

Igor Piotrowski
Pieśń i moc
Pieśni codzienne
Franciszka Karpińskiego
w kulturze polskiej XIX i XX wieku



Igor Piotrowski
Pieśń i moc
Pieśni codzienne
Franciszka Karpińskiego
w kulturze polskiej XIX i XX wieku



communicare

historia i kultura

seria pod redakcją naukową **Andrzeja Mencwela**

ostatnio ukazały się:

William Arens, *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*

Philippe Lejeune, „Drogi zeszyt”..., „drogi ekran”... *O dziennikach osobistych*

Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*

Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*

Natalia Jakowenko, *Druga strona lustra. Z historii wyobrażeń i idei na Ukrainie XVI–XVII wieku*

David R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*

Nicole Dołowy-Rybińska, *Języki i kultury mniejszościowe w Europie: Bretończycy, Łużyczanie, Kaszubi*

Jerzy Szacki, *Tradycja* – wydanie II rozszerzone

Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*

Walter Jackson Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii* – wydanie II przejrzane i poprawione

Recenzenci

Teresa Kostkiewiczowa

Marek Prejs

Ilustracja na okładce

Witold Pruszkowski, *Kiedy ranne wstają zorze*, 1876, olej, płótno, 94x132, MP 5065

Foto: © Copyright by Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Redaktor prowadzący

Katarzyna Sobolewska

Redaktor

Anna Kędziorek

Indeks

Igor Piotrowski

Dorota Olko

Korekta

Bożena Gorlewska

Skład i łamanie

Barbara Obrębska

Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012

ISBN 978-83-235-0891-5

ISBN 978-83-235-2106-8

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4

<http://www.wuw.pl>; e-mail: wuw@uw.edu.pl

Dział Handlowy: tel. (0 48 22) 55 31 333

e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl

Księgarnia Internetowa: <http://www.wuw.pl/ksiegarnia>

Wydanie I

Spis treści

Pieśń i moc	7
Pieśni codzienne	7
Nienapisana historia	12
Typy źródeł	14
Pojęcie „obiegu”	16
Kręgi inspiracji	19
„Duch Świata”	22
 Rozdział I	
Pieśni anonimowe autorstwa Franciszka Karpińskiego	25
Kancjonał autorski a pieśni dla ludu – wokół tradycji gatunku w kulturze staropolskiej	25
Oświeceniowe i sentymentalne impulsy	33
Tradycje psalmiczne	39
Pieśni codzienne a wzorzec brewiarzowy	51
„Antologia motywów hejnałowych”	56
<i>Summa</i> tradycji – ku analizie „pieśni w działaniu”	65
Pieśni jako modlitwy	72
Pieśni jako pieśni	77
Anonimowość pieśni codziennych	81
 Rozdział II	
Pieśni jako wehikuł. Śpiewanie liturgiczne, paraliturgiczne i pozaliturgiczne pieśni codziennych Franciszka Karpińskiego	83
Obieg kościelny pieśni codziennych	83
Formy uczestnictwa w liturgii. Śpiew jako sposób <i>participatio</i> ?	88
Pieśni codzienne a liturgia	98
Obok liturgii i poza nią – przygodność pieśni	106
Śpiewniki, modlitewniki, druki ulotne	110
Pielgrzymka, czyli Kościół w drodze	126
Polskość pieśni a ich ekumenizm	139
Kopuła wzniosłości. Wokół pobożności prywatnej	144
Pieśni jako wehikuł	148

Rozdział III

Zbłądzić pod strzechy. Obieg folklorystyczny pieśni

codziennych	150
Projektowany odbiorca i pierwsze ambiwalencje	150
Próba przeglądu	154
Pieśni codzienne a folklor	167
„Idealne teksty folkloru”	172
Jak działać pieśniami?	175
Zbłądzić pod strzechy. Wokół pewnej metafory	184
Nieodzyskany świat	192

Rozdział IV

„Biblia narodowej pamięci”. Pieśni codzienne w obiegu publicznym, śpiewnik narodowy i dziewiętnastowieczna codzienność

Dziewiętnastowieczny obieg publiczny i instytucjonalny – dwa przybliżenia	194
My chcemy Boga	201
Odświętność i codzienność. O pojęciu „śpiewnika narodowego” ...	206
Obieg szkolny	215
Świat wartości ewokowanych przez pieśni codzienne	236
Moc języka. Wspólnota fatyczna?	247

Rozdział V

Komu ranne wstają zorze. O wykonywaniu pieśni codziennych w XX wieku

Karpiński na ławie oskarżonych	251
Śpiew pieśni jako część harcerskiego rytuału obozowego	267
Dom, Kościół, państwo. Pieśni Karpińskiego i międzywojenna codzienność	282
<i>Selva selvaggia</i> XX wieku	303
Między marginalizacją a kanonizacją liturgiczną	327
Restauracje, residua, ślady	330

Pieśń i działanie – o wykonywaniu pieśni polskich w XIX i XX wieku

Podziękowania	344
Bibliografia	346
Indeks osób	369

Pieśń i moc

Pieśni codzienne

„Przemówiła ona nie do tysięcy już, ale do milionów”¹ – pisał Wacław Borowy o *Pieśni porannej* Franciszka Karpińskiego. Ta, ujęta w efektowny skrót, teza była powtarzana w różnych wersjach i stała się swego rodzaju *opinio communis* w piśmiennictwie poświęconym twórczości poety. Za taki stan odpowiadają zarówno badacze i historycy literatury, jak również – a może przede wszystkim – dziewiętnastowieczni świadkowie: literaci, krytycy, pamiętnikarze. To ogólne mniemanie nie pociągnęło jednak za sobą konsekwentnie przeprowadzonych badań na temat dziejów recepcji czy funkcjonowania tych spośród pieśni, które „weszły do żelaznego repertuaru pieśni religijnych śpiewanych właściwie we wszystkich warstwach społeczeństwa”². Jak dotąd nie powstała monografia najpopularniejszych utworów z cyklu *Pieśni nabożnych* – mimo że kolęda *Bóg się rodzi* doczekała się licznych studiów historycznoliterackich, folklorystycznych czy muzykologicznych, to ich wyniki nie zostały przez nikogo zebrane w spójną całość³;

¹ W. Borowy, *Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932, s. 82.

² T. Chachulski, *Franciszek Karpiński jako poeta religijny*, [w:] *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995, s. 185.

³ Do ważniejszych opracowań dotyczących kolędy *Bóg się rodzi* należą m.in.: Julian Krzyżanowski, „Moc truchleje...”. Kilka słów o kolędzie Franciszka Karpińskiego, [w:] *Paralele. Studia porównawcze*

pieśni zaś *Poranna* (*Kiedy ranne wstają zorze*) i *Wieczorna* (*Wszystkie nasze dzienne sprawy*) – utrwalone „jako stały element nabożeństwa domowego”⁴ – nie cieszą się powodzeniem u badaczy zajmujących się poezją XVIII wieku. Nie znaczy to, że w ogóle nie zwracali oni na nie uwagi. Obie pieśni były rozpatrywane pod kątem genezy cyklu; próbowano także zrekonstruować ich genologiczne powinowactwa. W związku z tym nieco miejsca poświęcili im w swych pracach Waław Borowy czy Czesław Hernas⁵. Pisali o nich również zajmujący się Franciszkiem Karpińskim Roman Sobol i Tomasz Chachulski⁶. Po obiecujących kilku zdaniach pióra Jana Prosnaka⁷ dopiero niedawno literatura przedmiotu wzbogaciła się o analizę z pogranicza muzykologii i teologii, jaką jest opublikowana kilka lat temu monumentalna rozprawa księdza Antoniego Reginka. W niej również znaleźć można interesujące ustępy poświęcone obu pieśniom⁸.

z *pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977 [pierw. 1961], s. 507–514; A. Gwóźdź, *Kolęda poetycka doby oświecenia. Z dziejów tradycji gatunku*, „Znak” 1975, nr 11–12; W. Kubacki, *Kolęda Franciszka Karpińskiego*, „Ruch Literacki” 1978, z. 1.

⁴ T. Chachulski, *Franciszek Karpiński...*

⁵ W. Borowy, *Kamienne...*, s. 82; tenże, *O polskiej poezji w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 213–214; Cz. Hernas, *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*, Wrocław 1961, s. 63–66.

⁶ T. Chachulski, *Franciszek Karpiński...*; tenże, *O „Pieśniach nabożnych” Franciszka Karpińskiego*, [w:] *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, red. A. Czyż, S. Szczęsny, Bydgoszcz 1997, s. 131–145; R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim*, Wrocław 1967, s. 160–323.

⁷ Zob. J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 266–267.

⁸ A. Reginek, *„Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej. Studium teologiczno-muzykologiczne*, Katowice 2005; wszystkie te opracowania będą przywoływane wielokrotnie, w różnych miejscach rozprawy. Wiele zawdzięczam rozpoznaniom wyżej wymienionych autorów w rozdziale pierwszym, który jest także, w pewnym sensie, omówieniem stanu badań. „W pewnym sensie”, ponieważ z poczynionych przez badaczy ustaleń staram się wydobyć odpowiedź na pytanie o status obu pieśni w staropolskim i oświeceniowym pejzażu genologicznym i o wewnątrztekstowe przyczyny ich sukcesu. Pełen wykaz literatury,

Mimo widocznej dysproporcji, z jaką te bliźniacze utwory bywały rozpatrywane – uwagę piszących w większym stopniu zaprzętała bowiem *Pieśń poranna* niż *Pieśń wieczorna* – przyjęło się patrzeć na nie jako na całość. Stanowiły parę prawie nierozłączną. W świadomości niektórych odbiorców, z jednej strony, traktowane były paralelnie do tego stopnia, że, dodając do *Wszystkich naszych dziennych spraw* czwartą zwrotkę, uzyskano idealną symetrię z *Kiedy ranne wstają zorze*. Bliskości obu pieśni sprzyjało bez wątpienia podjęcie tematów głęboko, odwiecznie w człowieku uwewnętrznionych, ich modlitewne ukształtowanie, podobna stylistyka, graniczne usytuowanie w cyklu dobowym, wreszcie ich powszechne śpiewanie, już w autorskich założeniach, na tę samą nutę. Nie bez znaczenia mógł być również fakt, że obie pieśni stanowiły ramę kompozycyjną autorskiego śpiewnika, wydanego w 1792 roku przez bazylianów w Supraślu pod tytułem *Pieśni nabożne* – znajdowały się właśnie na jego początku i końcu, co prawdopodobnie mogło sprzyjać łatwiejszemu i szybszemu przyswojeniu tekstu w początkowym okresie zawrotnej kariery obu utworów.

