

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Dużo można by pisać o powiązaniach między literaturą i życiem. Jedno z takich powiązań polega na możliwym upodobnieniu języka pisanego utworu do języka mówionego i wytworzenia w tym utworze określonej atmosfery towarzyszącej pewnym formom ludzkiego życia zbiorowego dzięki specjalnemu doborowi stylu, rejestrów językowych, tematu, tła lub osób działających w dziele literackim. Ważną rolę w takich przypadkach odgrywa także stosunek narratora do odbiorcy — stawianie go na równym poziomie, czynienie go członkiem pewnej wspólnoty obyczajowej lub przynajmniej przybliżenie go do niej.

Zestaw haseł w bieżącym zeszycie, wzięty z literatury angielskiej i polskiej ilustruje wyżej opisane zjawisko. Mamy wybór gatunków popularnych — od *pieśni dziadowskiej* do *personal essay*. Wszystkie te gatunki starają się przyciągnąć uwagę słuchacza lub czytelnika tym, co może go zainteresować. Gawędziarski styl i nastrój jest w nich ważnym czynnikiem. Czytelnik łatwo oceni ich drożność społeczną i konieczne ograniczenia różnego rodzaju i stopnia.

Redakcja

BALLADA PODWÓRZOWA: zob. PIEŚN DZIADOWSKA

CURTAIN-LECTURE: dosłownie po ang. „wykład za kotarą” w znaczeniu pouczeń, wymówek i nagan udzielanych mężowi przez żonę w łóżku starodawnego typu z baldachimem i zaciąganyymi po bokach kotarami. Określenie to, używane w języku angielskim od około 1630 r., wskazuje na długotrwałą tradycję załatwiania przez Angielki nieprzyjemnych spraw w dyskretnym odosobnieniu małżeńskiego łóża, trwającą aż po koniec XIX w.

Aluzję do tej praktyki mamy w powieści Anthony Trollope’a *Barchester Towers* z 1857 r. W literaturze *curtain-lecture* jest odmianą monologu o treści humorystycznej typu estradowego, wymyśloną przez Douglasa Williama Jer-

rolda (1803—1857), syna aktora, autora komedii, satyr społecznych i politycznych, powieści i opublikowanego najpierw w *Punchu* cyklu *Mrs Caudle’s Curtain-Lectures* (*Pouczenia Mrs Caudle w łóżu małżeńskim*), który wydrukowano w formie książki w 1846 r. Z popularnej twórczości Jerrola tylko monologi Mrs Caudle przetrwały dzięki swej sile komicznej i bogatej charakteryzacji za pomocą języka.

Nazwisko Mrs Caudle jest dwuznaczne. Oznacza słodzoną ciepłą papkę lub kleik z zaprawą z korzeni i wina, podawaną chorem, zwłaszcza kobietom w pogoju. Oznacza jednak również katowski stryczek. Mrs Caudle jest żoną sprzedawcy zabawek i lalek, która zadrecza męża pouczeniami i wymówkami, gdy ten chce zasnąć, zasypia lub udaje,

że zasypia i jest budzony wyrzutami przez gadatliwą, zawistną i krańcową w wyciąganiu wniosków małżonkę, której musi ulegać dla świętego spokoju. Otrzymuje nagany za udział w umiarkowanych zresztą przyjęciach koleżeńskich, zachęty, żeby zabrał rodzinę nad morze, zakazy pożyczania parasola gościom itp. Pouczenia Mrs Caudle dotyczą codziennych spraw domowych wiktoriańskiego mieszczaństwa i przypominają mentalność pani Dulskiej. O ich oryginalności decydują: niesamowita umysłowość i gadatliwość jędrzowatej żony i autentyzm zapisu jej języka. Cechy te widać np. w „wykładzie” o pożyczonym parasolu.

Gdy Mr Caudle pożyczył już trzeci parasol gościowi (a dwa nie zostały zwrócone), żona jego, słysząc ulewę za oknami sypialni, od razu zakłada, że i ten parasol nie wróci do domu; że, jeśli się nie myli, jest to dzień św. Swithina, co zwiastuje początek 40 deszczowych dni; że dzieci nie pójda jutro do szkoły i wskutek tego w przyszłości pójda w życie bez wykształcenia; że ona umrze, gdyż musi na przekór tajemnym pragnieniom męża pójść do matki, a przymusowe przemoknięcie będzie kosztować ją życie. Oskarża męża o złą wolę a jednocześnie zapowiada, że gdyby kupił nowy parasol, ona go wyrzuci. Okazuje się przy tym, że parasol był stary i zniszczony.

Przez ten czas mąż przeważnie milczy, z rzadka usiłując coś nieśmiało wyjaśnić lub przywołać żonę do minimum rozsądku. Uwag jego nie znajdujemy jednak w monologu. Możemy się tylko ich domyślać z takich zwrotów Mrs Caudle, jak „Nonsense, nie nabierz mnie!” albo: „Nie opowiadaj!” lub: „Nie nazywaj mnie niemądrą kobietą!”.

Całe bogactwo informacji i charakteryzacji w pouczeniach Mrs Caudle jest przekazywane przez formę podawczą monologu tak wiernie zapisującego ówczesny potoczny, czasem poufaly, czasem sformalizowany (gdy Mrs Caudle zwraca się do męża „Panie Caudle”) język angielskiego mieszczaństwa, jakby robiła to taśma magnetofonowa.

Ten autentyzm mówionego języka miał prawdopodobnie źródła w osłuchaniu się autora z różnymi formami wypowiedzi m.in. z dialogami scenicznymi i bardziej gwarowymi monologami komicznymi wygłaszanymi lub śpiewanymi w połowie XIX w. w coraz bardziej wówczas popularnych music-hallach, w których mężowie trzymani pod pantofiem i despotyczne żony należeli do stereotypów. D. W. Jerrold przeniósł jeden z tych typów na papier i w ten sposób wytworzył utwór literacki rodzajowo należący raczej do ulotnych utworów estradowych, ale odróżniający się od nich talentem i pewnym pogłębieniem psychologicznym. Te wartości zapewniły *curtain-lecture* Jerrolda trwałe miejsce w historii literatury komicznej, ale nowa odmiana gatunkowa nie znalazła kontynuatorów i nie mamy utworów podobnych.

Bibliografia: *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford 1934; *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, Edinburgh 1962; *Everyman's Dictionary of Literary Biography English and American*, London 1960; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1958; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967; A. C. Baugh (red.), *A Literary History of England IV The Nineteenth Century and After*, London 1967.

