hernas, *W kalinowym lesie...*, s. 125–130.

⁹⁰ Zob. *ibidem*, s. 128 oraz A. Nawarecki, *Czarny karnawał: „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 24–25.

⁹¹ C. Hernas, *W kalinowym lesie...*, s. 127.

⁹² Łączenie sprzecznych konwencji, zwłaszcza ukazywanie *sacrum* poprzez *profanum* lub na odwrót, to zabieg wymagający znajomości pewnych wyobrażeń kulturowych. Charakterystyczny jest więc przede wszystkim dla tradycji literatury wysokiej, czego przykładem jest połączenie języka religijnego i treści erotycznych lub obscenicznych w erotyku dworskim. Zob. W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą...*, s. 214–219.

⁹³ Zob. D. Śnieżko, *Mit złotego wieku w literaturze polskiego renesansu*, Warszawa 1996, s. 13.

⁹⁴ Zob. *ibidem*, s. 92.

⁹⁵ Zob. W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą...*, s. 435–436.

sób mitu złotego wieku – zamiast odwoływać się do konkretności i zmysłowości literatury popularnej, sięga po ogólnikowe wyobrażenia o doskonałym społeczeństwie. Nie idzie również śladem twórców popularnych utworów religijnych, na przykład pastorałek, w których złoty wiek pojawia się bez nawiązań do antycznego źródła. W ten sposób twórcy paraludowych utworów, tacy jak Jan Żabczyk, unikali niespójności stylistycznej⁹⁶. Tego typu utożsamienie złotego wieku z czasem łaski byłoby uzasadnione w nasyconej religijnością pieśni dziadowskiej.

Fragmentaryczność

Guzek, porównując pieśń dziadowską o incipicie *Stała się nam w Polsce trwoga* z wierszem Karpińskiego, dostrzega między nimi podobieństwo oparte na fragmentaryczności i wielopodmiotowości. W *Stała się nam w Polsce trwoga*

Przemieszanie wydarzeń prawdziwych z fikcyjnymi, ważnych z błahymi znajduje swoje odbicie w niejednolitości i niestałości podmiotu lirycznego i bohatera utworu. [...]. Nie ma integralnego związku między poszczególnymi opowieściami. Pieśń ma strukturę otwartą. Można zrezygnować z pewnych fragmentów i dołączyć inne. [...]. Zjawisko owego bezładu występuje i u Karpińskiego, choć nie tak wyraźnie. Dwie części wiersza łączą się bardzo luźno. Narracja w drugiej jest z zamierzenia nieprecyzyjna⁹⁷.

Charakterystyczna dla twórczości ludowej „paciorkowa” kompozycja tekstu, która wynika z oralności⁹⁸, nie ma wiele wspólnego z zestawieniem dwóch symbolicznych obrazów u Karpińskiego. W *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* pierwszą część stanowi rozbudowana alegoria losów wolności, drugą – opis losów narodu przed utratą wolności i po niej; jest to więc konstrukcja konsekwentna. Interpretując fragment „dziś mu u stołu klękają”, badacz natrafia na następujące dylematy: otóż zaimek „go” we frazie „pochlebcy go otaczają” może dotyczyć zarówno „służki pańskiego”, jak i władcy. Podobnie, nie wiadomo, czyją głowę „służka” trąca nogą i kto żałuje wolności. Autor pisze „Próba konsekwentnego utrzymania jednego podmiotu przy interpretacji zawodzi”⁹⁹. Guzek łączy tę niespójność ze „zjawiskiem bezładu”¹⁰⁰, charakterystycznym dla pieśni dziadowskiej, które ilustruje przykładami ze *Stała się nam w Polsce trwoga*. Przywołajmy ten fragment:

Dziś mu u stołu klękają,
Kości z psietami zbierają.

Głowę kiedyś w kraju drogą
Służka pański trąca nogą!...

⁹⁶ Zob. D. Śnieżko, *Mit złotego wieku...*, s. 146–147.

⁹⁷ A.K. Guzek, „Czas rozerwania ojczyzny mojej”..., s. 30–31.