Napisałem jednak o parze „prawie” nierozłącznej, ponieważ z drugiej strony *Pieśni nabożne* Franciszka Karpińskiego, będące zarówno zbiorem pieśni do śpiewania, jak i równocześnie cyklem pieśni religijnych, jako całość nie zdobyły dużej popularności, mimo początkowego sukcesu wydawniczego, który świadczyłby o dużym popycie (pięć edycji w ciągu sześciu lat)⁹. Rozchodzenie się poszczególnych pieśni ze zbioru jako popularnych śpiewów religijnych nie miało większego związku z recepcją całości – bardzo szybko zaczęto drukować poszczególne, najpopularniejsze tytuły osobno, przede

o której piszę, znajduje się w bibliografii (wśród opracowań dotyczących życia i twórczości Franciszka Karpińskiego).

⁹ T. Chachulski, *Pieśni nabożne*, [w:] F. Karpiński, *Poezje wybrane*, Wrocław 1997, s. 136. O napięciu między cyklem poetyckim a śpiewnikiem zob. T. Chachulski, *O „Pieśniach nabożnych”...*, s. 136–137. O okolicznościach wydania, układzie oraz inspiracjach dla poszczególnych tekstów szczegółowo: R. Sobol, *Ze studiów...*, s. 224–323.

wszystkim w śpiewnikach religijnych, podczas gdy *Pieśni nabożne* przestały interesować użytkowników, stały się częścią twórczości Karpińskiego i były wydawane jedynie z okazji zbiorowych edycji dzieł poety¹⁰. W takim kontekście można podejrzewać, że pieśni z cyklu wchodziły do użycia oddzielnie, dysponujemy bowiem bardzo wczesnymi zapisami potwierdzającymi ich osobne śpiewanie. Dotyczy to też, choć w mniejszym stopniu, pieśni *Porannej* i *Wieczornej* – mamy wprawdzie wiele świadectw, które ukazują je w ścisłym powiązaniu, ale udało się także zebrać niemało takich, które nie korelują tych dwu utworów ze sobą. Dzieje się tak po części z powodu niepełności opisów zawartych w tych świadectwach, fragmentaryczności materiałów, którymi dysponujemy, po części zaś sytuacja ta jest odzwierciedleniem żywego funkcjonowania *Pieśni porannej* i *Pieśni wieczornej* w różnych obiegach.

Obie pieśni będę nazywał „pieśniami codziennymi”, gdyż takie określenie narzuca się samo, nazwę „pieśni przygodne”, traktując jako dobry synonim. To zastrzeżenie jest konieczne, ponieważ gdy porównywać te dwa określenia, przygodność jest w pierwszej chwili myląca i wydaje się używana bezzasadnie. Zaproponował ją Roman Sobol dla *Pieśni porannej* i *Pieśni wieczornej* w swym podziale pieśni nabożnych Karpińskiego, stawiając je obok takich pieśni, jak np. *Podczas pracy w polu* i *O deszcz*¹¹. Jako jedynie pieśni przygodne potraktował je za to Tomasz Chachulski¹², co mogłoby wyglądać na jeszcze większe nieporozumienie semantyczne. Nieporozumienie – pieśni przygodne bowiem to takie, które są „zwią-

¹⁰ Jak wiadomo, tylko trzy pieśni cyklu: kolęda *Bóg się rodzi* i właśnie te dwie spośród pieśni przygodnych pozostały szerzej znane, kolejne dwie zdobyły sobie miejsce jako pieśni kościelne, związane z konkretnymi nabożeństwami (*Zróbcie Mu miejsce* w ramach procesji w święto Bożego Ciała i *Zmarły człowiecze*, wykonywane w czasie mszy pogrzebowej).

¹¹ R. Sobol, *Ze studiów...*, s. 251.

¹² T. Chachulski, *O „Pieśniach nabożnych”...*, s. 134–135.

zane z okolicznościami życiowymi wiernego”¹³. Wprawdzie poranne wstawanie i wieczorne kładzenie się spać (w klasyfikacji pieśni kancjonałowych Stefana Nieznanowskiego nazywane „pasterstwem domowym”¹⁴) to nie to samo, co ślub, podróż czy pogrzeb, jednakże owa podatność na zastosowanie tych pieśni w nowych przygodach, w każdej sytuacji, w której znajduje się śpiewający, rozgrzesza całkowicie ten termin¹⁵.

¹³ Por. S. Nieznanowski, *Kancjonał*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 364.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Jeśli nie jest to konieczne, to staram się go na określenie obu utworów nie używać (chodzi mi o uniknięcie dwuznaczności). Natomiast zgodnie z przyjętym uzusem w przypadku pieśni codziennych będę stosował wymiennie trzy, funkcjonujące na równych prawach, tytuły. Po pierwsze – tytuł pierwotny (*Poranna, Wieczorna* – w domyśle pieśń), to jest nadany przez wydawców (samego Karpińskiego?) w pierwszych edycjach zbioru, a także w wersji *Dzieł* z 1806 r. przygotowanej przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, przy czym w suprakskim pierwodruku tytuł każdego utworu był poprzedzony słowem „pieśń”, ale to określenie było ujęte w odmienny graficznie sposób (rozstrzelone wersaliki). W edycji Dmochowskiego tytuły były zaś poprzedzone jedynie kolejnymi numerami. Po drugie – będę stosował tytuł rozwinięty (*Pieśń poranna, Pieśń wieczorna*), używany dziś przez wydawców i literaturoznawców znacznie chętniej, a występujący w takim kształcie także we wcześniejszym niż pierwodruk zbioru liście poety do Marcina Poczobutta. Po trzecie wreszcie – jako tytułu będę używał incipitu (*Kiedy ranne wstają zorze, Wszystkie naszeienne sprawy*), który jest dobrym odzwierciedleniem rzeczywistego funkcjonowania pieśni wśród ludzi, a służy również do łatwej identyfikacji każdej z nich (samo *Pieśń poranna* bez podania autora rodzić może bowiem dwuznaczności). Incipity pieśni Karpińskiego bywają w literaturze przedmiotu skracane (*Kiedy ranne, Wszystkie nasze*; np. w monografii Antoniego Reginka), toteż i ja niekiedy będę je skracał. Nie ukrywam, że dwa ostatnie sposoby tytułowania – forma rozwinięta (*Pieśń poranna*) i incipit (*Kiedy ranne wstają zorze*) – wydają mi się najwłaściwsze i ich przede wszystkim będę używał. Zgodnie z tą samą zasadą będę przywoływał pozostałe pieśni nabożne, np. *O narodzeniu Pańskim, Pieśń o narodzeniu Pańskim* i *Bóg się rodzi* – każda z tych form jest równoprawna, ale pierwszej używam najrzadziej.

Nienapisana historia

Głównym powodem napisania niniejszej rozprawy było zdziwienie, że fenomen tych dwu pieśni, jak i zresztą kilku innych utworów Karpińskiego, nie został należycie rozpoznany. Albo, żeby powiedzieć ściśle: został wstępnie i przez wielu rozpoznany, lecz nikt nie zadał sobie trudu, żeby go zbadać i, po zbadaniu, opisać. Przesłanki do takiego szerszego przedstawienia tematu były przecież formułowane:

Recepcja twórczości Karpińskiego rozpoznawalna jest w XIX w. jakby na dwóch drogach. Tę pierwszą zaświadczały liczne odpisy i przekazy pamiątnikarskie, badania kultury duchowej świata szlacheckich dworów. Twórczość Karpińskiego, która pojawiła się u schyłku niepodległej Polski, stała się trwałą częścią kultury narodowej czasów XIX-wiecznej niesuwerenności. Śpiewana na różne melodie, stała się też elementem folkloru chłopskiego zarówno jako pieśń miłosna, jak i religijna. Niektóre z *Pieśni nabożnych* weszły do kanonu nabożeństwa domowego [...]. Wraz z rozpadem kształtu XIX-wiecznej kultury polskiej zanikać zaczęła znajomość pieśni Karpińskiego¹⁶.

Odtworzenie dziejów naszkicowanej przez autora powyższych słów recepcji postawiłem sobie za cel. Historia funkcjonowania pieśni Karpińskiego to bowiem opowieść o fascynującej, choć zgodnie z sądem Tomasza Chachulskiego prawdopodobnie już zakończonej, przygodzie polskiej kultury. Fenomen został zaświadczony nie tylko przez rozliczne zapisy z epoki, ale również przez dziewiętnastowiecznych pisarzy i poetów. Twórczość meliczna „poety serca” potrafiła zaważnąć gustem i wyobraźnią Polaków w większym stopniu niż poezja któregośkolwiek z ówczesnych pisarzy. „Miliony” zamiast tysięcy, o których pisał Borowy, nie były rzucone lekkomyślnie¹⁷. Jest to oczywiście jedynie hipoteza, ale ponieważ niejedenkrotnie ją stawiano, warto podjąć się jej sprawdzenia.

¹⁶ T. Chachulski, *Wstęp*, [w:] F. Karpiński, *Poezje...*, s. LXXIX.