Witold Ostrowski

FAMILIAR ESSAY: zob: **PERSONAL ESSAY**

GAWĘDA: specyficznie polski gatunek epicki pisany prozą i wierszem, mający charakter swobodnego, bezpretensjonalnego opowiadania, ukształtowany w epoce romantyzmu, związany ściśle z tradycyjną kulturą szlachecką, będący literackim przetworzeniem formy mówionej. Gawęda wychodząc z opowie-

ści ustnej była formułą prostą; zapisana, zachowała w swej strukturze właściwości żywej mowy, które weszły do gatunku literackiego stając się wyznacznikami literatury. Ukształtowanie *gawędy* prozą czy wierszem wiązało się z upodobaniem epoki. Np. *gawęda*, przybierając w romantyzmie konwencję poezji, zachowuje nadal formy strukturalne właściwe epice oraz wyróżniki wymawianiowe świadczące o jej genetycznym związku z językiem mówionym. *Gawędą* określamy i gatunek literacki, i rodzaj komunikacji językowej, coś, co nie jest gatunkiem literackim, lecz jakąś formą ekspresji, formą narracji, która występuje w wielu utworach literackich nie będących *gawędami*.

Nazwa *gawęda* jest pochodzenia ludowego. Pierwotnie, w XVI i XVII wieku (np. w utworach B. Paprockiego i Sz. Zimorowica) i jeszcze w połowie XIX stulecia, oznaczała zarówno poufłą pogadankę, czyli popularny wykład, w którym mówiącego i słuchaczy łączyła pewna familiarność i zażyłość, jak i starego opowiadacza: gadułę, papłę (np. u J. Sniadeckiego i A. Mickiewicza gaduła i *gawęda* występują jako synonimy). Przeobrażenie wyrazu w termin literacki dokonało się prawdopodobnie za sprawą K. Wł. Wójcickiego i W. Pola. Zasługę wynalezienia terminu przypisał Pol swemu rówieśnikowi, K. Wł. Wójcickiemu; również inni widzieli w nim przede wszystkim tego, który swoimi publikacjami przyczynił się do rozkwitu *gawędy* szlacheckiej. Po raz pierwszy wyraz *gawęda* został utrwalony w druku jako termin literacki w 1835 roku, gdy W. Pol włączył w swój zbiór *Pieśni Janusza* utwór narracyjny wierszem *Wieczór przy komini, gawęda polska*. Wymienione nazwy gatunku w tytule czy podtytule ujawnia zamiary twórcy wobec dzieła, jego charakteru, zawartości, czyli tzw. świadomość gatunkową; natomiast dla odbiorcy jest sygnałem, czego się po utworze może spodziewać. Dopiero w ostatnim dziesięcioleciu pierwszej połowy XIX w., tuż po ukazaniu się arcydzieła tego gatun-

ku, *Pamiętek Soplicy* H. Rzewuskiego, *gawęda* zaczęła funkcjonować w świadomości zbiorowej jako nazwa gatunkowa.

Geneza *gawędy* jest pozaliteracka (życiowa). Wyrosła z sarmackiej kultury mówionej, z zamięłowania Polaków do częstego przemawiania w towarzyskich okolicznościach, podczas biesiady, po polowaniu, na popasie, przy kominku itp. Historyczno-psychologicznymi warunkami powstania *gawędy* jako gatunku było uznanie przez grupę społeczną (szlachtę) pewnych wartości za podstawowe, trwałe i niezmiennie, np. wszystkich właściwości kultury szlacheckiej czasów stanisławowskich, konfederacji barskiej i etycznego wzorca osobowego człowieka prostego: rycerza Baru, wiarusa napoleońskiego, wiary w niezmożone siły narodu, pochwały patriotyzmu. Z sytuacji życiowej, jaką była konieczność wyrażenia idei i poglądów grupy szlacheckiej, zrodziła się *gawęda*. Nie opiera się ona na dokładnych studiach historycznych, lecz na bezpośredniej czy pośredniej tradycji ustnej, relacji uczestnika lub świadka wydarzeń, chętnie czerpie materiał ze źródeł anegdotycznych, *silvae rerum*, kalendarzy, herbarzy, pamiętników, raptularzy, wirydarzy itp. *Gawęda* rozkwitła w środowisku wiejskim, charakteryzującym się: żywą i silną więzią sąsiedzką, stosunkowo małą ruchliwością migracyjną, trwałością tradycji lokalnych, względną jednorodnością kultury.

Cechami istotnymi *gawędy* jako gatunku literackiego są: przyjęcie zasady ukazywania świata przez pryzmat świadomości narratora *gawędziarskiego*; dwustopniowa budowa utworu, w którym na jednym piętrze znajduje się ukryty za narratorem autor i konkretny czytelnik, utworu literackiego reprezentujący określoną społecznie i historycznie publiczność literacką (np. romantyczną), na drugim zaś ujawniony narrator i wirtualni odbiorcy; świadomie założony dystans artystyczny autora do narratora-pośrednika epickiego, naiwnego opowiadacza, kompletnego znawcy swoich czasów, stojącego poniżej intelektualnego i kulturalnego poziomu autora; brak

dystansu i zrównanie społeczne w układzie nadawczo-odbiorczym oraz nastawienie wypowiedzi na odbiorcę, czyli stworzenie fikcyjnej sytuacji dialogu mówionego, w którym obecność odbiorcy oddziałuje w sposób wyraźny na postawę gawędziarza i wpływa zasadniczo na strukturę opowiadania; amorfizm kompozycyjny, tzw. zamierzona chaotyczna spontaniczność; paralelność sytuacji narracyjnej w gawędzie do sytuacji opowiadania jakie kształtuje się w toku potocznego kontaktu językowego, co znamionują: zwroty dosadne, wykrzyknienia, gra słów, dążność do skrótu, duża swoboda składniowa, apostrofy do słuchaczy, wyrażenia łacińskie, wyrazy i zwroty bezmyślnie powtarzane, stanowiące przyzwyczajenia i indywidualne nawyki mówiącego, zastępujące często luki myślowe; duża rozpiętość informatyczności i redundancji (zbytniej gadatliwości), które utrudniają receptywność tekstu; w narracji: odrębność czasu, w którym się opowiada od czasu, o którym się opowiada; unikanie fikcji, krytycyzmu, intelektualizmu, języka wykwintnego, precyzyjnego myślowo.

