

Piotr Grochowski

JARMARK TRADYCJI
Studia i szkice folklorystyczne

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu
MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2016

Recenzent
Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska

Redaktor wydawniczy
Ewelina Gajewska

Projekt okładki
Tomasz Jaroszewski

Na okładce *Jarmark*, drzeworyt Kazimierza Krzyżanowskiego
według rysunku Juliusza Kossaka,
„Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 231.

Printed in Poland
© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2016

ISBN 978-83-231-3588-3

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie I
Druk: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadów i pieśni dziadowskie

Pieśni o dziadach

Szeroko stosowany już od czasów Kolberga termin „pieśń dziadowska” ma w polskich pracach folklorystycznych co najmniej trzy różne znaczenia¹. Po pierwsze, mianem tym określa się cały zespół zróżnicowanych pod względem tematycznym, genetycznym i gatunkowym utworów, które wykonywane były powszechnie przez wędrownych dziadów-żebraków. Po drugie, utożsamia się go z opowiadającymi o sensacyjnych zdarzeniach pieśniami nowiniarskimi (wierszowanymi nowinami), które publikowane były w kramarskich drukach ulotnych. Po trzecie wreszcie, ujmuje się go jako „Dział pieśni zawodowych [...] zaliczonych do folkloru dziadowskiego, a więc pieśni traktujących o kondycji tego zawodu”², lub „pieśni o tematyce ściśle żebraczej”³, a zarazem – jak czytamy w *Słowniku folkloru polskiego* – jako utwory „przeważnie komiczne, jak najzabawniejszy z nich *Dawniej królowa w dziadzie się kochała*”⁴.

W pierwszej części niniejszego studium interesować będzie mnie przede wszystkim to ostatnie ujęcie, które zostało ugruntowane i spopularyzowane przez klasyfikację polskich pieśni ludowych autorstwa Jana

¹ Szczegółową analizę tych znaczeń przedstawiłem w książce *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 191–201.

² PPiML, t. 2, cz. 1, s. 128.

³ J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 27.

⁴ *Pieśń ludowa świecka*, [hasło w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 309.

Sadownika⁵. Chciałbym mianowicie postawić tezę, że jest to zasadniczo błędny sposób rozumienia pieśni dziadowskiej, który wynika z pewnego nieporozumienia, a zarazem z zastosowania fałszywej analogii. Źródłem owego nieporozumienia jest – jak się wydaje – informacja Zygmunta Glogera, zamieszczona w *Encyklopedii staropolskiej*, gdzie czytamy:

Gdy wśród kalek i pątników, wędrujących w kraju „po proszonym chlebie”, znaleźli się weterani z wojen napoleońskich, pojawiła się na wskroś świecaka i z dowcipem staropolskim ułożona pieśń dziadowska, prawdopodobnie przez jednego z tych wiarusów, którą w drugiej ćwierci XIX stulecia prawie każdy dziad śpiewać umiał⁶.

Uwaga ta odnosi się do wspomnianej już pieśni o incipicie „Dawniej królowa w dziadzie się kochała”, która w licznych, znacznie różniących się do siebie wariantach funkcjonowała w tradycji ustnej i była wielokrotnie zapisywana w XIX i XX w.⁷ O ile przypuszczenie, że utwór ten ułożony został przez byłego żołnierza napoleońskiego, jest jeszcze w miarę prawdopodobne, to już informacja o powszechnym wykonywaniu tej pieśni przez dziadów wydaje się co najmniej zaskakująca. Zasadnicze wątpliwości w tej kwestii budzi bowiem treść utworu. Obraz szacunku, jakim dawniej cieszyli się dziadowie, oraz narzekania na ich obecną nędzę i prześladowania, kreślone są tu bowiem nie tylko – jak stwierdził Gloger – „ze staropolskim dowcipem”, ale i z wyraźną ironią. Uwagę zwracają zwłaszcza dwuznaczne i obfitujące w aluzje seksualne opisy gościnności, jakiej dawniej doświadczali wędrowni żebracy:

⁵ J. Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1956, nr 6. Krytykując wcześniejszą klasyfikację Jana Stanisława Bystronia, Jan Sadownik zwracał uwagę na właściwe jej „niesprecyzowanie ram zakresów poszczególnych gatunków pieśni”, którego przykładem jest „grupa pieśni dziadowskich niesłusznie zawierająca pieśni historyczne i religijne, które powinny tworzyć osobne grupy” (tamże, s. 347).

⁶ *Dziadowskie pieśni*, [hasło w:] Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 1, Warszawa 1958, s. 95.