¹⁷ Wacław Borowy ujął w lakoniczną formę to, co kilkadziesiąt lat wcześniej Hipolit Tarczyński starał się powiedzieć w konstrukcji

Wybór pieśni codziennych – *Pieśni porannej* i *Pieśni wieczornej* (a nie np. kolędy *Bóg się rodzi* czy sielanki *Laura i Filon*) – na przedmiot analizy jest nieprzypadkowy. Przyjrzenie się wykonywaniu tych właśnie pieśni daje wgląd w polskie doświadczenie codzienności (śpiewanie popularnej kolędy jest jednak bardzo ograniczone w cyklu rocznym i bardziej odświętne). Ta cecha sprawia, że możemy uzyskać względnie całościowy przekrój przez polskie społeczeństwo. Jednocześnie pieśni te są niewątpliwie pieśniami religijnymi, ich śpiewanie wiąże się ze zwyczajem porannej i wieczornej modlitwy. Kontekst ten jest bardzo ważny do zrozumienia kształtu rekonstruowanej kultury, dla której religia katolicka była istotnym polem odniesienia, podstawowym nośnikiem tradycji. Z kolei to „zanikanie znajomości pieśni Karpińskiego” w przypadku pieśni codziennych miało przebieg znamieny, ponieważ właśnie w pierwszej połowie XX wieku mamy do czynienia z instytucjonalnym wykonywaniem ich w szkole i wojsku. Pamięć tych pieśni w ostatnim stuleciu jest z tego powodu znacznie bardziej ugruntowana niż innych śpiewów poety (poza *Bóg się rodzi*). Ostatecznym dowodem żywotności było ich powszechne wykonywanie w czasie ostatniej wojny. Dopiero późniejsze czasy doprowadziły do ich degradacji (mimo „kanonizacji liturgicznej”, czyli umieszczenia obu tekstów w brewiarzu).

Próba odpowiedzi, na czym polegał fenomen pieśni codziennych, jest związana nieodłącznie z konstatacją, że w tym przypadku nie mamy do czynienia z literaturą, która odniosła sukces czytelniczy, ale z taką, która odniosła sukces jako przeznaczona do śpiewania. Wymagało to od autora sięgnięcia do

wyliczeniowej: „śpiewają ją [*Pieśń poranną*] starcy i dzieci, matki, ojcowie, parobcy i dziewczki – śpiewają ją w chatach i dworach – śpiewają ją nauczyciele z uczniami w szkołach przed rozpoczęciem lekcyj – śpiewają ją robotnicy w polu i ogrodach – śpiewają ją gospodynie przy szyciu, przędzeniu i innych zajęciach – słowem, gdy tylko pierwszy dnia brzask w naszej zawita krainie, już ona kraina jak długa jest i szeroka wzniosłą ową pieśnią dzwoni ku niebiosom” (H. Tarczyński, *O wielkim naszym pieśniarzu Franciszku Karpińskim*, Warszawa 1879, s. 3–4).

określonego typu źródeł. Mało tego, okazało się, że pieśni te w zależności od różnych okoliczności życiowych przynosiły ulgę, odpędzały złe duchy, przywoływały kodeksy moralne czy pomagały przetrwać najcięższe chwile, z zagrożeniem życia włącznie. Cały ten wachlarz odnalezionych przeze mnie sytuacji wykonawczych wymógł zwrócenie się ku takim tradycjom interpretacyjnym, które ułatwiły zrozumienie zgromadzonych świadectw.

Typy źródeł

Zgromadzone źródła dzielę na trzy kategorie. Po pierwsze – są nimi dokumenty dwojakiego rodzaju: takie, które możemy nazwać dokumentami *sensu stricto*, to jest druki oficjalne i pisma urzędowe, na które powołuję się w swojej pracy (np. parafialne księgi wpisów, rozkazy wojskowe, programy szkolne). Jest ich stosunkowo mało, dlatego znacznie ważniejszą i osobną grupę stanowi tzw. „literatura dokumentu osobistego” (pamiętniki, wspomnienia, listy). Do drugiej kategorii źródeł zaliczam „śpiewniki”, przez co rozumiem nie tylko religijne kancjonały czy klasyczne śpiewniki: zbiory pieśni z melodią lub bez, służące różnym wspólnotom, grupom zawodowym itd. Równie ważne są tu pokrewne im gatunkowo modlitewniki, które często tworzą ze śpiewnikami formy hybrydyczne. Nie zapominam także o układanych przez zbieraczy folkloru antologiach pieśni ludowej czy partyzanckiej. Wreszcie trzecim – bardzo ważnym – źródłem jest „literatura piękna”. Tutaj znajdziemy dzieła prozatorskie (powieści, opowiadania) i poetyckie (wiersze, poematy), których autorzy odnoszą się do zwyczaju śpiewania pieśni. Są to zatem trzy typy źródeł, ale umowność takiej kategoryzacji jest oczywista – niejednokrotnie trudno wyznaczyć granice między poszczególnymi typami. „Literatura dokumentu osobistego”, z której obficie korzystam, ma w zgodzie z nazwą zarówno cechy dokumentu, jak i literatury pięknej. Posiłkuję się w tej

pracy także relacjami prasowymi, które mają status graniczny, analogicznie do wspomnień i pamiętników. Niektóre źródła, jak np. elementarze, mają cechy aż trzech tych typów. Wreszcie zarówno śpiewniki, jak i beletrystyka to w zasadzie formy „dokumentów”. Jeśli wyróżniam je specjalnie, to z uwagi na ich wagę oraz obfitość przekazów. Nie jest to zresztą jedyny możliwy sposób uporządkowania tej źródłowej mozaiki.

Wszystkie wymienione typy źródeł traktuję na równych prawach, lecz czytam swoiście. Stopień wiarygodności przekazów powinien być oceniany każdorazowo w odniesieniu do pojedynczego świadectwa i konkretnego źródła. Wiarygodność ta nie może stać się fetyszem dyskwalifikującym *ex cathedra* jakiś tekst. Jeśli w trylogii historycznej z czasów insurekcji kościuszkowskiej Władysława Reymonta pojawia się obraz dziedziczki żegnającej oddział powstańczy śpiewem *Kiedy ranne wstają zorze*, to nie należy skreślać od razu tego świadectwa na mocy niewielkiego historycznego prawdopodobieństwa tej sceny¹⁸. Byłoby to całkowitym nieporozumieniem – samo przywołanie pieśni w tym utworze znaczy bowiem wystarczająco dużo. Być może nieprawdopodobieństwo tego przekazu wzmacnia właśnie jego siłę.

Takie pytania zadawane źródłom są, rzecz jasna, niezbędne, chociaż często pozostaną bez odpowiedzi. Na przykład w przypadku śpiewników i modlitewników problem stanowi przede wszystkim napięcie między *Vorschrift* a *Nachschrift*, to jest między tym, co zapisuje i z czego zdaje sprawę twórca takiego wydawnictwa, a tym, co projektuje, co jest w sferze jego marzeń, życzeń i upodobań. W skrócie – między przeszłością zwyczaju śpiewania jakiejś pieśni a tego zwyczaju postulowaną przyszłością. Poniekąd to samo można powiedzieć o różnych nakazach, programach szkolnych czy elementarzach. Tutaj także umieszczenie danej pieśni w rozkazie dowództwa czy w zalecanym programie szkolnym jeszcze konkretnie nie

¹⁸ W.S. Reymont, *Rok 1794. Insurekcja. Powieść historyczna*, przedm. Z. Szweykowski, oprac. A. Bar, Warszawa 1949, s. 102.

oznacza, że była ta pieśń śpiewana – coś może być przecież martwym prawem, propozycją przechodzącą bez echa itp. (należy zachować wstrzeźliwość wobec podobnych zapisów, zwłaszcza jeśli nie potwierdzi się takiego zapisu innym typem relacji). Są to jednak dla przyjętej perspektywy problemy drugorzędne. Podobnie jak kwestia statusu śpiewu pieśni codziennych opisywanego we fragmencie dziennika Stefana Żeromskiego¹⁹, w *Antku* Bolesława Prusa²⁰, w recenzji *Chama* Orzeszkowej pióra Marii Konopnickiej²¹ czy w opowieści Janusza Korczaka o koloniach letnich dla warszawskich dzieci²². Mimo różnic gatunkowych między tymi tekstami, mówią one o tym samym zwyczaju – odtwarzany przeze mnie świat wyłania się bowiem z tekstów, dokumentów i druków zaświadczających o istnieniu pieśni na różnych poziomach rzeczywistości kulturowej.

Pojęcie „obiegu”

W celu uporządkowania obrazu rzeczywistości posługuję się pojęciem „obiegu”. Termin ten zapożyczam od badaczy, którzy przyczynili się w połowie XX wieku do zdefiniowania socjologii literatury. W koncepcjach Roberta Escarpita (*circuit lettré* i *circuits populaires* jako dwa podstawowe kręgi obiegu książki, literatury czy w ogóle wiedzy)²³ czy, na gruncie polskim, Stefana Żółkiewskiego pojęcie to miało istotne znaczenie. Odegrało ono też ważną rolę w krystalizacji podstawowej terminologii socjologiczno-literackiej. *Circuits sociaux de littérature* czy „obieg społeczne literatury” stały się jednak

¹⁹ S. Żeromski, *Dzienniki*, Warszawa 1966, t. 6, s. 176.

²⁰ B. Prus, *Antek*, [w:] tenże, *Nowele*, Warszawa 1990, s. 122.

²¹ M. Konopnicka, *Cham*, [w:] też, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. J. Jarowiecki, Warszawa 1988, s. 125.

²² J. Korczak, *Józki, Jaśki i Franki*, [w:] tenże, *Dzieła*, Warszawa 1997, t. 5, s. 231–232.

²³ R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris 1958.

w większym stopniu wygodnymi określeniami, przywoływanymi w różnych kontekstach i z wieloma dookreślającymi epitetami, niż terminami identyfikowanymi z konkretnymi tekstami tych badaczy.

Stefan Żółkiewski sformułował swoją koncepcję obiegu literatury w ciągu kilkunastu lat. Najbardziej spójna i całościowa jest typologizacja zamieszczona w książce *Kultura literacka 1918–1932*, wydanej w 1973 roku. „Obieg społeczny literatury” zdefiniował tam jako:

krążenie tekstów literackich między odrębnymi typami nadawców a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej. Poszczególne obiegi właściwe danej kulturze literackiej różnicujemy według odrębności funkcji społecznych, które jej teksty spełniają, a zatem i według swoistości potrzeb czytelniczych, które zaspokajają. Odbiorcy uczestniczący w danym obiegu tworzą swoistą publiczność literacką o specyficznych potrzebach czytelniczych [...]. Najczęściej każdy obieg cechuje także swoista technika komunikacyjna, technika upowszechniania tekstów, wyróżnialna nawet poprzez materialne odrębności²⁴.