Powszechnie uważa się *Popas w Upicie* A. Mickiewicza napisany w 1825 roku za pierwszy okaz gawędy w literaturze polskiej. Z opinią tą nie zgadzał się J. Kleiner, który wskazywał na wyraźną tendencję stylistyczną w tym utworze, brak naturalności, co — jego zdaniem — pozostawało w wyraźnej sprzeczności ze swobodnym tokiem wypowiedzi, jaki charakteryzuje narrację gawędową. Podobnego zdania był J. Krzyżanowski, który skłonny był raczej za pierwszą gawędę uznać *Panią Twardowską*, a nawet o kilka lat starszą i wykazującą wszystkie podstawowe cechy gawędy *Pannę Guzdralską* J. U. Niemcewicza. L. Rath, a za nim M. Jasińska, twierdzili, że pierwszą polską gawędą była *Moina* (1825) A. Bronikowskiego, której przekład z niemieckiego na język polski dokonany został w 1828 roku. Rozwój gawędy przypada na lata międzypowstaniowe (1831 — 1863). Naj-

doskonalszymi jej wzorami są: *Pamiętki JPana Seweryna Soplicy*, cześnika parnawskiego H. Rzewuskiego, które po ogłoszeniu drukiem (1839) w Paryżu, stały się rewelacją literacką i wpłynęły w sposób zasadniczy na licznych kontynuatorów i naśladowców, *Przygody JPana Benedykta Winnickiego* (1840) i gawęda żołnierska *Wachmistrz Dorosz na Litwie* (powstała 1833, wyd. 1854) W. Pola, *Urodzony Jan Dęboróg* (powstały 1846—1951, wyd. 1854 — wzorowany na *Panu Tadeuszu*) i *Janko Cmentarnik* (1857) W. Syrokomli.

Gawęda wchodziła w związki z licznymi gatunkami, ulegała adaptacji na gruncie poematu, pamiętnika, powieści, podróży itd., wpływała na kontaminację gatunkową wtedy, kiedy cieszyła się wielką popularnością, tj. szczególnie w ostatniej fazie romantyzmu, gdy stała się, obok dramatu, drugim koronnym gatunkiem epoki. Ta popularna, krótka epika romantyczna fascynowała największych poetów romantyzmu. Świadczą o tym elementy gawędowe w epilogu *Grażyny*, *Panu Tadeuszu*, III części *Dziadów*, bajkach i powiastkach A. Mickiewicza. Nie przeszedł obojętnie obok gawędy Słowacki, pisząc pod koniec 1839 *Preliminaria perygrynacji do Ziemi Świętej* J. O. Radziwiłła Sierotki i *Święcone u J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki*. Te dwa utwory prozą, drukowane w niektórych wydaniach pod wspólnym tytułem, są niewątpliwie fragmentami obszerniejszej zarzuconej gawędy o wspaniałych ucztach wielkanočných u potomka księcia Panie Kachanku, jego kompanach, planach podróży, modlitwach i krotochwilach z panem Drzymałą; całość opowiedziana z humorem przez naocznego świadka i uczestnika zdarzeń, narratora opowieści — pana Michała. Nie żywili sympatii dla tego gatunku C. K. Norwid i Z. Krasiński, choć obaj nie ustrzegli się literackiej reakcji. Norwid tworząc literacką parodię gawędy przedstawił szlachcica polskiego Kalasantego Pawęż Gozdawę kreślącego w swym pamiętniku wrażenia z podróży i popisującego się

zupełną niekompetencją w zakresie sztuki. Wypowiedź Paweł Gozdawa odznacza się kolokwialnością, gestami fonicznymi, dominacją formy pierwszej osoby gramatycznej, składnią języka mówionego. Z kolei własne wspomnienia Z. Krasińskiego z podróży na Sycylię, zauroczenie *Pamiętnikami* J. Ch. Paska, które ukazały się po raz pierwszy w 1836 r., żywa wówczas konwencja gawędy literackiej, przyczyniły się do ukształtowania artystycznego *Przedmowy* wydawcy do *Trzech myśli* Ligenzy stylizowanej na starszszlachecką gawędę, w której rzekomy wydawca utworu, szlachcic Mielikowski herbu Gozdawa, na przyjeźdnym opowiada o odnalezionych przypadkowo pismach Henryka Ligenzy i jego ostatniej woli. Kreacja Mielikowskiego, szlachcica z Ukrainy podróżującego po Europie, jego sposób widzenia Sycylii odpowiada zupełnie postaci narratora gawędziarskiego stojącego poniżej intelektualnego i kulturalnego poziomu autora. Do konstrukcji *Przedmowy* — jak zapewnia St. Małachowski w *Krótkim rysie życia i pism Zygmunta Krasińskiego* — posłużyło poecie prawdziwe zdarzenie. Mamy więc dodatkowo próbę uwierzytelnienia prezentowanych sytuacji, ludzi i zdarzeń w relacji narratora-sprawozdawcy osobście potwierdzającego autentyczność przeżytych faktów.

Gawęda jako forma narracji nie zobowiązana do przestrzegania żadnej ścisłości była łatwo przyswajana przez różne gatunki. W rezultacie gawędowy sposób przekazywania informacji stał się cechą tych utworów, które istniały niezależnie od gawędy. Gawędowy charakter może mieć utwór epicki i liryczny w całości lub tylko we fragmencie, zarówno powieść *Pan Jędrzej Piszczalski* A. Dygasińskiego jak i popularny wykład historii Polski dla ludu *Wieczory pod lipą* L. Siemieńskiego, ballada *Pocztillion* W. Syrokomli i wiersz *Bonaparte Or-Ota*. Dzieła wówczas przybierają kształty gatunkowej mieszaniny łącząc w sobie np. cechy gawędy i poematu, powiastki, opowiadania, ballady itp.

Swoistą metodą tworzenia gawęd było fabularyzowanie małych form narracyjnych, np. rozwinięciem przysłowia jest *Filip z Konopi* W. Syrokomli, żywioł anegdotyczny przeszyca *Senatorską zgodę* W. Pola, wizerunkami szlacheckich rodów są *Pamiętniki Soplicy* H. Rzewuskiego.

Zminiaturyzowanym odpowiednikiem gawędy, jego formalnym i treściowym pomniejszeniem jest gawędka (np. *Gawędka o swojaku* A. Darowskiego Werychy).

W ciągu kilkudziesięciu lat gawęda przeżyła się jako odrębny gatunek. W literaturze XX wieku bywa gawęda przedmiotem stylizacji, zwłaszcza u tych pisarzy, którzy pozostali bliscy tradycjom szlacheckim (W. Gombrowicz, K. Pruszyński, M. Wańkowicz, St. Zieliński), np. przywołanie formy gawędowej w *Trans-Atlantyku* służy Gombrowiczowi do parodii pewnego sposobu relacjonowania jak i pewnego typu kultury, której ten sposób opowieści był właściwy. Gombrowicz, budując własny świat przedstawiony utworu, jak gdyby równocześnie prowadzi w utworze dialog z formą gawędy. Gombrowiczowska gawęda, przybierając kształt parodystyczny, przejmować może nowe funkcje, niedostępne jej na poprzednim etapie, stać się czynnikiem organizującym nowy utwór. Przywołanie formy w *Gawędzie starego kretyna* K. I. Gałczyńskiego służy grotesce. Świadoma stylizacja następuje dopiero po utrwaleniu się wzorca stylizacji.