⁹⁸ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 76–78.

⁹⁹ Zob. A.K. Guzek, „Czas rozerwania ojczyzny mojej”..., s. 31.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 31.

Pochlebcy go otaczają,
Palcem biednego stykają.

„Ot – mówią – kość polizuje,
Dawnej wolności żałuje”¹⁰¹.

Z konstrukcji składniowej wynika, że pochlebcy otaczają „służkę pańskiego”, natomiast „biedny” nie jest w takim wypadku epitetem rzeczownika, zastąpionego zaimkiem „go”, ale rzeczownikiem. Sparafrazować można to w następujący sposób: poddani, którzy dawniej jadali z królem, klękają u stołu i liżą kości z psami. Głowę jednego z nich („biednego”) służka pański trąca nogą. Może służka pański siedzi przy stole, u boku króla na uczcie, a biedny klęczy u jego stóp, zjadając resztki jego pożywienia. Otaczający służkę pochlebcy wytykają palcami biednego. Waclaw Borowy, pisząc o języku poetyckim Karpińskiego, czyni następującą uwagę:

Ale więcej nierównie niż [...] elementów kunsztu czy też współczesnej manieri językowej spotkamy u Karpińskiego zaniedbania czy po prostu niezręczności. Na jakąś hreczkosiejską nieporadność wyglądają czasem spoidła w jego kompozycji; dość wymienić ten ustęp z opisu burzy: „Piorun, co tylko, że nie wyskoczy, – częstym się grzmotem kojarzy”¹⁰².

Właśnie to wydaje się być źródłem domniemanej fragmentaryczności w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*. Może „hreczkosiejska nieporadność” rzeczywiście rzutuje na stylistyczną warstwę tekstów Karpińskiego, zbliżając je do twórczości oralnej ludu? Poeta nie przyswoił sobie w pełni języka literatury elitarnej, co sprawiło, że „umiał” naśladować styl pieśni ludowych.

Historiozofia

Porównanie *Stała się nam w Polsce trwoga* z *Pieśnią dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* pokazuje różnice między pieśnią dziadowską a stylizacją Karpińskiego. W *Stała się nam w Polsce trwoga* refleksje wyrażone są wprost:

Stała się nam w Polsce trwoga,
ni od ludzi, ni od Boga,
od niezbędnych heretyków
zginęło dość katolików¹⁰³.

Według Grochowskiego w pieśniach dziadowskich można wskazać podstawową antynomię „Bóg–Jego przeciwnicy”¹⁰⁴. W utworze widać, jak ta antynomia organizuje tekst. Odbiorca od początku poinformowany jest o tym, jakie są przyczyny zaistniałych zdarzeń i po której ustawic

¹⁰¹ Cyt. za: F. Karpiński, *Poezje wybrane...*, s. 73–74.

¹⁰² W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1973, s. 224.

¹⁰³ Cyt. za: P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 349.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 273.

się stronie. Wstrętnei czy niegodziwi („niezbedni”) heretycy¹⁰⁵ postępują nieludzko i niezgodnie z wolą Bożą, co w dalszej części zilustrują epatujące okrucieństwem sceny.

Michajłowa, określając specyfikę polskich utworów na tle wszystkich słowiańskich pieśni dziadowskich, stwierdza, że moralizowanie utożsamia się w nich z napomnieniami o charakterze religijnym. Nawet w pieśniach „świeckich”, historycznych, warstwą refleksyjną z reguły będzie odniesienie do religii. Jak pisze autorka, w pieśni historycznej:

Stosunek wykonawcy do opisywanych wydarzeń jest stosunkiem nie tyle nosiciela pamięci historycznej narodu [...], ile chrześcijańskiego kaznodziei, któremu wydarzenia historyczne służą jako ilustracja moralizatorskiego kazania¹⁰⁶.