Dla analizowanej przez siebie polskiej kultury literackiej lat dwudziestych XX wieku wyróżnił Żółkiewski pięć obiegu (wysokoartystyczny, trywialny, brukowy, literatury „dla ludu”, jarmarczno-odpustowy). Zwraca uwagę fakt, że mogą one na siebie nachodzić, to znaczy jeden utwór może funkcjonować w różnych obiegach (to np. przypadek *Ulisses*). Żółkiewski pisał o tym szerzej w jednym z artykułów poświęconych publiczności literackiej, która „funkcjonuje w wielu obiegach społecznych tego, co dana społeczność zalicza do literatury. Funkcjonuje w wielu obiegach jednocześnie. Przy tym publiczność danego obiegu lub jej część może występować w innych obiegach. Typologia obiegu jest historyczna

²⁴ S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973, s. 411–412.

i zależy od właściwości danej kultury literackiej”²⁵. Zatem zarówno konkretny utwór, jak i publiczność mogą istnieć w kilku obiegach naraz. Mechanizmy te możemy zaobserwować w funkcjonowaniu obu pieśni Karpińskiego, choć z uwagi na odmienny charakter literatury, którą badamy, inaczej określilibyśmy konkretne obiegi.

W rozprawie omawiam szczegółowo trzy obiegi: kościelny, ludowy (folklorystyczny) i publiczny, współistniejące w żywej recepcji utworów z cyklu pieśni nabożnych. Są one właściwie od siebie nierozłączne. Każda z tych pieśni istnieje w tych trzech sferach, tworząc stop. Wzajemne przenikanie się tych tradycji możemy zaobserwować, śledząc już genezę pieśni, ale przede wszystkim badając szczegółowo ich obieg w dziewiętnastowiecznej Polsce, a ślady tego zestrojenia można odtworzyć przecież w materiale dotyczącym wieku XX. Z drugiej strony mimo nieostrości tego podziału, każdy z tych obiegów odznacza się swoistością. Obiegi te zostaną szczegółowo scharakteryzowane w kolejnych rozdziałach pracy. Tu można tylko dodać, że określone są one przez przestrzenie, w których się je wykonuje, i odmienne sytuacje komunikacyjne; pieśni te pełnią w ramach obiegów inne funkcje, różni bywają też wykonawcy. Pomimo tego pieśni pozostają formalnie wciąż tym samym – śpiewanymi modlitwami.

Natomiast podstawą podobieństwa obiegów jest niewątpliwie status utworów. Problem polega bowiem na tym, że pieśni te naśladują poniekąd pieśni ludowe. Podmiot staje się anonimowym reprezentantem zbiorowości, mówiącym w jej imieniu, o jej odczuciach i o odczuciach każdego, kto do niej należy. Ma to niebagatelne konsekwencje, gdyż z tego punktu widzenia utwory udane to w uproszczeniu takie, które naśladują ludową twórczość w stopniu umożliwiającym ich przyjęcie i rozpowszechnienie przez lud, słowem: te, które są przez

²⁵ Tenże, *Obiegi społeczne literatury a problem publiczności*, [w:] *Publiczność literacka*, red. M. Hopfinger, S. Żółkiewski, Wrocław 1982, s. 64–65.

niego śpiewane. Utwory nieudane to te, których się nie śpiewa. Analogiczna sytuacja występuje w pozostałych obiegach. Jeśli pieśń staje się częścią śpiewnika narodowego, to jest anonimowa. Jeśli pieśń staje się częścią śpiewnika religijnego, to dzieje się z nią dokładnie to samo. W gruncie rzeczy autor *Boże coś Polskę* pozostaje nieistotny i bezimienny. W obrębie tych trzech form istnienia pieśni obowiązują poniekąd te same prawa i reguły: pieśni są śpiewane (a nie mówione, recytowane – to wtórna i późna forma ich odtwarzania), tworzone są nowe odmiany tekstu, dochodzi do kontaminacji treści, specjalny jest też status incipitu jako nowego lub popularniejszego tytułu, pojawiają się liczne warianty melodyczne itd.

Kręgi inspiracji

Poza kategorią obiegu, która ma charakter nadrzędny, porządkujący, pojawiają się w tekście analizy konkretnych źródeł bazujące na pomysłach inspirowanych przez trzy nurty badań humanistycznych. Pierwszy z nich nazwałbym tym, którego przedstawiciele poszukiwali ducha literatury, gdyż byli jej skłonni przypisywać moc czy energię (lokową w różnych instancjach uczestniczących w komunikacji literackiej). Ta linia może być nazwana platońską (z *Ionem* jako dialogiem fundatorskim na czele). W starożytności reprezentował ją np. Plotyn, który w *Enneadach* postuluje symetrię między podmiotem a dziełem sztuki i powiada: „Niech tedy najpierw każdy stanie się boski i każdy piękny, jeżeli chce ujrzeć bóstwo i piękno!”²⁶. W późniejszej refleksji kontynuatorami tych myśli byli m.in. Shaftesbury, Herder czy Dilthey. Postulat plotyńskiej symetrii był także istotny dla rozwijających się badań hermeneutycznych. W dwudziestowiecznej Polsce skłonny był tak rozumieć literaturę teoretyk kultury

²⁶ Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, t. 1, s. 115 (I, VI, 9).

Zygmunt Łempicki²⁷. Druga pomocna linia to tradycja fenomenologiczna. Nie należy jej tu rozumieć jedynie jako fenomenologicznej refleksji o literaturze. Znacznie bardziej inspirująca w rekonstruowaniu doświadczenia duchowego śpiewających była fenomenologia religii z tekstami wielkich religioznawców fundujących to ujęcie przed laty, jak Gerardus van der Leeuw czy Mircea Eliade. Obok tych kierunków interesujące odpowiedzi podsuwane były także ze strony badań koncentrujących się wokół problematyki oralności, teorii komunikacji i antropologii literatury (zwłaszcza klasycznych książek Waltera Onga), a także tych uczonych, których pomysły analityczne zbliżają się do performatywnego rozumienia literatury, zwłaszcza jej form granicznych – pieśni, modlitwy itp. (np. Richard Bauman, Richard Schaeffler). Nie wszyscy wymienieni autorzy są w rozprawie cytowani bezpośrednio, ale ich inspiracji wiele zawdzięczam – ich teksty stały się swego rodzaju metodologiczną busolą, dzięki której udało się zbudować sensowną interpretację fenomenu tych właśnie pieśni – istniejących w momencie wykonywania, będących literaturą w działaniu.

Ważnym źródłem inspiracji były także polskie tradycje badania pieśni melicznych. Należą tu studia zróżnicowane pod względem metodologii, sposobu ujęcia, zakresu przeprowadzanych interpretacji (od monografii jednej pieśni po analizę zbiorów), pisane przede wszystkim przez literaturoznawców, ale także przez folklorystów, religioznawców, muzykologów, językoznawców i historyków. Słowem: najczęściej przez ludzi, którzy starają się łączyć kompetencje, ponieważ przedmiot badań jest w najwyższym stopniu interdyscyplinarny. Wymienić tu można zbiory artykułów Bogdana Zakrzewskiego poświęcone najbardziej znanym polskim pieśniom rewo-

²⁷ Zob. I. Szyroka, *Filozofia kultury Zygmunta Łempickiego*, Kraków 2006, s. 47–60; tamże krótkie omówienie nurtu platońskiego.

lucyjnym i narodowym²⁸, pracę Dory Kacnelson o folklorze powstania styczniowego²⁹ czy książkę Andrzeja Romanowskiego o wierszach i piosenkach legionowych, zawierającą historię powstania *Pierwszej Brygady*³⁰. Wspomnieć warto też o rozprawach pisanych z muzykologicznego punktu widzenia, ale go przekraczających, np. pracach Ireny Chyły-Szypułowej³¹ czy Walentyny Węgrzyn-Klisowskiej³². Nie zapominam o opowieściach pisanych przez publicystów o zacięciu historycznym, jak np. monografie Dionizji Wawrzykowskiej-Wierciochowej o *Mazurku Dąbrowskiego*, o *Rocie* czy ostatnią, napisaną wspólnie z Antonim Podsiadem, o *Boże, coś Polskę*³³. Spoza okresu bezpośrednio mnie interesującego dużą wartość miały prace napisane przed laty, np. studium Czesława Hernasa o hejnałach polskich³⁴, a nawet broszury Jana Stanisława Bystronia³⁵. Z nowszych pozycji warto wskazać dwie próby interpretacji większych zbiorów pieśni: Krzysztofa Dariusza

²⁸ B. Zakrzewski, *Sztandar i krew. Studia monograficzne o najgłośniejszych pieśniach Wielkiego Proletariatu*, Wrocław 1982; tenże, *Arka przymierza. O najgłośniejszych pieśniach narodowych*, Wrocław 2001.

²⁹ D.B. Kacnelson, *Z dziejów polskiej pieśni powstańczej XIX wieku. Folklor powstania styczniowego*, Wrocław 1974.

³⁰ A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990.

³¹ I. Chyła-Szypułowa, *Pieśń szkolna. Jej teoria, historia oraz miejsce w repertuarze edukacyjnym szkolnictwa polskiego XIX i XX wieku*, Kielce 1994.

³² W. Węgrzyn-Klisowska, *Polskie kancjonały ewangelickie na Śląsku od XVII do XX wieku*, Warszawa 2001.

³³ D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Mazurek Dąbrowskiego. Dzieje polskiego hymnu narodowego*, Warszawa 1982; też, *Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród*, Warszawa 1988; też, A. Podsiad, „Boże, coś Polskę”. *Monografia historyczno-literacka i muzyczna*, Warszawa 1999.

³⁴ Cz. Hernas, *Hejnały polskie*.