Wśród odmian twórczości gawędowej zwykle się rozróżniać gawędy: prozatorskie i wierszowane (kryterium paradygmatyczne); szlacheckie np. H. Rzewuskiego *Pamiętniki Soplicy*, żołnierskie np. W. Syrokomli *Kapral Terefer* i *kapitan Szerpenty*, myśliwskie np. T. Lenartowicza *Najlepsze polowanie w deszczu*, *Słowo honoru!*, ludowe np. F. Łobeskiego *Gawędy i obrazki ludowe*, klasztorne np. I. Ubysza *Ksiądz Jacek*. *Gawęda klasztorna*, żebrackie np. W. Syrokomli *Żebrak z rzemiosła*. Ga-

węda, mieszczańskie np. W. Pola *Historia szewca Kilińskiego* (tematycznie związane z życiem określonej grupy społecznej). Z innego punktu widzenia, ze względu na strukturę słowną wypowiedzi, wyodrębnia się typy: *gawędę-monolog*, w którym mogą występować wtrącone partie dialogowe, *gawędę-monolog* wyrastający z dialogu i trzeci, raczej rzadki typ gawędowej struktury słownej: *gawędę-dialog*. We wszystkich swoich postaciach *gawęda literacka* oscyluje ku spontanicznej rozmowie czy spontanicznej wypowiedzi jednostkowej, choć stopień zbliżenia do nich może być różny.

Współcześnie powstał szereg form konwencjonalnie nazywanych *gawędami* związanych z funkcjonowaniem nowych, dawniej nie istniejących sytuacji kulturalnych nie należących do literatury jak: *gawęda radiowa*, *gawęda telewizyjna*, *recenzja gawędziarska*, *felieton-gawęda*.

W zależności od tego, jaką cechę *gawędy* się uwzględni, można ją zbliżyć do tego czy innego ze znanych gatunków uprawianych w starożytności, bądź w czasach późniejszych. K. Morawski utożsamiał z *gawędą* grecką *diatrybę* i łacińskie *sermo* (np. styl gawędziarski cechuje *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha z Cheronei i prologi komedii Plautusa). J. Pelc zauważa, że *Satyr albo Dziki mąż* J. Kochanowskiego i *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* S. Twardowskiego a po nich i inne utwory, wnoszą do oracji postaci mówiącej elementy *gawędy* staropolskiej. W związku z badaniami rosyjskich formalistów ujawniło się podobieństwo między *gawędą* a *skazem*. W literaturze rosyjskiej *skaz* jako metodę narracji naśladowaną wypowiedzenie ustne spopularyzował w pierwszej połowie XIX wieku N. Gogol a później N. Leskow, M. Zoszczenko i I. Babel. Porównania *gawędy* ze *skazem* dokonywał J. Kleiner w swoich monografiach o Mickiewiczu i Słowackim.

Bibliografia: Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, 1922; Z. Szmydtowa,

Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza, [w:] Rousseau-Mickiewicz i inne studia, 1961; K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy* (w zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*), 1966; Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*, [w:] *Studia i portrety*, 1969; E. Kościukiewicz, *O czynnikach gawędowych w prozie Ksawerego Pruszyńskiego*, „Ruch Literacki”, 1972, R. XIII, z. 2/71; K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, 1984.

Bolesław Makowski

KAILYARD SCHOOL NOVEL
i **KAILYARD SCHOOL SKETCHES**; stanowią one zjawisko należące do literatury szkockiej końca XIX w. i początku XX w. Nazwa *kailyard school* znaczy „szkoła ogródka kapuścianego” lub „warzywnego” i miała określać nurt realistycznej prostoty w przedstawieniu życia wiejskiego i małomiasteczkowego w Szkocji. Innymi cechami twórczości *kailyard school* były: przedstawianie naiwnych lub charakterystycznych postaci o bardzo ograniczonej skali społecznej (zagrodnicy, prowincjonalni pastory, stare kobiety, niewyrobiona młodzież wiejska, dziwacy) z sympatią, sentymentem i humorem oraz używanie w dialogach gwary wiejskiej z efektami komicznymi. Gwarę tę widać także w dość licznych tytułach.

Rodzaj tła i gawędziarska atmosfera szkiców (*sketches*) i powieści (*novels*) *kailyard school* wywodzą się, być może, z irlandzkiego regionalizmu pierwszej powieści Marii Edgeworth *Castle Rackrent* (1800), w której narratorem jest stary, naiwny, wierny sługa. Regionalizm irlandzki autorki *Zamku Rackrent* posłużył jako natchnienie Waltera Scottowi, gdy pisał powieść *Guy Mannering* (1815) i gdy, pragnąc za wszelką cenę zachować incognito, wymyślił skomplikowaną żartobliwą fikcję zbiorowego autorstwa cyklu powieściowego *Tales of My Landlord* (*Opowieści mego gospodarza*) w przedmowie do *Black Dwarf*

(*Czarny karzeł*, 1816), powieści otwierającej ten cykl. Rzekomym autorem przedmowy i dostawcą powieści dla wydawców miał być Jedediah Cleishbotham, nauczyciel i urzędnik gminny w miejscowości Gandercleugh, sama powieść miała być spisana przez podległego mu nauczyciela Petera Pattisona według ustnego opowiadania właściciela gospody Wallace Inn. W tej i innych przedmowach Cleishbothama Scott tworzył atmosferę gawędziarstwa, charakterystycznego dla gospód brytyjskich i małomiasteczkowej uczoności szkockiej, związanej z modnym wówczas antykwaryzmem.

W pełni rozwinięte wzory szkiców i powieści z życia szkockiej prowincji zostawił jednak pisarzom *kailyard school* John Galt (1779–1839) autor serii szkiców (zob. *sketches*) pt. *The Annals of the Parish* (*Roczniki parafialne*, 1821) tworzącej tak logicznie zwarty obraz przemian prowincjonalnej zbiorowości szkockiej zachodzących pod wpływem rewolucji przemysłowej, że nieraz nadaje się tej serii miano powieści. Szkice Galta i jego powieści, np. *The Ayrshire Legatees* (*Spadkobiercy z Ayrshire*, 1820) i *The Entail* (*Majorat*, 1823), stanowią według autora „serię fikcji na temat obyczajów”, „są bajkami (fables) ilustrującymi filozoficzne prawdy” i „teoretycznymi historiami społeczności” (*theoretical histories of society*). To ostatnie określenie wskazuje, że Galt był pionierem powieści socjologicznej. Utwory jego cechuje realizm, zainteresowanie przemianami społecznymi, różnorodnymi postawami ludzkimi wobec tych przemian, obyczajowością i językiem używanym na prowincji. Jest w nich także wiele humoru.