Główna cecha nieskomplikowanej „historiozofii” pieśni dziadowskiej to providencjalizm¹⁰⁷. Jest on charakterystyczny dla chrześcijańskich koncepcji dziejów, co wynika z przekonania, że czasy terażniejsze celowo zmierzają ku drugiemu przyjściu Chrystusa¹⁰⁸. W folklorze rozważania na temat historii są uproszczone. Twórcy nie są w stanie wnikać w polityczne i społeczne przyczyny zdarzeń, toteż jako przyczynę nieszczęść ogólnie podaje się dopust Boży. Odwrotnie jest w stylizacji Karpińskiego. Nie ma tu religijnego uzasadnienia historii. To ludzkie działania – zbytki i nieład – prowadzą do biedy i niewoli. Podobnie umotywowane jest to w *Dumie*:

Ale, jak zbytki, co wszystko psują, nastąpiły,
Z Polską się bronią same mocują rdze i pyły!¹⁰⁹

Karpiński odwoływał się do providencjalizmu w innych utworach, na przykład w *Powietrze i wojna*. Tymczasem zdaniem Guzka: „W swej warstwie historiozoficznej sięga utwór [*Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*] po wzorce myślowe ludowych lamentacji. Przyczyną utraty niepodległości, przyczyną nieszczęść jest nieład i życie nieumiarkowane”¹¹⁰. Uznanie rozrzutnego życia lub złych rządów za przyczynę upadku państwa to raczej wzorzec myślowy twórczości o tematyce politycznej. Takie rozważania, wymagające odpowiednich kompetencji intelektualnych, są obce twórczości ludowej. Dydaktyzm pieśni dziadowskiej skierowany jest przede wszystkim do ludu, wiadomo zaś, że nikt nie zarzuci chłopom, w perspektywie uwarunkowań materialnych, „nieładu i życia nieumiarkowanego”. Są to typowe zarzuty skierowane do szlachty. Przykładowo, w artykule poświęconym lamentom chłopskim, Andrzej Litwor-nia wskazywał na nieludowe pochodzenie jednego z nich, uzasadniając to właśnie obecnością

¹⁰⁵ *Słownik staropolski*, t. 5, red. S. Urbańczyk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 261 [hasło: *Niezbedny*].

¹⁰⁶ K. Michajłowa, *Dziad wędrowni*..., s. 232.

¹⁰⁷ Zob. P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach*..., s. 265–267.

¹⁰⁸ K. Löwith, *Historia powszechna i dzieje zbawienia. Teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przekł. J. Marzęcki, Kęty 2002, s. 154–167.

¹⁰⁹ Cyt. za: F. Karpiński, *Wybór poezyj*, oprac. W. Jankowski, Kraków 1926, s. 41.

¹¹⁰ A.K. Guzek, „*Czas rozerwania ojczyzny mojej*”..., s. 29.

mitu złotego wieku, pochwały przodków i krytyki zbytków¹¹¹, a więc głównych historiozoficznych motywów *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*.

Makabra i emocjonalność

Jak pisze Grochowski, pieśń dziadowska z zamierzenia miała wzbudzić w odbiorcy lęk i litość, które z kolei służyły funkcji moralizatorskiej¹¹². Nakłanianie do przyjęcia jakiejś postawy odbywało się na drodze przemawiania do emocji, a nie do intelektu, gdyż odbiorca pieśni był na ogół odbiorcą ludowym. Do racji moralnych przekonywało więc obrazowanie sytuacyjne, co charakterystyczne jest dla twórczości oralnej¹¹³. Z oralności wynikało też przedstawianie niecodziennych zdarzeń i cudowności lub scen wyjątkowo makabrycznych. Tylko szczególnie przejawskrawione opisy mogły pozostać w pamięci niepiśmiennego odbiorcy¹¹⁴. Ponadto, nawarstwienie epatujących okrucieństw scen spełniało funkcję „komercyjną” – wzbudzając zaciekawienie, zapewniało pieśniom popularność¹¹⁵.