³⁵ Np. J.S. Bystron, *Artyzm pieśni ludowej*, Poznań 1921; tenże, *Pieśni ludu polskiego*, Kraków 1924; tenże, *Wpływ pieśni szlacheckiej w poezji ludowej*, Lwów 1925.

Szatrawskiego³⁶ oraz Zbigniewa Paska³⁷, jak i interesujące studium Agnieszki Sojki, w którym autorka świadomie przyjmuje postawę fenomenologiczną w badaniach pieśni religijnej³⁸. Nie miejsce tu na szczegółowe omawianie każdej z tych pozycji, wyliczenie to nie jest zamknięte, brakuje w nim np. wielu prac krótszych, artykułów i ważnych przyczynków.

Otwarte pozostaje pytanie o potencjalne analogie dla opisywanego fenomenu. Mogą być one rozpatrywane na różnych płaszczyznach. Z pewnością można porównywać z pieśniami codziennymi inne, śpiewane często polskie pieśni, szczególnie te religijne, powszednie, niepostrzegane jako świąteczne czy narodowe (np. *Kto się w opiekę* do słów Jana Kochanowskiego czy *Chwalcie łąki umajone* Karola Antoniewicza). Wymienione w poprzednim akapicie przy okazji prezentacji ważnej polskiej literatury przedmiotu tytuły utworów wydają się również możliwym materiałem porównawczym. Należy też zapewne szukać paralel w literaturze innych narodów i grup etnicznych. Wreszcie badania te warto rozszerzać na inne epoki, szukając w odmiennych sytuacjach kulturowych interesujących powinowactw. Zagadnienia komparatystyczne zapowiadają się kusząco, ale miejsca na nie w tym tekście zabrakło. Zwiększyłyby one prawdopodobnie jeszcze bardziej liczbę dygresji, których – z uwagi na próbę objęcia ostatnich dwustu lat dziejów – w rozprawie nie brakuje.

„Duch Świata”

„Hegel powiedział, że człowiekowi nowoczesnemu lektura gazety zastąpiła poranną modlitwę – zaczynając swój dzień,

³⁶ K.D. Szatrawski, *Przestrzeń sakralna w kancjonale mazurskim*, Olsztyn 1996.

³⁷ Z. Pasek, *Topika zbawienia w polskich kancjonałach ewangelikalnego protestantyzmu*, Kraków 2004.

³⁸ A. Sojka, *Człowiek i Bóg w pieśni. Studium antropologiczno-pedagogiczne*, Kraków 2008.

jednostka nawiązuje kontakt z Duchem Świata, czyta o jego wyczynach w dziennikach, zamiast kierować swoje modły do Boga”³⁹. Anegdota ta rozpoczyna jeden ze szkiców Clauudia Magrisa z tomu *Itaka i dalej*. W *Mścicielu natury* włoski eseista pisze na swój ulubiony temat, czyli opowiada, jak poszczególni pisarze radzili sobie z końcem monarchii austro-węgierskiej. Bohaterem tego tekstu jest, będący „jednym z wielkich pisarzy i piewców *finis Austriae*”, satyryk i aforysta Karl Kraus, autor tyleż zgryźliwej, co dowcipnej krytyki prasy, uprawianej w licznych tekstach. W jednym z nich pisarz relacjonował, jak zwykł się kłaść spać przy wschodzie słońca, by nie uczestniczyć w profanacji świtu, by nie widzieć budzącej się po nocy natury, by nie oglądać świata bezczeszczonego przez poranne gazety.

Dzień Krausa rozpoczyna się – komentuje Magris – symbolicznie od odmowy czytania gazet, które zdają się zamieniać modlitwę – prawdę, albo przynajmniej poszukiwanie osobistej relacji z prawdą – na prefabrykowaną, standardową opinię; zastępują one potrzebę wartości zwykłą konstatacją faktów, indywidualność istoty ludzkiej – bierną bezosobowością konsumenta wiadomości, naturę – maszyną rotacyjną, drukującą jej fałszywe obrazy⁴⁰.

W dalszym ciągu omawianego przez Magrisa tekstu austriacki pisarz odkrywa jeszcze kilka prawd o naturze nowoczesnych mediów, ale ma to już mniejsze znaczenie. Gest odmowy udziału w tym złudnym spektaklu jest dla Krausa gestem stanięcia na głowie – skoro świat zwariował, to, żeby móc zobaczyć w nim jeszcze coś prawdziwego, trzeba popatrzeć na niego z innej perspektywy. I żyć na opak. W tym ostrym, zdeformowanym widzeniu świata zawiera się niewątpliwie krytyka bezrozumnej modernizacji i jej ubocznego efektu: umasowienia środków przekazu. Nieprzypadkowy jest wybór porannej modlitwy jako symbolu świata dawnego, niezm-

³⁹ C. Magris, *Mściciel natury*, [w:] tenże, *Itaka i dalej*, tłum. J. Ugniewska, Sejny 2009, s. 231.

⁴⁰ Tamże, s. 231–232.

dernizowanego. Skoro jest ona symbolem, nie chodzi zatem o to, by przeczyć możliwości istnienia *homo religiosus* w rzeczywistości postindustrialnej. Byłoby to zgola niedorzeczne. Jednostkowe uwikłania są bowiem nieistotne – pewien jezuita, profesor teologii, zwykł mawiać, że dobry teolog po przebudzeniu najpierw się modli, po czym sięga zaraz po plik gazet (zresztą nie jestem pewien, czy od kogoś tego powiedzenia nie zapożyczył).

Rzeczywiście – wraz z pojawieniem się pary i elektryczności, a co za tym idzie mechanizacją, rozwojem kapitalizmu przemysłowego i miast, zaczęła się w przyspieszonym tempie zmieniać postać świata. Świata, którego jednym z filarów było dotąd religijne przeżycie natury⁴¹. Kształt polskiej kultury dziewiętnastowiecznej, podstawowe dla niej sposoby komunikacji, dystrybucji wiedzy i wartości korespondowały z tym dawnym, uprzednim, opartym w dużej mierze na porządku przyrodniczo-obrzędowym, światem. Światem, za którym tęsknił także Karl Kraus. Obie pieśni Karpińskiego wyrosły ze świata dworaków i chłopskich chałup, ze świata rytów religijnych i odwiecznego, naturalnego porządku. Dlatego zostały napisane, by ten stary świat konserwować. Dlatego też przyjęły się w tym świecie. Opowieść o wykonywaniu ich w ciągu ostatnich dwustu lat jest poza wszystkim opowieścią, w jaki sposób pieśni te, przynależąc do tamtego porządku i spełniając różne funkcje, trwały, ale również, co najbardziej fascynujące, jak zaadaptowały się w zmieniających się okolicznościach.

⁴¹ Zob. szerzej M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008, s. 162–166.

Rozdział I

Pieśni anonimowe autorstwa Franciszka Karpińskiego

Kancjonał autorski a pieśni dla ludu – wokół tradycji gatunku w kulturze staropolskiej

Szli, biczowali się i śpiewali. W opisie piorunującego wrażenia, jakie robili późnośredniowieczni biczownicy na zebranych tłumach, obok męczących pochodów, uroczystych ceremonii i krwawych tortur, pojawia się wspomnienie o pieśniach w języku ludowym. Wykonywane przez flagelantów, oddziaływały na zgromadzony lud, gdyż wreszcie ich przekaz stał się dla wszystkich zrozumiały¹. Pieśni anarchicznych buntowników, milenarystów, szesnastowiecznych anabaptystów porwanych rewolucyjną falą często ubierały jasno sformułowane wezwanie do radykalnego rozprawienia się z wszystkimi przedstawicielami Antychrysta w formę religijnych śpiewów. Jednocześnie pieśni nabożne pozwalały też tym samym buntownikom tonować emocje i panować nad tłumami – w relacjach z oblężonego Münsteru (1534–1535) jest mowa o nakazie śpiewu, jaki wydały władze tej komuny, by rozładowywać napięcie wzrastające wśród bardziej krnąbrnych i wątpiących obrońców po ogłoszeniu kontrowersyjnych zarządzeń². Świadomość tej ambiwalentnej potęgi tkwiącej w śpiewach religijnych mieli reformatorzy religijni XVI wieku. Pieśniami napisanymi w języku zrozumiałym

¹ N. Cohn, *W pogoni za milenium. Milenarystyczni buntownicy i mistyczni anarchiści średniowiecza*, tłum. M. Chojnacki, Kraków 2007, s. 116.

² Tamże, s. 243.

dla mas można zwodzić, propagować niebezpieczne idee, pieśni doprowadzą też lud do idolatrii, jeśli zamiast prostej melodii do zaśpiewania dla wszystkich pojawią się wirtuozerskie popisy. Najlepiej dylematy te wyraził chyba Jan Kalwin, gdy przy okazji wydania hugenockiego psalterza z 1543 roku „szczegółowo analizował dwustronny potencjalny wpływ muzyki, destrukcyjny i kreatywny zarazem, w tej ostatniej dostrzegał on zaś groźną niestabilność”³. Pieśni religijne powstające w językach wernakularnych, zwanych także pospolitymi, mogą zatem pogłębiać, ale i spłycać przeżycia duchowe; mogą nauczać prawidłowej wiary, ale i ją niszczyć; mogą wreszcie konserwować porządek społeczny, ale i wzywać do jego wywrócenia. W nowożytnej Polsce rozumiano to równie dobrze.

Pomysł napisania religijnego śpiewnika dla ludu polskiego nie był pomysłem nowym. Na swoistość *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego składają się: z jednej strony długa tradycja kancjonału autorskiego w kulturze staropolskiej, z drugiej – liczne próby dotarcia twórców pieśni ze swoją ofertą do szerokich kręgów społecznych. W obie linie wpisuje się propozycja „poety serca”.