Tradycja Galta została wznowiona przez pisarzy *kailyard school* pod koniec XIX w., kiedy życie społeczeństwa szkockiego rozwinięło się w pełni pod wpływem przemysłu i handlu, a nie uprawiania kapusty w ogródku. Dlatego utwory jej kontynuatorów ukazują raczej wspomnienie o czymś, co znikło lub było rzadkim reliktem przeszłości.

Mało w nich obiektywnego socjologicznego spojrzenia Galta, wiele zaś sentymentu i nostalgii za staroświecką *quaintness* (osobliwość, niezwykłość), co nieuchronnie prowadzi do idealizacji i zniekształcenia rzeczywistości i stanowi słabą stronę sztuki pisarskiej ich autorów.

Do twórców *kailyard school* zalicza się dramaturga i twórcę *Piotrusia Pana* sir Jamesa Matthew Barrie (1860–1937), autora szkiców z życia szkockich purytanów starej daty — *Auld Licht Idylls* (*Idylle starej wiary*, 1888) i *A Window in Thrums* (*Okno w miasteczku Thrums*, 1889) oraz powieści *The Little Minister* (*Pastorzyna*, 1891), której tłem, jak i wyżej wymienionych utworów są rodzinne strony pisarza. Inni twórcy to Ian Maclaren (John Watson, 1850–1907), który był pastorem i debiutował zbiorem szkiców *Beside the Bonnie Brier Bush* (*Przy pięknym krzaku dzikiej róży*, 1894), wydając następnie *The Days of Auld Lang Syne* (*Dawne dobre czasy* 1895) i *Kate Carnegie and Those Ministers* (*Kasia Carnegle i ci pastorzy*, 1897). Samuel Rutherford Crockett (1860–1914), również pastor i autor szkiców *Sticket Minister* (*Pastor Nie-daj się*, 1893) i powieści *Kit Kennedy* (1890) i *The Lilac Sunbonnet* (*Budka barwy bzu*, 1894) napisał około 40 książek. Mniej energii poświęcił tego rodzaju twórczości syn farmera Neil Munro (1864–1930), autor zbioru celtyckich opowiadań i powieści historycznych. Do *kailyard school* zaliczyć można jego humorystyczne opowiadania gwarowe: *The Vital Spark* (*Żywa iskra*, 1906), *Ayrshire Idylls* (*Idylle z Ayrshire*, 1912) i *The Daft Days* (*Durne dni*, 1918).

Do wygaśnięcia literatury *kailyard school* w pierwszej ćwierci XX w. przyczyniła się pierwsza wojna światowa, towarzyszące jej przewroty w wielu dziedzinach życia, narastający kult nowoczesności i reakcja niektórych pisarzy szkockich. Pierwszym gwałtownym jej wyrazem była powieść *The House with the Green Shutters* (*Dom z zielonymi okiennicami*, 1901) George'a Douglasa

Browna, syna farmemra, który konwencjonalnemu idealizmowi *kailyard school* przeciwstawił brutalny obraz życia rodzinnego na wsi, którego motorami są: pycha, chciwość i nienawiść. W 1934 r. Lewis Grassie Gibbon zastąpił literacki obraz prowincji powieścią *Grey Granite* (*Szary granit*), która ukazała życie dużego miasta Szkocji — od dawną fundamentu życia społecznego tego kraju.

Bibliografia: H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; D. C. Browning (red.), *Everyman's Dictionary of Literary Biography English and American*, London 1960; D. Craig, *Scottish Literature and the Scottish People 1680—1830*, London 1961; G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967; W. Allen, *The English Novel*, Harmondsworth 1958; A. C. Baugh (red.), *A Literary History of England IV The Nineteenth Century and After*, London 1967.

Witold Ostrowski

PERSONAL ESSAY: po ang. „esej osobisty”, który w znacznym stopniu pokrywa się z *familiar essay* — „esejem poufałym”. Problem podziału eseju (zob.) jest rozmaicie ujmowany, ale brytyjscy i amerykańscy teoretycy literatury zwykle dzielą literaturę eseistyczną na *formal essays* i *informal essays* a wśród drugiej grupy, tj. eseju swobodnego, rozróżniają utwory zwane *personal essays*. H. A. Watt i W. W. Watt uważają, że jest to „określenie nadawane próbcie łatwego opisu, który ma korzenie w indywidualnych doświadczeniach i nastrojach eseisty; przedstawia autobiograficzne podejście do eseju”. John L. Stewart, określając *familiar essay*, stwierdza, że o jego charakterze decydują: ton, atmosfera intymności i środki wyrazu. Wymienia przy tym jako jego cechy „a) widocznie rozmyślny wysiłek, by zainteresować (a czasem nawet zaskoczyć) czytelnika swoistością tonu i środkami wyrażenia go; b) inter-

pretację i ocenę opisywanego tematu, które bardziej niż zwykle zależą od tonu i są za pomocą jego wyrażone, i c) zauważalne wysunięcie na przedni plan określonego narratora oraz rozmyślne wyzyskanie jego osobowości jako materiału w eseju”.

Jak widać, obie kategorie niemal dokładnie na siebie zachodzą a różnice między nimi mogą powstać zależnie od nacisku położonego przez eseistę na ton, temat lub narratora. W jednym z najstarszych esejów tej grupy — eseju Franciszka Bacona *Of Studies* (*O studiach*) na pierwszy plan występuje nie tyle ten lub inny narrator, ile interpretacja i ocena studiów, ale za nimi odczuwamy dyskretną obecność narratora, jego światową mądrość z wszystkimi jej blaskami i cieniami, przebiegłością i utilitaryzmem wyrażonymi w oszczędnym, niemal epigramatycznym stylu.

Personal essay rozkwitł w Anglii w okresie romantyzmu około 1800 r. Najbardziej gawędziarskim eseistą, pełnym ciepła i spokojnego humoru był Charles Lamb (1775—1834), autor *The Essays of Elia* (pisanych od 1820 r. dla *The London Magazine*, wydanych w 1823 r.) i *The Last Essays of Elia* (*Ostatnie eseje Elii*, 1833). Niektóre z nich dotyczyły wspomnień z lat szkolnych i młodości (jak np. *Christ's Hospital Five and Thirty Years Ago* (*Szkoła Hospicjum Chrystusowego trzydzieści pięć lat temu*), *My First Play* (*Moja pierwsza sztuka*) i *On some of the Old Actors* (*O niektórych starych aktorach*)). Inne podejmowały tematy bieżące, jak np. nadchodzące święta i związane z nimi tradycje: *New Year's Eve* (*Dzień sylwestrowy*), *Valentine Day* (*Dzień św. Walentyna*), *All Fool's Day* (*Prima Aprilis*). Jeszcze inne były gawędami na tematy takie, jak: *The Praise of Chimney-Sweepers* (*Pochwała kominarzyków*), *A Dissertation upon Roast Pig* (*Rozprawa o pieczonej świni* lub *Old China* (*Stara porcelana*)).