⁷ Por.: DWOK, t. 6, s. 227–228, t. 12, s. 311–312, t. 21, s. 94–96, t. 45, s. 309; *Pieśni z ziemi łomżyńskiej*, oprac. H. Czernek, D. Świrko, S. Świrko, LL 1962, nr 4/6, s. 95–96; *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i oprac. S. Nyrkowski, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 109–110.

Przy ciepłym piecu usadzono dziada,
 Gosposia zaraz wedle niego siada;
 A on o boskich rozmawiając cudach,
 Trącał po udach⁸.

Dawniej się w dziadzie królowa kochała,
 Jak nikt nie widział, to mu czasem dała –
 Chleba kruszeczek, cukru kawałeczek,
 Tym żył dziadeczek⁹!

Dawniej dziad kilka razy na dzień zyskał,
 Co nie wyleżał, to nareście wystał.
 A gdy nie dostał w torbę lub w garnuszku,
 Dostał na łóżku¹⁰.

W pieśni tej konsekwentnie podważany jest funkcjonujący w wyobraźni tradycyjnej wizerunek dziadów jako postaci mediacyjnych, a zarazem osób starych, chorych i niedołączonych tudzież ubogich i pobożnych, a więc ze wszech miar zasługujących na szacunek bądź litość oraz wsparcie¹¹. Rozpowszechnianie tego utworu bynajmniej nie leżało w interesie jego bohaterów, nie zachęcał on bowiem do dawania jałmużny, wręcz przeciwnie, prezentował obraz prześmiewczy i drwiący¹². Trudno zgodzić się więc ze stwierdzeniem, że pieśń ta jest przykładem swoistego „wisielczego poczucia humoru”, jakim cechowali się dziadowie, i że powstała ona jako odpowiedź na kierowane przeciwko nim represje władz austriackich¹³. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że została ona ułożona w celu zdyskredytowania dziadów. Kierując się przytoczoną wzmianką Glogera, można by nawet przypuszczać, że w istocie jej twórcami byli powracający z wojny okaleczeni żołnierze-żebracy, którzy w ten sposób próbowali zwalczać silną „konkurencję” na rynku odbiorców jałmużny.

⁸ *Dziadowskie pieśni*, s. 96.

⁹ T. Krzyżewski, *Księga humoru lwowskiego*, Warszawa 1995, s. 161.

¹⁰ DWOK, t. 12, s. 312.

¹¹ Zob.: K. Michajłowa, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeliś*, red. M. Kapeliś, A. Engelking, Warszawa 2002; też, *Charakterystyka semantyczna śpiewającego dziada wędrownego*, „Konteksty” 2008, nr 1; P. Grochowski, *Dziady* (rozdział „Przybysze z tamtego świata”).

¹² Por. DWOK, t. 6, s. 227 (przyp.).

¹³ T. Krzyżewski, dz. cyt., s. 160; *Karnawał dziadowski*, s. 327.

Inne pieśni o dziadach, które funkcjonowały w tradycji ustnej, zawierają w gruncie rzeczy dość podobny, ironiczno-prześmiewczy obraz środowiska wędrownych żebraków¹⁴. Najbardziej znana spośród nich, ukazująca parodystyczną wizję dziadowskiej pobożności i rzekomych cudów, stała się nawet źródłem popularnego powiedzenia „gadać jak dziad do obrazu”¹⁵. Zaliczanie tego typu utworów do grupy pieśni zawodowych budzi wątpliwości również z tego powodu, że w przeważającej większości przypadków nie dysponujemy danymi na temat ich faktycznych wykonawców. W dostępnych źródłach, sporządzanych według XIX-wiecznych standardów, brakuje bowiem jednoznacznych wzmianek, które pozwoliłyby stwierdzić, że pieśni te były w istocie zapisywane od wędrownych dziadów-żebraków. Fakt ten oraz analiza treści interesujących nas utworów, skłaniają do postawienia tezy, że dziadowie – inaczej niż przedstawiciele innych profesji – nie śpiewali powszechnie pieśni o „kondycji swego zawodu”. Oczywiście nie da się wykluczyć, że pewne teksty tego typu okazjonalnie pojawiały się w ich repertuarze, zasadniczo jednak na ów repertuar składały się przede wszystkim różnego rodzaju pieśni religijne¹⁶.