W pieśniach dziadowskich o tematyce historycznej makabra służy przedstawieniu okrucieństwa wroga, zwykle heretyka. W *Stała się nam w Polsce trwoga* kobietom ucina się piersi, a ich dzieci zabija się, gotując je w kotłach. W *Pieśni o odsieczy wiedeńskiej* dzieci, zabrane matkom, nabija się na bagnety. Okrucieństwo wobec niewinnych ma deprecjonować wroga w oczach odbiorców. Temu samemu służą opisy profanacji tego, co katolicy otaczają największą czcią, zwłaszcza Najświętszego Sakramentu. Wymyślne akty przemocy i profanacje mają świadczyć o prymitywizmie heretyków. Pieśń dziadowska wpisuje się pod tym względem w konwencje liryki staropolskiej o tematyce wojennej. Poeci równie chętnie ukazywali wynaturzone okrucieństwo wroga wobec niewinnych (przede wszystkim kobiet i dzieci), jak okrucieństwo wobec niego samego, przynoszące jednak chlubę¹¹⁶. Makabryczne hiperbole tworzą obrazy, które zapadną w pamięć słuchaczy, na przykład: „Stojał we krwi po kolana” (*Stała się nam w Polsce trwoga*)¹¹⁷; „I krew ich niewinna / oknami płynęła, / po pełnych rynsztokach / strumieniami była” (*Pieśń o odsieczy wiedeńskiej*)¹¹⁸.

Makabry, hiperbolizacji, emocjonalności niemal całkowicie brak w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*. Karpiński posłużył się tym obrazowaniem, typowym dla pieśni dziadowskiej, w *Powietrzu i wojnie*. W utworze wskazać można wszystkie najbardziej charakterystyczne motywy pieśni dziadowskich o tematyce historycznej – błagalne zwroty do Boga, ukazanie

¹¹¹ „Przeczy ludowej koncepcji pochwała przodków [...] Przygana zbytkom szlachty oraz mit dawnych dobrych czasów wieków złotych czy żelaznych to typowe tematy poezji publicystycznej w jej sarmacko-patriotycznych realizacjach” – A. Litwornia, *Problematyka lamentów chłopskich*, [w:] *Literatura i metodologia. Konferencje teoretycznoliterackie w Spale i w Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970, s. 28–29.

¹¹² Zob. P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 250.

¹¹³ *Ibidem*, s. 278–279.

¹¹⁴ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 120–121.

¹¹⁵ Zob. P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 263.

¹¹⁶ Zob. J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Warszawa 1999, s. 165–167.

¹¹⁷ Cyt. za: P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach...*, s. 349.

¹¹⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 350.

nieszczęść jako skutku gniewu Bożego, cierpienia niewinnych – dzieci, lamenty matki, oraz takie cechy poetyki jak dialogowość, emocjonalność, obrazowanie hiperboliczne czy makabra:

Cóż to ci, matko? Ta od żalości
 słowa przemówić nie zdoła –
 rwie, nędzna, włosy, tłucze wnętrzności
 [...]
 Spójrzę na pole trupem usłane:
 tym jeszcze rany nie skrzepły,
 tu leżą w sztuki ciała zrąbane,
 tu płynie potok krwi ciepły¹¹⁹.

Zakończenie

Karpiński, jak większość poetów jemu współczesnych, wywodził się z warstw społecznych obcujących na co dzień z kulturą ludową¹²⁰ i znał właściwy styl pieśni ludowych, czego świadectwem są cytaty z autentycznych pieśni¹²¹, a przede wszystkim *Pieśni światowe*, które, choć pozostają pod wpływem elitarnej literatury, nawiązują bardzo wyraźnie do sytuacji lirycznych erotyku ludowego. Poeta musiał więc zdawać sobie sprawę z tego, że, na przykład, romans zamężnej chłopki i szlachcica (w *Pieśni mazurskiej*) albo niespełniona miłość mężczyzny do dumnej kobiety (w *Mazurku*) nie występują w modelu erotyku ludowego, a historiozofia (jak w *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*) nie jest ulubionym tematem ludowych twórców. Karpiński nie zdecydował się opublikować *Pieśni światowych* prawdopodobnie ze względów obyczajowych¹²². W utworach wydanych za swojego życia kreuje obraz bohaterów ludowych „oczyszczony” ze wszystkich znanych z literatury dawnej pejoratywnych wyobrażeń o chłopach i przypisywanych im cech takich jak wulgarność, skłonność do pijaństwa i rozwiązłości, głupota¹²³. Widać to dobrze w zestawieniu jednej z *Pieśni światowych* o incipicie: *Na ziemi się układła...* i *Mazurka*. W pierwszym utworze bohaterka prowokuje chłopca za pomocą niezbyt enigmatycznej aluzji, której on jednak nie odczytuje. Prowadzi to do konkluzji „Nie każdy nos węż miewa”, co jest pogardliwym wytknięciem mężczyźnie braku inicjatywy. Wszystko to znane jest z erotyku ludowego¹²⁴. W *Mazurku* sytuacja liryczna wzorowana jest na schemacie serenady, w której kochanek w unizony sposób przedstawia dziewczynie cierpienia miłosne spowodowane jej niedostępnością. Ujęte zostało to jednak w formie odwołującej się do folkloru, język jest prosty, występują nawiązania do przesądów ludowych. W *Pieśni*