We wszystkich tych esejach narrator Elia występuje na plan pierwszy, odkrywając swoją przeszłość, sympatie

i antypatie, poczucie humoru, wyrażając nostalgię, zwracając się wprost do czytelnika stylem poufalej gawędy ludzi wykształconych.

Podobnie, choć z mniejszym ciepłem i humorem pisywał niektóre eseje William Hazlitt (1778—1830), autor *On the Feeling of Immortality in Youth* (O poczuciu nieśmiertelności w młodości), *Going a Journey* (O podróżowaniu) i in. Thomas De Quincey (1785—1859) wyraził najbardziej osobiste przeżycia w eseju w formie książki pt. *Confessions of an English Opium Eater* (Wyznania angielskiego opiumisty, 1822), której treścią jest przedstawienie strasznych przeżyć i zaniku zdolności twórczych spowodowanych przez nałóg zażywania opium i pełnej cierpień, ale skutecznej wieloletniej walki z tym nałogiem. Senne wizje pod wpływem narkotyku De Quincey opisał w esejach *Suspiria de Profundis* (Westchnienia z głębokości), *Savannah-la-Mar* i *Levana and Our Ladies of Sorrows* (Levana i Madonny Boleściwe).

W drugiej połowie XIX w. angielski esej miał przeważnie charakter formalny, uczony i oficjalny i rzadko można było w nim znaleźć akcenty osobiste i atmosferę swobodnej gawędy lub zwierzeń. Dopiero przełom XIX i XX w. wnosi większą swobodę wraz z rozwojem prasy periodycznej i pluralizmem kierunków myślenia. Eseistów w owym okresie było wielu i pisali mnóstwo esejów, nieraz codziennie. Oswald Barron (1868—1939) pod pseudonimem The Londoner przez dwadzieścia lat prowadził w dzienniku *Evening News* rubrykę *Day In and Day Out* (Dzień za dniem) pisząc rozsądnie i dowcipnie, a nawet mądrze, na wszystkie możliwe tematy. Dziś jest, jak większość ówczesnych eseistów, zupełnie zapomniany. Nieco lepiej zapamiętano dzięki jego życiorysowi Ch. Lamba i wypadom w kierunku powieści Edwarda Verrella Lucasa (1868—1938). Pisał on do czasopism „Globe” i „Punch” a później wydawał eseje w zbiorach, jak np. *Good*

Company (Dobre towarzystwo, 1909), *Old Lamps for New* (Stare lampy za nowe, 1911), *Mixed Vintages* (Wino różnych roczników, 1919) lub *Pleasure Trove* (Odkryta przyjemność, 1935). Twórczość jego cechują: wdzięk, bogactwo fantazji i pomysłów literackich, głęboki rozsądek, intuicja i dobroduszny kapryśny humor. Zarówno Barron jak i Lucas mogą być uważani za nowoczesnych następców Lamba.

Zupełnie oryginalny, niepowtarzalny w środkach wyrazu takich, jak paradoks i mówienie z humorem i dowcipem o najpoważniejszych sprawach, był Gilbert Keith Chesterton (1874—1936). Pisał do wielu periodyków, m.in. do pism wydawanych przez siebie i do *The Illustrated London News* i wydał wiele zbiorów esejów poświęconych tematyce literackiej, obyczajowej, społecznej, politycznej, filozoficznej i religijnej. Krytycy zarzucają mu postępujący przerost manieri błyskotliwego paradoksu i werbalnego dowcipu, ale w każdej niemal antologii esaju można spotkać jego wczesne eseje takie, jak *A Piece of Chalk* (Kawałek kredy), w którym autor szkicując kredką krajobraz uświadamia sobie w końcu, że cała Anglia jest kawałkiem kredy (ze zbioru *Tremendous Trifles — Przeraziłiwe drobnostki*, 1909) oraz eseje *A Defence of Nonsense* (Obrona nonsensu), *A Defense of Penny Dreadfuls* (Obrona tanich kryminałów) i inne obrony ze zbioru *The Defendant* (Obrońca, 1914). Cechuje je poetycka świeżość i odkrywczość myśli, dostrzeganie rzeczy powszechnie niedostrzeganych, humor i najlepszy Chestertonowski styl.

Piętno bardzo indywidualnej artystycznej osobowości i poetyckiego używania języka mają *Essays* (1914) poetki Alice Meynell (1850—1922) i Josepha Conrada, autora *The Mirror of the Sea* (Zwierciadło morza, 1906), zbioru esejów, w którym znajduje się kilka *personal essays* i *Some Reminiscences* (Ze wspomnień, 1912), który to tytuł został zmieniony na *Personal Record* (Osobiste

zapiski) w 1916 r. Romantyczno-realistyczny styl Conrada wprowadza do osobistych esejów niepowtarzalną atmosferę obcowania z człowiekiem wielkiego doświadczenia, głębokich uczuć i refleksji. Ton ich jest poważny a narrator, mimo odsłaniania siebie, nigdy do końca nie daje się poznać.

Bibliografia: W. Ostrowski, *Esej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, VII 2(13); H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; J. L. Stewart (red.), *The Essay. A Critical Anthology*, Englewood Cliffs, N. J. 1958; *Everyman's Dictionary of Literary Biography English and American*, London 1960; P. Harvey, *The Oxford Companion To English Literature*, Oxford 1958; A. C. Ward, *Twentieth Century English Literature 1901—1960*, London 1966; W. E. Williams (red.), *A Book of English Essays*, Harmondsworth 1963; E. Fuller (red.), *The Great English and American Essays*, New York 1966; Ch. Lamb, *The Essays of Elia*, London 1919; J. Conrad, *Zwierciadło morza*, Warszawa 1972; *Ze wspomnień*, Warszawa 1973.

Witold Ostrowski

PIEŚŃ DZIADOWSKA; nazwana tak w Polsce od wykonawców, wędrownych śpiewaków i żebraków, wykonywana często z towarzyszeniem instrumentu muzycznego, obejmuje kilka grup pieśni popularnych rozmaitego pochodzenia o pewnych cechach wspólnych, jak wielozwrotkowość (niekiedy nawe 72 zwrotki czterowierszowe) i ekspresywność, obliczona na wywołanie u słuchaczy natychmiastowej reakcji w postaci jałmużny. W ciągu wieków ten repertuar ulegał zmianom, jednak jego zasadnicze części składowe pozostały te same aż po XX w. Są to: *pieśni religijne i moralizatorskie*, *pieśni nowiniarskie* i zbliżone do nich *ballady podwórzowe*, *pieśni historyczne* i wreszcie *pieśni komiczne*. Znamy je głównie z zapisów XIX-wiecznych, stąd wyniki badań nad dawną kulturą i literaturą popularną pozwalają na stwier-

dzenie, iż w początkach XVIII w. *pieśni* pierwszej z wymienionych tu grup były wykonywane przez *dziadów* (*Peregrynacja dziadowska*, 1612), zaś poetyka dochowanych *staropolskich pieśni epickich* wykazuje wiele analogii i pokrewieństw z *dziadowską pieśnią historyczną*.