Z jaką tradycją należałoby wobec tego wiązać wzmiankowane w *Słowniku folkloru polskiego* „przeważnie komiczne” utwory o dziadach? Otóż uważam, że mamy tu do czynienia z tekstami o charakterze parodystyczno-satyrycznym, mieszczącymi się w nurcie popularnej w Europie literatury „antydziadowskiej”¹⁷, której początki w Polsce sięgają *Tragedii żebraczej* (1551) oraz *Peregrynacji dziadowskiej* (1612). Tezę taką potwierdza fakt, że teksty notowane z przekazów ustnych przez Kolberga i innych zbieraczy stanowią jedynie pewną część znacznie szerszego zasobu pieśni o dziadach, które na przełomie XIX i XX w. cieszą się sporą popularnością w obiegu kramarskich druków ulotnych. Spotykamy tu choć-

¹⁴ DWOK, t. 6, s. 226–227, 229–231, t. 25, s. 164, t. 56, s. 1133; W. Skierkowski, *Puszcza Kurpiowska w pieśni*, t. 2, Ostrołęka 2000, s. 403; J. Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, wydanie fototypiczne pierwodruku z roku 1840, red. H. Kapetusz, Wrocław 1974, s. 153–154; PPIML, t. 3, cz. 2, s. 271–272. Por. też J. Tuwim, „Cicer cum caule”, czyli *groch z kapustą*, Warszawa 1994, s. 68.

¹⁵ Por. *Dziad*, [hasło w:] *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1969.

¹⁶ Na temat repertuaru pieśniowego dziadów-żebraków zob. P. Grochowski, *Dziady*, s. 210–220.

¹⁷ Por. B. Geremek, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczędzów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Warszawa 1989.

by takie utwory jak *Historia wielce ucieszna o dziadku cudowniku i diable w babskiej postaci*, *Karnawał dziadowski*, *Bal dziadowski* czy *Pieśń dziadowska*, by wymienić tylko teksty opublikowane w znanej antologii Stanisława Nyrkowskiego¹⁸.

W pieśniach tych stosowane są dwie zasadnicze konwencje narracyjne. Pierwsza z nich, mająca swe źródła jeszcze we wspomnianych dialogach staropolskich, opiera się na mechanizmie ironii, i polega na oddaniu głosu bohaterom, którzy opowiadają o swym „trudnym” losie, opisując jego rozmaite aspekty i oblicza. W drugim przypadku mamy do czynienia z narracją trzecioosobową, za pomocą której dokonuje się swego rodzaju dekonspiracji środowiska dziadowskiego, pokazując jego „prawdziwe” oblicze i nieczne postęпки jego członków. Niezależnie od przyjętej konwencji narracyjnej z pieśni tych wyłania się dość jednolity i zdecydowanie negatywny obraz dziadów, na który składa się zespół stereotypowych sądów i wyobrażeń – swego rodzaju katalog dziadowskich grzechów i oszustw.

Warto pokusić się o zestawienie głównych motywów pieśniowej satyry antyżebراعzej. W pierwszej kolejności piętnuje ona świadome wykorzystywanie naiwnej religijności, parodiując dziadowskie opowieści o rzekomych cudach.

A my dziady z Baranowa
 przybyliśmy tu z Krakowa.
 Stał-ci się tam cud niemały,
 Są ta mury, są tam ściany.
 Dzwony też same dzwoniły,
 Bo chłopcy za sznury ciągnęły.
 Przemówił chłop do obrazu,
 On mu na to ani razu.
 Chromi widzą, ślepi słyszą,
 Umarli w grobach nie dyszą¹⁹.

Takie żerowanie na ludzkiej naiwności polega również na udawaniu kalectwa lub rozmaitych „efektownych” chorób, które wywołując u ludzi uczucie litości, skłaniają ich do dawania hojnej jałmużny, co z kolei umożliwia dziadom dostatnie życie, a nawet zgromadzenie sporego majątku.

¹⁸ *Karnawał dziadowski*, s. 33, 133–137.

¹⁹ DWOK, t. 6, s. 231.

A jak brodę pokudłacę i okręcę syję,
 smatami nogi owinę, jak kalika wyję,
 to ci mnie drudzy witają,
 chleba sera mi dawają,
 aż torba pęka.

A kiedy już po odpuście dziad kościół zamyka,
 księza winko spijają, chłop gorzałkę łyka,
 to i ja też cem prędy
 niesę pół torby pieniędzy
 do moji babki²⁰.

Do ulubionych motywów interesujących nas pieśni należą również huczne bale dziadowskie, podczas których dochodzi do „cudownych” uzdrowień: kalecy spod kościoła porzucają kule, odzyskują wzrok i mowę, zaczynają żwawo tańczyć i śpiewać.

Paralityk jak świeca,
 A niemowa – aż dziwo –
 Wyśpiewuje kiej jaka
 Przodownica we żniwo.

Nawet Kacper garbaty,
 Wziąwszy Jagnę „bez ręki”,
 Trzyma w tańcu na sercu
 Obie dłonie panienki²¹.