¹¹⁹ Cyt. za: F. Karpiński, *Wiersze zebrane...*, cz. 1, s. 77.

¹²⁰ Zob. na przykład: F. Karpiński, *Historia mego wieku...*, s. 26–27.

¹²¹ Na przykład w *Pieśni mazurskiej* (F. Karpiński, *Poezje wybrane...*, s. 176), *Pieśniach światowych* – tu: *Poszła młoda Maryś na raki, Do mnie, do mnie, chłopczęta* (R. Kaleta, *Pieśni światowe Franciszka Karpińskiego...*, s. 209, 220).

¹²² Zob. R. Kaleta, *Pieśni światowe Franciszka Karpińskiego...*, s. 215–216.

¹²³ Zob. J. Le Goff, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 147–148 oraz W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą...*, s. 50–51.

¹²⁴ Zob. D. Wężowicz-Ziółkowska, *Miłość ludowa: Wzory miłości wieśniaczej w polskiej pieśni ludowej XVIII–XX wieku*, Wrocław 1991, s. 167, 169.

dziada sokalskiego w kordonie cesarskim wędrowny dziad wygłasza sądy historiozoficzne zupełnie nieznane ludowym twórcom, sformułowane jednak w świetnie naśladowanej stylistyce pieśni dziadowskiej. Sytuacja, o której opowiada *Pieśń mazurska* (pan wiąże się z chłopką, przegoniwszy jej męża), jest mało prawdopodobna, czy wręcz zmyślona na potrzebę krytyki dworu, opisana została jednak przez narratora, który wypowiada się w sposób bardzo zbliżony do języka pieśni ludowej. Pointa z autentycznego krakowiaka¹²⁵ pojawia się w utworze w zupełnie nowym kontekście – zamiast uszczypliwej uwagi skierowanej do „parobecka gładkiego” zawarto tu pogroźkę pod adresem złego szlachcica, będącą rzekomo kwintesencją surowej, ludowej moralności.

W swojej książce o *Pieśniach nabożnych* Igor Piotrowski charakteryzuje w ten sposób Karpińskiego:

Ekspozowany przez Karpińskiego kult dworu szlacheckiego, „spazmatycznie” deklarowana empatia wobec biednych i chłopów, trudny charakter weredyka niepasujący do salonów to cechy, które składają się na figurę prowincjonalnego outsidera, pozostającego jednocześnie mediatorem między ludem a światowym towarzystwem¹²⁶.