Zespół *religijny* zawiera pieśni o cudownych obrazach i świętych miejscach, powtarzające pewne schematy (dzieje obrazu, często płaczącego, odnalezienie go, kronika cudów itd.), a związane z folklorem pielgrzymek, którym zazwyczaj towarzyszyli zawodowi żebracy. Dalej należą tu *pieśni o świętych* (Dorocie, Jerzym, Rochu, Mikołaju i in.), o antychryście i sądzie ostatecznym, następnie pieśni śpiewane podczas czuwania przy zwłokach zmarłego, co zwyczajowo powierzano dziadom, i przy pogrzebie. Rzadziej pojawiają się w Polsce teksty o motywach apokryficznych, do unikatów należy pieśń o Matce Boskiej i zbój (zaczynająca się od słów: „Gdy najświętsza Panienka po świecie chodziła”), zapisana m.in. w Kieleckiem. Cała ta grupa odznacza się cechami archaicznymi, np. wśród tekstów pogrzebowych spotykamy jedną z najdawniej poświadczonych u nas pieśni *Wyleciała dusza z ciała*. Wyjaśnienie tego zjawiska leży w fakcie, iż przekaz ustny znajdował oparcie w przekazie drukowanym, m.in. w ulotnych kancjonałach i większych śpiewnikach kościelnych, które — jak M. M. Mioduszeewskiego *Śpiewnik kościelny* (1838—1854) lub S. Kallera *Zbiór pieśni nabożnych katolickich* (1871) — szeroko uwzględniały taki repertuar, a wykorzystywały źródła dawniejsze.

Charakterem *moralizatorskim* wyróżniają się *pieśni dziadowskie* z przewodnim motywem gniewu Bożego i nawiązywaniem do pokuty, połączone z wylizaniem ludzkich zbrodni, takie jak bardzo popularna pieśń *Cna polska Korono, źle słysząc o tobie* lub wielokrotnie wydawana drukiem w dwudziestolecu międzywojennym pieśń *Posłuchajże wierny ludu, Oczyszczyć duszę z grzechów, brudu*. Tu także zaliczyć można

pieśni traktujące o przewinieniach i wykroczeniach moralnych, pokrewne *pieśniom nowiniarskim*, tym jednak od nich różne, że pozbawione lokalizacji. Zbiory ludowe często notują *pieśń*, po raz pierwszy u nas zapisaną w królewieckim śpiewniku M. Tomaszczyka (1798), o matce-dzieciobójczyni (początek: „A w niedzielę po obiedzie Chodził Jezus po tym świecie”), do bardzo popularnych należą też różne wersje pieśni o złej macosze.

Do podobnych *pieśni* wystarczyło dodać lokalizację, by spokojnie mogły zmieścić się w zespole *nowiniarskim*. *Pieśni nowiniarskie* zastępując serwis prasowy przynosiły wiadomości o niezwykłych wydarzeniach, jak ukazanie się komety, powódź, pożar, zbrodnia popełniona w niecodziennych okolicznościach. Jako stała cecha tej grupy występuje zmienność lokalizacji; tę samą akcję śpiewak umieszcza zależnie od potrzeby w coraz innym czasie, mieście, wsi, przy czym aktualizuje wędrowny motyw, by nadać akcji rysy prawdopodobieństwa i wywołać żywe reakcje ze strony słuchaczy. Warto dodać, że identyczny zabieg stosowali kaznodzieje, stąd nie jest przypadkiem fakt częstych zbieżności tematyki *pieśni nowiniarskich* z literaturą egzemplaryczną. W cytowanym śpiewniku Tomaszczyka znajduje się *Piosenka o wędrownym pachotku*, opowieść o czeladniku oskarżonym o kradzież pieniędzy i odrzucającym pomoc diabła. Ten sam wątek odnajdujemy powtarzany wielokrotnie, w zbiorach kaznodziejskich (mają go m.in. *Sermones convivales*, Basel 1566). Związek z prozą kręgu egzemplarycznego występuje jeszcze wyraźniej w tzw. *Niespodziance*, znanej w systematyce bajki jako typ 939A. Historię syna powracającego do domu, niepoznanego i zamordowanego przez rodziców znamy z wersji prozaicznych, pieśniowych, oraz literacko-dramatycznych, a niemającą rolę w jej upowszechnieniu odegrała ambona. Zarówno *pieśń* jak opowieść prozą podają w setkach wariantów rozmaite lokalizacje wydarzenia; warto dodać, że jedną z naj-

wcześniejszych jest umieszczenie jej w Pułtusk w r. 1618. Zagadnienie owej uporeczywej powtarzalności pewnych wątków nie zostało dotąd wytłumaczone, być może dlatego, że wyjaśnienia należy szukać zarówno w sensacyjności niektórych pomysłów czy relacji, jak w schematyzmie zbrodni, jak wreszcie w tzw. typowych sytuacjach życiowych. Cały zespół *pieśni nowiniarskich* wykazuje wiele pokrewieństwa i analogii z odpowiednim materiałem europejskim i stanowi wdzięczne pole dla badań komparatystycznych.

W nowszych czasach *pieśni* te łączą się w repertuarze wykonawców z tzw. *balladą podwórzową*, której tematyka obraca się wokół sensacji z dziedziny kryminalistyki, często z przymieszką romansową. Sprawa *ballady podwórzowej*, zagadnienie z terenu folkloru miejskiego i częściowo kultury masowej, winna być rozpatrywana osobno.