Kancjonał jako zbiór pieśni religijnych przeznaczonych do powszechnego użytku wiernych jest ze swej natury księgą złożoną z różnorodnych utworów napisanych przez wielu ludzi. W takim znaczeniu autorem danego wydawnictwa możemy nazywać redaktora, wydawcę kancjonału, który tworzy go poprzez zestawienie pieśni pochodzących często z różnych epok. Niekiedy znajdują się w takim zbiorze utwory rodzime obok tłumaczeń, teksty własne redaktora obok tekstów innych osób, przeróbki obok pieśni pisanych na specjalne zamówienie itp. Druki takie tytułuje się najczęściej od nazwiska owego autora, nawet jeśli w literaturze przedmiotu funkcjonuje

³ Zob. B. Cottret, *Kalwin*, tłum. M. Milewska, Warszawa 2000, s. 186. Szerzej o okolicznościach wydania psalterza i refleksji Kalwina tamże, s. 184–186.

również inny, oficjalny tytuł kancjonału. Za twórcę pierwszego nowożytnego kancjonału uważa się Marcina Lutra, który wydał go w 1524 roku. Wcześniej kancjonał był księgą liturgiczną znaną jedynie duchowieństwu, dopiero wielki reformator – zgodnie z programem rodzącego się protestantyzmu – przekształca go w księgę w języku narodowym do śpiewania dla wszystkich, w księgę, która ma być podstawą protestanckiego nabożeństwa, ale również ma organizować dzień i propagować chrześcijańskie wartości.

Zbiór Lutra składał się z kilku uporządkowanych części: z pieśni związanych z cyklem roku liturgicznego, pieśni katechizmowych (referujących główne prawdy doktrynalne), przygodnych (śpiewanych w szczególnych okolicznościach życiowych), domowych (nadających rytm codzienności, w tym właśnie porannych i wieczornych) oraz psalmów, których rola w nabożeństwie protestanckim w porównaniu do mszy katolickiej bardzo wzrosła. Układ tej edycji stał się wzorcowy dla wydawnictw publikowanych przez różne odłamy reformacyjne w następnych latach, zaczęto dołączać do nich także katechizm. Również polscy luteranie i kalwini, arianie oraz bracia czescy mieli własne kancjonały⁴. Odmienna była natomiast sytuacja katolików. Po drukowanych zbiorach księdza Stanisława Grochowskiego i ojca Marcina Laterny (ten był w większym stopniu modlitewnikiem niż śpiewnikiem) z końca szesnastego stulecia pojawiają się już w zasadzie tylko druki zawierające pojedyncze pieśni oraz zbiory rękopiśmienne, np. kancjonał Archikonfraterni Literackiej *Liber missarum* z 1615 roku czy zbiór *Cornus Copiae* z 1668 roku⁵. Obaj wspomniani duchow-

⁴ Opis kancjonału Lutra oraz podstawowe informacje o śpiewnikach protestanckich za: S. Nieznanowski, *Kancjonał*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 364–365; por. też G.B. Szewczyk, *Protestanckie wyznanie wiary w śpiewanych tekstach religijnych*, [w:] *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H.J. Sobeczko, Opole 1998, s. 423–428.

⁵ Zawartość kancjonałów Grochowskiego i Jagodyńskiego (podobnie jak rękopiśmiennych śpiewników z tego okresu) omawia Stanisław

ni reprezentowali wczesny nurt kontrreformacyjny, ich zbiory miały konkurować ze śpiewnikami protestanckimi, a polskie przekłady tekstów liturgicznych mogły stanowić alternatywę dla osób poszukujących przeżyć religijnych i chcących je wyrazić w języku narodowym. Koncepcja spolszczenia staje się jednak nieaktualna po stopniowym wprowadzeniu reformy trydenckiej i latynizacji liturgii. Sobór, przypomnijmy, ujednolicił liturgię przez wprowadzenie jednego obowiązującego mszału (*Mszału Rzymskiego*) i redukcję sekwencji, co miało zlikwidować wszelkie odrębności w zwyczajach kościołów partykularnych, teoretycznie zatem także wszelkie śpiewy w językach pospolitych. Piszę „teoretycznie”, ponieważ nigdzie w dekretach soborowych nie napisano wprost o pieśniach niebędących częścią liturgii, co spowodowało ambiwalencję w odbiorze niektórych śpiewów wykonywanych w kościele *in vernacula lingua*. Poza tym języki miejscowe nie były często używane w liturgii średniowiecznej⁶. W związku z tym wiele pieśni w języku ojczystym było śpiewanych nadal, do czego episkopat polski zachęcał, były to przede wszystkim jednak tzw. pieśni paraliturgiczne. Status nowych tekstów będących tłumaczeniami pieśni liturgicznych był co najmniej dwuznaczny i śpiewy takie nie były drukowane. Nieliczne wydane zbiory siedemnastowieczne (jak np. *Pieśni katolickie nowo reformowane* Stanisława Serafina Jagodyńskiego z 1638 roku) zawierały głównie polskie pieśni średniowieczne⁷.

Polskie pieśni religijne znalazły się wówczas, w XVII wieku, na paraliturgicznym marginesie, choć był to margines dość

Dąbek w szkicu *Polska pieśń religijna w źródłach rękopiśmiennych i drukowanych* („Nasza Przyszłość” 1994, nr 82).

⁶ S. Bylina, *Religijność późnego średniowiecza. Chrześcijaństwo a kultura tradycyjna w Europie Środkowo-Wschodniej w XIV–XV w.*, Warszawa 2009, s. 43–44.

⁷ S. Nieznanowski, *Kancjonał*, s. 366. Na temat uregulowań Soboru Trydenckiego w tej materii, recepcji reformy w Polsce i kwestii śpiewu łacińskiego *Historia Kościoła w Polsce*, red. B. Kumor, Z. Obertyński, t. 1, cz. 2, Poznań–Warszawa 1974, s. 363–368; P. Szczaniecki, *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 1967, s. 34–37, 68–72.

szeroki. Paraliturgia, według Wojciecha Niedźwieckiego, to „formy wspólnej modlitwy typu ludowego poza ścisłymi ramami liturgii, często przed wystawionym Najświętszym Sakramentem”⁸. Taką postać przybierają na przykład odprawiane w kościele lub kaplicy: adoracja czterdziestogodzinna, godzinki, Gorzkie żale, nabożeństwa majowe i czerwcowe, różaniec. Zresztą niekiedy zastępuje się ten termin, zadomowiony w muzykologii i historii literatury, pojęciem „nabożeństwo”. W przeciwieństwie do mszy świętej i liturgii godzin, które musiały być odprawiane po łacinie, zgromadzenia paraliturgiczne prowadzone były po polsku. Można było więc, bez zbędnego skrępowania, wykonywać podczas nich również niektóre parafrazy i przekłady hymnów łacińskich w opracowaniu Grochowskiego i Laterny czy owe pieśni średniowieczne. Skoro oba te gatunki pojawiały się w śpiewnikach rękopiśmiennych z tamtego okresu, to znaczy, że nie wyszły one zupełnie z użycia. Przede wszystkim jednak na paraliturgicznym marginesie znalazło się miejsce dla utworów o proveniencji ludowej lub pisanych na ludową modłę, głównie kolęd. Gatunek ten jest pierwszym ludowym gatunkiem religijnym odnalezionym w przekazach pisemnych, jest też pierwszym, który udaje się twórczo, na skalę wcześniej nieznaną, adaptować. W 1630 roku zostają wydane *Symfonie anielskie* Jana Żabczyca, zawierające trzydzieści sześć kolęd zbudowanych „wedle z góry obranych wzorów z repertuaru pieśni popularnej”⁹. Większość tych pieśni miała wzór melodyczny wśród świeckich pieśni ludowych, a kwestia ich wzajemnych zapożyczeń oraz używanej przez autorów stylizacji jest od dawna znana, Czesław Hernas argumentuje jednak, że *novum* w przypadku utworów Żabczyca stanowiło coś głębszego: świat przedstawiony w jego pastorał-

⁸ W. Niedźwiecki, *Mały słownik liturgiczny*, Toruń 2003, s. 99. Szerzej o pieśniach codziennych jako składniku paraliturgii piszę w rozdziale II.

⁹ Julian Krzyżanowski, *U kolebki pastorałek*, [w:] tenże, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977 [pierw. 1961], s. 324.

kach został ściśle określony przez paralelę Chrystus i pasterze – Chrystus i chłopci¹⁰. W respektowaniu „humanizmu ludowej świadomości” wybitny folklorysta widzi także główne źródła sukcesu *Pieśni o narodzeniu Pańskim* Franciszka Karpińskiego, która w tym wymiarze może być uważana za kontynuację barokowego dzieła Żabczyca. Chodzi zwłaszcza o sformułowania świadczące o zrównaniu kondycji Boga z kondycją ubogiego chłopca oraz o pierwszeństwie hołdu i ofiar biednych pasterzy przed darami możliwych tego świata¹¹.

Kancjonały protestanckie i większość katolickich, o których była mowa, za głównego odbiorcę nie brały ludu, lecz były skierowane najczęściej do całej wyznaniowej wspólnoty. *Symfonie anielskie* reprezentują przez, jak to ujmuję Hernas, „szeroko pojętą paralelę religijno-socjologiczną” (los Maryi z dzieciątkiem odpowiada losowi ubogich) właśnie próbę odrębną. Elementy tej strategii autorskiej można było wcześniej dostrzec w twórczości Mikołaja Reja i Stanisława Grochowskiego, ale ich utwory nie znalazły u odbiorców większego odzewu. Sięganie do folkloru stało się w praktyce pieśniotwórczej po Żabczycu aksjomatem, choć zdarzały się jednak w tej mierze znamienne wyjątki. Najpoważniejszą taką próbą był autorski zbiór proboszcza z Buszczy księdza Stanisława Brzeżańskiego *Owczarnia w dzikim polu* z 1717 roku. Hernas nazwał to wydawnictwo „eksperymentem antyfolklorystycznym” i umieścił w szerszym kontekście misji katolickich oraz

¹⁰ Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 122–123. Charakterystyczne, że w Żabczycu widziano po prostu zbieracza utworów; zob. A. Karpiński, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] J. Żabczy, *Symfonie anielskie*, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1998, s. 5.