Karpiński schlebia gustom wszystkich – i szlachty, i ludu. Z jednej strony odwołuje się do obrazowania pieśni ludowej do tego stopnia, że jego poezja została przyjęta przez folklor¹²⁷, z drugiej – uwzniośla ludowość. Piotrowski zwraca uwagę na to, że *Pieśń poranna* i *Pieśń wieczorna* „nie mają wyraźnie ustalonego odbiorcy”¹²⁸, co zadecydowało o ich wielkiej popularności przez następne dwa stulecia. To zdanie można odnieść także do innych tekstów poety inspirowanych folklorem. Motyw powstania *Pieśni nabożnych* – stworzenie wartościowych artystycznie utworów religijnych funkcjonujących w obiegu ludowym – kryje w sobie w rzeczywistości postulat „oczyszczenia” folkloru¹²⁹. Krytykowane przez Karpińskiego „nierymowne” i „niepobożne”¹³⁰ pieśni, w opozycji do których umiejscawiał *Pieśni nabożne*, to przecież właśnie utwory inspirowane folklorem, przystosowane do ludowego odbiorcy. Idealizacja bohaterów chłopskich jest charakterystyczna dla sentymentalizmu, *novum* Karpińskiego polega jednak na tym, że tak subtelnie dostosował obraz chłopów do upodobań elit, że mało zauważalne stały się literackie konwencje. Nikt nie pokusiłby się chyba o stwierdzenie, że w utworach sentymentalnych postaci chłopskie odzwierciedlają ludowy sposób postrzegania rzeczywistości. O tym, że Karpińskiemu udało się stworzyć takie wrażenie, świadczą przytoczone wypowiedzi Hernasa, który, prawdopodobnie pod wpływem stylizacyjnych walorów *Pieśni mazurskiej*, uznał jej bo-

¹²⁵ Zob. C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 2, Warszawa 1965, s. 79.

¹²⁶ I. Piotrowski, *Pieśń i moc. Pieśni codzienne Franciszka Karpińskiego w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2012, s. 38.

¹²⁷ Wiersze Karpińskiego odnotowane zostały przez pierwszych polskich folklorystów w zbiorach pieśni ludowych, zob. na przykład: Wacław z Oleska (Zaleski), *Pieśni polskie i ruskie...*, s. 55, 231, 242–249; J. Roger, *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką*, Wrocław 1863, s. 138.

¹²⁸ I. Piotrowski, *Pieśń i moc...*, s. 39.

¹²⁹ Zob. W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą...*, s. 67.

¹³⁰ Cyt. z listu do Stanisława Augusta Poniatowskiego za: R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim*, t. 1, Wrocław 1967, s. 230.

hatera za pierwszego w literaturze chłopca ujętego jednostkowo, choć nie ma do tego żadnych przesłanek w tekście.

Nawiązania Karpińskiego do poetyki folkloru często są konwencjonalne. Podobnie działało się u żyjących przed nim poetów, jak na przykład u Szymona Zimorowica, który najczęściej sięga po powszechnie znane symbole (na przykład różany wianek) i paralelizmy (na przykład rozkwit przyrody – smutek bohatera), rozpoznawane jako ludowe środki stylistyczne (na przykład zdrobnienie). Zdarza się jednak, że pewne fragmenty utworów wyraźnie przypominają twórczość oralną. Dotyczy to zwłaszcza *Pieśni mazurskiej*, w nieco mniejszym stopniu *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* i *Pieśni światowych*, w jeszcze mniejszym – niektórych sielanek. Poeta z jednej strony eliminuje literackie sformułowania, unika pojęć abstrakcyjnych i wartościowania, upraszcza język, z drugiej – naśladuje sytuacyjność, fragmentaryczność, rytmiczność, paralelność, imituje pewne cechy „gatunkowe” (ballady, erotyku albo pieśni dziadowskiej).

The folk themes in the poetry of Franciszek Karpiński. *Pieśń dziada sokalskiego w kordonie cesarskim*

The Summary

The connection between *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* by Franciszek Karpiński (1741–1825) with the folklore is not as intense as in the opinions of the 20th century researchers. Although the author follows the linguistic features of the folk songs, he does not strongly relate to the main characteristics of the genre, like the connection between sacrum and profanum, the macabre and emotional descriptions. The use of allegory and philosophical issues creates a distance between *Pieśni dziada sokalskiego w kordonie cesarskim* and the folklore as well as other oral texts. The composition aspires to link with the themes of the higher culture, for example the Golden Age.

słowa kluczowe: Franciszek Karpiński, folklor, literatura oralna

keywords: Franciszek Karpiński, the folklore, oral texts