Funkcja informacyjna leżała początkowo również u podstaw *pieśni historycznej*. Z biegiem lat utwory opiewające wielkie bitwy, oblężenia i zdobycie miast, czyny sławnych wodzów, zwycięstwa i klęski, zatraciwszy swą aktualność, przechodziły do kategorii relacji o wydarzeniach z przeszłości. Ponieważ jednak te same układy stosunków politycznych utrzymywały się niekiedy przez całe stulecia (np. zagrożenie tureckie) lub dawały asumpt do obchodzenia rocznic historycznych (np. grunwaldzkiej i wiedeńskiej), ponieważ nadto zawarty w pieśniach ładunek ekspresywności, patriotyzmu, czy walory epickie przyciągały słuchaczy, popularność tej twórczości nie malała. Jak wyglądały jej początki, do dziś nie bardzo wiadomo, w każdym razie *pieśń historyczna* w repertuarze dziadowskim XIX w. przechowała wiele cech właściwych *pieśni historycznej* XVI i XVII w. Do rysów charakterystycznych należy łatwość przenoszenia nie tylko samej topiki, ale i całych partii wiersza z tekstu do tekstu, zjawisko znane w staropolszczyźnie, aktualizowanie *pieśni* dawniejszych poprzez włączanie faktów nowych,

zastąpienie nazwiska jednego bohatera drugim, kontaminowanie różnych *pieśni* o podobnej tematyce (np. o zwycięstwie Sobieskiego pod Wiedniem i o upadku Kamieńca, gdzie czynnikiem łączącym są Turcy) itd. Artystyczne środki wyrazu operują wyjasnieniem faktów, pseudohistoryczną dokładnością w przedstawianiu liczebności wojska, dziennych dat wydarzeń, ilości armat i broni, zamiłowaniem do naturalistycznego opisu gwałtów popełnianych przez wroga. Heroizacja bohatera, króla lub słynnego wojownika przebiega po linii uwydatnienia jego cnót, głównie pobożności, co prawdopodobnie pozostaje w związku z profesją wykonawców, a może i twórców tego repertuaru. Tekstów zapisanych w XIX w. znamy stosunkowo szczupłą garść, przy czym zbieracze nie zawsze odnotowywali ich dziadowską proveniencję, jednak o żywotności gatunku świadczą epickie *pieśni historyczne* powstałe w latach okupacyjnych, z cyklem o klęsce wrześniowej na czele.

Najmniej liczną grupą są *pieśni komiczne*, dotyczące stanu dziadowskiego. Należy tu *pieśń* o minionej świetności żebraków (np. „Dawniej król dziada miał przy swoim boku” lub początek drugiej zwrotki: „Dawniej królowna w dziadzie się kochała”), pochwała profesji („Wszystkać moja nadzieja w tej torbie skórzanej”), śpiewka o rzekomych cudach („A my dziady z Baranowa Przybyliśmy tu z Krakowa”), być może trzeba by włączyć do tego zespołu niektóre parodie *pieśni religijnych*.

Przy *pieśniach dziadowskich* występują niekiedy inwokacje prośbne, mające zwrócić uwagę słuchaczy na śpiewaka i jego występ:

Posłuchajcie, proszę was
O straszliwym sądzie,
O jak ci nas Pan Jezus
Sam sądzić zasiądnie.

(Kolberg, *Lud*, s. 148)

lub w *pieśni* o wrześniu 1939:

Posłuchajcie państwo smutnej opowieści,
Co ja wam opowiem, w głowie się nie
mieści,

Co ja wam opowiem, jest to smutne
bardzo,
Niechże serca ludzkie biedakiem nie
gardzą.

Częściej pojawiają się modlitewne wstępy i zakończenia, odziedziczone po dawnej *pieśni religijnej*, a stosowane od XVI w. także w *pieśni historycznej*. Relacja o zdobyciu przez Turków Kamieńca zaczyna się tak:

O Jezu mój przenajśodszy,
Zmiłuj się nad nami,
Nad mizernym Twym stworzeniem,
Ojciec nad dziećmi.

(Kolberg, *Lud* 6, s. 234)

zamyka zaś (w innym wariacie) następująco:

O gdybyśmy mogli żyć
Z Zbawicielem Panem
I z Nim wiecznie królować
Na wiek wieków amen.

(Kolberg, *Lud* 19, s. 132)

Zakończenie tego rodzaju bywa albo jednozwrotkowe, albo rozbudowane do kilku zwrotek, zdarza się zaś, że ten sam tekst występuje raz w funkcji wstępu, kiedy indziej w funkcji zakończenia. Rymy w *pieśniach dziadowskich* są przeważnie gramatyczne (stąd określenie „rymy dziadowskie”, „częstochowskie”, „kalwaryjskie”), wiersz bądź sylabiczny z odstępstwami od izosylabizmu z uwagi na meliczność wszystkich tekstów, bądź trocheizowany czy amfibrachiczny, budowa stroficzna różnorodna. Spotykamy w *pieśniach* epickich zwrotki cztero- lub pięciowersowe o układach np. takich: 8a6b8a6a; 11a11b11b, 11a11b6b3x, 11a11b5b, 12a12a12b12b, 13a13a13b13b, 13a13a13b13b5x, albo krótszych typu 8x5a8x5a, które również można traktować jako strofy dystychiczne złożone z 13-zgłoskowców. *Pieśni* o świętych odtwarzają właściwości metryczne i stroficzne właściwe tej kategorii utworów na rozmaitych etapach ich rozwoju od średniowiecza po XIX wiek.

Stosunkowo duża różnorodność form wersyfikacyjnych i stroficznych wiedzy do pytania o pochodzenie i autorstwo

pieśni dziadowskich. Usiłowano pokazać, iż nie można ich traktować jako produkt folkloru wiejskiego; wykonawcy, obojętnie z jakich klas społecznych pochodzili, przejmowali i przystosowywali do swych potrzeb utwory powstałe poza kręgiem dziadowskim, jeśli zaś sami byli twórcami, naśladowali wzorce poezji staropolskiej, przy czym wzorce te na terenie pieśni popularnej oddziaływały bardzo długo. Natomiast dzięki wędrownym śpiewakom wiele tych utworów weszło do folkloru wiejskiego i stało się jego częścią składową.

Bibliografia: J. S. Bystron, *Historia w pieśni ludu polskiego*, Kraków 1925; L. Szczerbicka, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki”; 50:1959, z 3/4, s. 445—470; *Duma staropolska*, Wrocław 1964; *Słownik folkloru polskiego* pod redakcją J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965 (*Dziad*, W sławnym mieście Kamieńcu); Cz. Herbas, *W kalinowym lesie*, Warszawa 1965 t. 1, s. 151—155, t. 2 s. 228—234; *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych*

śpiewaków (XIX—XX w.). Wybór i opracowanie St. Nyrkowskiego. Wstępem poprzedził J. Krzyżanowski, b.m.w. 1973.

Helena Kapeluś

PIEŚŃ HISTORYCZNA: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**

PIEŚŃ KOMICZNA: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**

PIEŚŃ MORALIZATORSKA: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**

PIEŚŃ NOWINIARSKA: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**

PIEŚNI O ŚWIĘTYCH: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**

PIEŚŃ RELIGIJNA: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**

STAROPOLSKA PIEŚŃ EPICKA: zob: **PIEŚŃ DZIADOWSKA**