¹¹ Cz. Hernas, *W kalinowym...*, t. 1, s. 123–124; chodzi o fragmenty: „wszedł między lud ukochany, / Dzielać z nim trudy i znoje”, „w nędznej szopie urodzony, / Żłób mu za kolebkę dano” oraz „ubodzy was to spotkało / Witaj go przed bogaczami”, „potem i króle widziani / Cisną się między prostotą”. Nieprzypadkowo najpopularniejszą kolędą ze zbioru Żabczyca stało się *Przybieżeli do Betlejem* (*Symfonia trzydziesta pierwsza*) ze słowami „oddawali swe ukłony w oborze”.

poszukiwania adekwatnego języka, który pozwoliłby na komunikację Kościoła z masami wierzących.

Skala nieporozumień między stronami była rzeczywiście duża – przytaczane przez autora *W kalinowym lesie* przykłady świadczą o problemach w zrozumieniu podstawowych dogmatów chrześcijaństwa, zwłaszcza że konflikt języków (abstrakcyjny tok wywodów dogmatyki a sensualny, pełen konkretów język chłopski) nakładał się tu dodatkowo na konflikt społeczny. Pleban jako uposażony reprezentant stanu szlacheckiego był postacią uwikłaną w sprzeczności między dworem a włościanami. Podejmowane przez zakony próby edukacji religijnej natrafiały zwyczajowo na wrogość szlachty. Jezuici byli wręcz nieraz oskarżani o podburzanie chłopstwa, gdy spowiadali w czasie prowadzonych przez siebie misji ludowych albo gdy postulowali przeznaczenie jednego chłopskiego dnia pracy w tygodniu na naukę¹². W związku z tymi trudnościami duchowni imali się różnych sposobów, by dotrzeć z katechezą do wiernych. Wspomniany ksiądz Brzeżański zamieścił w swym śpiewniku teksty zawierające nauki katolickie zrymowane do melodii, teksty nienoszące jednakże śladu stylizacji folklorystycznej. Zbiór ten był plonem już istniejącej praktyki: najpierw autor napisał pieśni dla swych parafian, później wyuczył pospólstwo śpiewu, a skoro przyniosło to powodzenie, postanowił je wydać, by inni duchowni mogli zastosować metodę w swej praktyce duszpasterskiej. Niestety, czysta mnemotechnika nie zadziałała, nie doszło do rozpowszechnienia pieśni, a buszczanie również bardzo szybko o nich zapomnieli. Okazało się, że ta droga była drogą szlachetną, co do intencji, lecz nieplodną, co do rezultatów¹³.

Bezskuteczne próby dotarcia do wiernych, opisywane w drugim rozdziale studium Hernasa, przyniosły w początku XVIII wieku próbę krystalizacji na podstawie wzorców typowych dla liryki ludowej. Poważną przymiarką do niej była sty-

¹² Tamże, s. 88, 94–95.

¹³ Opis i interpretacja druku ks. Brzeżańskiego tamże, s. 125–126.

lizatorska działalność Dominika Rudnickiego i Józefa Baki, którzy pod istniejące świeckie pieśni ludowe podkładali zgoła inne treści, lecz z wykorzystaniem formuł znanych z tych utworów¹⁴. W ten sposób zamiast upragnionej dziewczyny z tekstu erotyku pojawiał się Jezus, a zamiast uroków karczmy wychwalanej w pieśni biesiadnej pojawiało się oskarżenie światowości. Jednakże dopiero humanistyczna poetyka pastorałki była w stanie przełamać ograniczenia wynikające z niekompatybilności języków i podziałów społecznych między duchowieństwem a ludem. Odpowiednio wymodelowany świat przedstawiony bożonarodzeniowych utworów wykorzystujących i rozwijających pomysły Żabczyca (z „paralełą socjologiczno-religijną” jako podstawą modelu na czele) okazał się przepustką do sukcesu. Nie była nią natomiast Bakowska zawężona stylizacja, która odwracała wektory i wywoływała śmiech wśród uczonych, lecz wierni jej, poza wyjątkami, nie śpiewali. Natomiast kolędy i pastorałki zdobyły wielką popularność – popierane przez duchowieństwo, zbierane w kancjonałach rękopiśmiennych, wydawane najpierw jako druki ulotne, doczekały się potem kodyfikacji w dziele księdza Michała Marcina Mioduszeńskiego w pierwszej połowie XIX wieku¹⁵. Miarą powodzenia i rozpowszechnienia gatunku było nazywanie zbiorów kolęd „kantyczkami”. Nazwa ta pierwotnie odnosiła się do pieśni nabożnych w ogóle, dopiero z czasem zaczęto jej używać jako synonimu kolęd i pastorałek¹⁶.

¹⁴ Uwagi o poetyckich eksperymentach obu duchownych tamże, s. 127–130. Por. uwagi na ten temat w: M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominika Rudnickiego (1676–1739)*, Wrocław 1966, s. 98–100; A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 24 i n.

¹⁵ Cz. Hernas, *W kalinowym...*, t. 1, s. 130–133.

¹⁶ J. Bartmiński, *Kantyczki*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. A. Bednarek i in., Lublin 2000, t. 8, kol. 631.

Oświeceniowe i sentymentalne impulsy

Kontekst historyczny, który starałem się zarysować, jest rozległy. Rozmyślnie pomiąłem zresztą tradycję psalterzową. Księga Psalmów funkcjonowała przecież także jako kancjonał, zwłaszcza w środowisku protestanckim. Przyjdzie o tym powiedzieć przy okazji opisywania źródeł pieśni codziennych Karpińskiego – tutaj sygnalizuję tylko jeszcze jeden element tej wielobarwnej staropolskiej mozaiki. Nie sposób jednak rozpatrywać *Pieśni nabożnych* jako rodzaju *summy*. Jest ten zbiór niewątpliwie ukoronowaniem kilkuwiekowych usiłowań dotarcia do wiernych i ich edukacji, ale jednocześnie krytyczną adaptacją czy nawet zakwestionowaniem niektórych nurtów tradycji pieśniowej. Karpiński bowiem nie tylko czerpie z tego skarbcza, ale również się od części jego zawartości odcina. Taki był sens wypowiedzi z listu dedykacyjnego do Stanisława Augusta, przesłanego wraz z egzemplarzem wydrukowanego zbiorku w maju 1792 roku¹⁷.

W dotychczasowej twórczości pieśniowej rażą poetę przede wszystkim dwie wady. Po pierwsze, niski poziom literacki polskich pieśni religijnych, „marnie poskładanych” i „nierymownych”. Autor ma tu niewątpliwie na myśli głównie kantyczki staropolskie. Kolędy i pastorałki są też zapewne źródłem drugiego zarzutu: mianowicie Karpiński twierdzi, że pieśni te są w dużej części „niepobożne”. Jak się zdaje, chodzi mu o elementy drastyczne, laickie i apokryficzne, których pełno było w owych utworach¹⁸. Przypomnijmy, że Hernas porównywał *Bóg się rodzi* do tych właśnie pieśni o Bożym Narodzeniu i stwierdzał, że sukces tego utworu wiąże się z wy-

¹⁷ *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763–1825*, zebr. i do druku przygotował T. Mikulski, komentarz oprac. R. Sobol, Wrocław 1958, s. 50–51. Listem zajmował się szczegółowo Roman Sobol (*Ze studiów o Karpińskim*, Wrocław 1967, s. 224–243).

¹⁸ Przekonującej identyfikacji kolęd i pastorałek jako głównego przedmiotu ataku w tym liście dedykacyjnym dokonał w wyżej przywołanej książce Roman Sobol (*Ze studiów...*, s. 227–238).

kreowaniem podobnej paraleli (rodzący się Chrystus i pasterze – Bóg i lud). Być może takie są przesłanki kariery tej kolędy, ale zwróćmy uwagę, że tekst Karpińskiego oparty jest w zasadzie na obrazach i cytatach biblijnych (a nie pozabiblijnych). Brak także w *Pieśni o narodzeniu Pańskim* jakiegokolwiek stylizacji na ludowość, a antytezy są tyleż barokowe, co wywodzące się z używającej paradoksów teologii dogmatycznej, a szczególnie z języka traktatu o słowie wcielonym¹⁹.

W starannej próbie rekonstrukcji genezy *Pieśni nabożnych* Roman Sobol podkreślił szczególnie elementy, które wiązały się z programem oświeceniowym. Jeśli chodzi o przeznaczenie i projektowanego odbiorcę *Pieśni nabożnych*, to zwrócił on uwagę na przywoływany list Karpińskiego do Stanisława Augusta, w którym wyraźnie zostaje wskazany krąg odbiorczy – pospólstwo. *Pieśni* przeznaczone były zatem przede wszystkim dla wieśniaków i plebsu miejskiego („Według możliwości pieśni moje składałem w myśli pokazania ludowi ich [sic!]”

¹⁹ Traktat o słowie wcielonym (*De verbo incarnato*) to jedna z dwu części chrystologii dogmatycznej (druga to *De Christo redemptore* – traktat o Chrystusie Zbawicielu, to jest o Odkupieniu, nazywany także soteriologią). Swoisty język traktatu wynika z paradoksalnego, wydawałoby się absurdalnego, zjednoczenia dwu natur i obfituje w związku z tym w paradoksy w stopniu większym niż inne punkty doktryny chrześcijańskiej. Jako podstawę biblijną dogmatu o inkarnacji używa się właśnie tekstu prologu czwartej ewangelii (hymnu o Logosie), którego fragment, konkretnie początek czternastego wersetu rozdziału pierwszego, służy Karpińskiemu za refren w *Pieśni o narodzeniu Pańskim* („A Słowo Ciałem się stało / i mieszkało między nami”). Na związki z językiem traktatu zwracał uwagę Roman Sobol, przywołując jedną z bożonarodzeniowych homilii Grzegorza z Nazjanzu (R. Sobol, *Ze studiów...*, s. 311; polskie tłumaczenie tego tekstu w: Grzegorz z Nazjanzu, *Mowa 38. Na Boże Narodzenie*, [w:] tenże, *Mowy wybrane. Praca zbiorowa*, b. red., Warszawa 1967, s. 415–424). Nb. akcent w pieśni wyraźnie pada na Wcielenie, co zrozumiałe, gdyż jest to kolęda, ale teologiczność jej tekstu polega na tym, że harmonijnie wskazuje na łączność obu dogmatów – Wcielenia z Odkupieniem, jedno bez drugiego nie ma bowiem sensu. O tym właśnie nie zapomniał autor *Pieśni nabożnych*, pisząc dyskretnie, eufemistycznie „niemało cierpiał, nemało, żeśmy byli winni sami”.

powinności względem Boga i bliźniego”; „Kiedy wieśniak przy pracy, rzemieślnik za warsztatem i w domu dziecię pod oczyma matki o cnotach potrzebnych człowiekowi i towarzystwu śpiewać będą, niepodobna, ażeby głos ten powszechny do uszu przychodząc i serca im naraz nie naprawiał”²⁰). Cele, jakie przyświecały poecie, były równie jasno sformułowane: ożywianie religijności wolnej od powierzchownej bigoterii, wpajanie zasad moralności chrześcijańskiej oraz budzenie w ludzie postaw patriotycznych i obywatelskich w doniosłej sytuacji dziejowej, w jakiej znalazła się ojczyzna („Jak mają być cierpliwymi w przypadkach, ulegającymi rządowi i powołaniu i jak kochać Ojczyznę swoją, którą pod terażniejszym rozumu i słodyczy panowaniem dopiero poznawać zaczęli”; „obejrzyj się, Wielki Królu, na tę stronę, gdzie Cię czystość religii i poprawa obyczajów ludu wzywa”²¹).

Odtwarzając założenia ideowe cyklu, monografista Karpińskiego wskazuje na przypuszczalne przestrzenie inspiracji. Po pierwsze, na wspomnianą już ideę misji kościelnych, która przez osiemnaste stulecie była żywa w związku z narzekaniami na stan uświadczenia katechizmowego wiernych. Po drugie, na program pijarów, z którymi Karpiński był silnie związany, utrzymując przyjacielskie i listowne kontakty z wieloma wybitnymi przedstawicielami zgromadzenia. Z samej reguły zakonu wynikało zainteresowanie oświatą ludową, w związku z czym jego polscy członkowie w dwudziestoleciu poprzedzającym wydanie *Pieśni nabożnych* zwrócili szczególną uwagę na myśl fizjokratyczną. Sformułowanym otwarciem postulatów w programie dydaktycznym Scholarum Piarum było też dotarcie za pomocą mowy wiązanej do największej liczby odbiorców i dzięki temu przebudowa świadomości społecznej²². Kolejnym tropem byłyby idee Komisji Edukacji Narodowej,

²⁰ Korespondencja, s. 51.

²¹ Tamże.

²² R. Sobol, *Ze studiów...*, s. 245–246, 261. Por. też H. Bogdziewicz, *Działalność literacka polskiego środowiska pijarskiego w dobie Oświecenia*, Kraków 2005, s. 271–274, 391–396.

która za jeden z celów stawiała sobie wychowanie patriotyczne i obywatelskie pospólstwa (program szkół powszechnych). Warto zauważyć, że Karpiński akceptował w pełni ten projekt oświatowy i były plany, by aktywnie się włączył w jego budowę (miał zostać członkiem Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych, na konkurs ogłoszony przez tę instytucję napisał podręcznik *O wymowie w prozie albo wierszu*)²³. Gdyby przywołać tutaj dalszy ciąg analizy Romana Sobola poświęconej realizacji tych założeń w tekstach gotowych pieśni, okazałoby się, że program misji ludowych rzeczywiście współgra z oświeceniowym dydaktyzmem oraz z opowiedzeniem się twórcy po stronie konserwatywnej wizji społeczeństwa, po stronie mitu organicznego oraz „patriarchalno-chrześcijańskiego modelu posłusznych poddanych”²⁴.

W praktyce urzeczywistnienie tych koncepcji polegało na ukształtowaniu w kolejnych pieśniach nabożnych określonego obrazu Boga i odpowiedniego przedstawienia stosunków między człowiekiem a *sacrum*²⁵. Bóg jest nader często prezentowany jako miłosierny ojciec, dobry przyjaciel i opiekun rolników, czuwający gospodarz, może nawet pan z dworu i dziedzic („my zbieramy z twego pola”, „twoje wioski z miastami”). Widać w tym wszystkim inspiracje psalterzowe, ale są one jakby wydestylowane, wypreparowane pod kątem przeznaczenia tego zbioru – ograniczenie dystansu (czego szczytem jest pobratanie się *sacrum* z prostotą w *Bóg się rodzi*), specyficzna antropomorfizacja Boga bez akcentów grozy, zwrócenie uwagi na Maryję jako bliską ludziom

²³ R. Sobol, *Ze studiów...*, s. 261–267.

²⁴ Przez mit organiczny rozumie się taki model społeczny, w którym analogonem społeczeństwa jest ludzkie ciało, zatem król, pan jest głową, a pozostałe stany organami i członkami tego ciała – powinny one, rzecz jasna, wykonywać swoje zadania i nie wypada im się buntować przeciw głowie; tamże, s. 289. Więcej o micie organicznym, modelu patriarchalnym i jego polskich realizacjach przed Karpińskim w książce Czesława Hernasa, od którego zapożyczam te określenia; por. Cz. Hernas, *W kalinowym...*, t. 1, s. 82–90.

²⁵ Poniższa rekonstrukcja za: R. Sobol, *Ze studiów...*, s. 279–295.

pośredniczkę, będącą „Niebieskiego Dworu Panią” (*Do Najświętszej Panny*). Sprzyjało to zbliżeniu się do ówczesnego modelu religijności ludowej, ukształtowanego „w dobie poddańczopańszczyźnianej”, dzięki czemu łatwiej było przemycać w tekście treści parenetyczne. Te natomiast można zreferować następująco: pieśni religijno-etyczne (w klasyfikacji przyjętej przez Sobola) uczą oparcia się na interpretowanych zgodnie z nauką Kościoła trzech cnotach teologalnych, które mają dać każdemu człowiekowi „siłę pogodnego znoszenia wszelkich przeciwności ziemskich” (*O wierze, nadziei i miłości*), przyjmowania z pokorą i ufnością spotykających nas dopustów, co gwarantuje nagrodę w życiu przyszłym (*O cierpliwości chrześcijańskiej*). Naturalnie znalazło się tu miejsce na ewangeliczne nakazy miłości bliźniego i unikania odwetu (*O miłości bliźniego*). Karpiński jest również konserwatywnym rzecznikiem istniejącego społecznego *status quo* – to wyroki Opatrzności decydują o miejscu człowieka w strukturze świata. Bezsensowny byłby opór czy bunt wobec takiej sytuacji – należy poddać się woli Boga i cierpliwie znosić niesprawiedliwości wynikające z takiego stanu rzeczy. Przed Bogiem, celem naszego ziemskiego bytowania, ostatecznie i tak wszyscy jesteśmy równi. Konsekwencją tego było uznanie władzy państwowej (*O powołaniu i podległości rządowi*). Tym samym z powodu propagowanych przez siebie treści społeczno-etycznych „wstępował Karpiński na utarty trakt szlacheckiej myśli społecznej, formułowanej zarówno przez licznych autorów dawniejszych, jak też wielu publicystów i moralistów doby stanisławowskiej”²⁶. Roman Sobol, będący autorem tej rekonstrukcji, starał się zresztą znaleźć usprawiedliwienie takiej postawy autora *Pieśni nabożnych* i znalazł je w patriotycznej i antytargowickiej wymowie zbioru. Karpiński nie był w tej interpretacji egoistą broniącym za wszelką cenę szlachty, nie działał z banalnej pobudki, jaką jest strach przed rewolucją, lecz siłą napędową jego konserwatyzmu

²⁶ Tamże, s. 284.

społecznego był lęk przed jeszcze większym chaosem, który mógłby doprowadzić do ostatecznej tragedii. Dowodem tego są chociażby pieśni wprowadzające elementy patriotyczne, ale o dużej dozie aktualności i agitacji za programem reform (*Na pamiątkę 3 maja 1791, O dobre rady stanom narodu, Podczas wojny*).

Franciszek Karpiński był poetą, któremu z kilku powodów mogło się powieść napisanie takiego właśnie cyklu. „Poeta serca” jako twórca stał zawsze w cieniu, ze swym upodobaniem do prowincji pozostawał na marginesie głównego nurtu literatury końca XVIII wieku. W centralistycznym projekcie kultury oświeceniowej bywał przez ówczesnych luminarzy życia literackiego traktowany jako element antystrukturalny, w każdym razie ktoś z innego porządku kulturowego²⁷. W podobny sposób, poniekąd stereotypowy, piszą o nim często badacze literatury. Eksponowany przez Karpińskiego kult dworu szlacheckiego, „spazmatycznie” deklarowana empatia wobec biednych i chłopów, trudny charakter weredyka niepasujący do kultury salonów to cechy, które składają się na figurę prowincjonalnego outsidera, pozostającego jednocześnie mediatorem między ludem a światowym towarzystwem²⁸. Przede wszystkim autor sielek miał jednak rzeczywisty talent do pisania komunikatywnych tekstów prostą składnią, bez zbędnych i nazbyt wyszukanych metafor, potrafił także stylizować swe wiersze na pieśni ludowe i popularne i, co ważniejsze, konstruować śpiewane utwory, wykorzystując reguły podobne do reguł rządzących ludowymi tekstami lirycznymi, czego najsłynniejszym przykładem pozostaje *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*. Niebagatelna była melodyjność wiersza, upodobanie

²⁷ Por. np. opis spotkania Juliana Ursyna Niemcewicza z Karpińskim (J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, oprac. J. Dihm, t. 1, Warszawa 1958, s. 147).

²⁸ Zob. I. Piotrowski, *Prowincjusz, mediator, outsider. Franciszek Karpiński – studium przypadku i jego recepcji*, [w:] *Prowincja. Świat, Europa, Polska. Zbiór studiów*, red. M. Ryszkiewicz, Lublin 2007, s. 107–117.