W satyrycznym obrazie dziadów silnie podkreślane jest również ich zamiłowanie do alkoholu oraz uciech erotycznych.

Dziad do domu powraca,
 Grą więc drogę se skraca,
 Co krok prędzej to znów wolniej
 No i sznapsa sobie golnie –
 Bo weselej iść mu jest²².

²⁰ Tamże, s. 226–227.

²¹ *Karnawał dziadowski*, s. 136.

²² Tamże, s. 137.

Piękne dziewczęta ręce wyciągały,
 Jak dziadek przyszed do domu go brały;
 Po całych nocach dziadek sobie drzymał,
 Za cycki trzymał²³.

Wreszcie powracającym motywem jest skłonność dziadów do bójek, zwłaszcza o lepsze miejsca pod kościołem, a także ich niewybredne maniery, wulgarność i agresja w stosunku do osób, które nie są skłonne do dawania jałmużny.

Pobożnie, bez urazy,
 Kropnie babę z pięć razy:
 To na lewo, to z prawicy,
 Aż klasnęło po ulicy –
 Ludzie szemrać poczęli²⁴.

Pamiętos, dziandzior, aleś na tym świecie
 Nos biednych dziadków smarował po grzbiecie,
 Teraz siedź w piekle i pij smolną zupę –
 Całuj nos w dupę!²⁵

A gdy lubiejusz postolski w Warszawie,
 Czas nam pomyśleć o życia poprawie;
 A kto wedle nas tędy przejdzie z niczem,
 Ten weźmie biczem²⁶.

Już na podstawie tych zasadniczych rysów pieśniowego wizerunku dziadów można stwierdzić, że był on ewidentnie sprzeczny ze stosowaną powszechnie przez wędrownych żebraków strategią poruszania chrześcijańskich sumień, która wymagała, by prezentowali się oni jako osoby pobożne i cnotliwe, a zarazem budzące litość ze względu na swoje kalectwo, starość i biedę. Trudno uwierzyć, by dziadowie z własnej woli propagowali tak niekorzystny dla siebie obraz własnego środowiska, które w omawianych nas tekstach jawi się po prostu jako szukająca łatwego zarobku i wygodnego życia korporacja oszustów. Wydaje się niemal pewne, że

²³ Tamże, s. 109.

²⁴ Tamże, s. 38.

²⁵ Tamże, s. 110.

²⁶ DWOK, t. 12, 312.

mamy tu do czynienia z tekstami o genezie literackiej, wywodzącymi się z nurtu kramarskiej bądź kabaretowej poezji satyrycznej, w której dziad, obok Żyda, był jedną z ulubionych postaci „charakterystycznych”. Część z tych utworów, spopularyzowana przez ulicznych śpiewaków miejskich oraz druki ulotne, uległa procesowi folkloryzacji i zaczęła funkcjonować w przekazach ustnych, po czym została zapisana przez zbieraczy i mylnie zaklasyfikowana – na zasadzie analogii z innymi pieśniami zawodowymi – jako pieśni dziadowskie.

Stylizacje

W kabaretowej i kramarskiej poezji satyrycznej obok tekstów traktujących bezpośrednio o zwyczajach żebraków znajdujemy także sporą grupę utworów, w których dziad odgrywa jedynie rolę śpiewaka-narratora, informującego słuchaczy o rozmaitych zdarzeniach społeczno-politycznych. W tym przypadku mamy do czynienia z różnego rodzaju stylizacjami na pieśń dziadowską, które najczęściej przybierają postać pastiszów lub parodii.

Ten nurt twórczości, którego jednym z prekursorów był lwowski satyryk, Włodzimierz Chochlik-Zagórski²⁷, cieszył się szczególną popularnością w pierwszych dziesięcioleciach XX w., zyskując swą najbardziej chyba znaną realizację w kilku wierszach Tadeusza Boya-Żeleńskiego, pisanych dla *Zielonego balonika* i *Szopki krakowskiej*²⁸. W *Pierwszej szopce warszawskiej* Juliana Tuwima, Jana Lechonia i Antoniego Słonimskiego (1922) po-

²⁷ T. Krzyżewski, dz. cyt., s. 131–132. Można wskazać dwa utwory Zagórskiego wyraźnie stylizowane na pieśń dziadowską, są to *Historia o tarnopolskim kupcu Markusie Kollnerze, o tem, że stracił cały majątek i zastrzelił siebie z karabina – nabech! – a wszystko z miłoszcy* (W. Zagórski, *Z teki Chochlika. Piosnki i żarty*, Lwów [b.r.w.], s. 93–97) oraz *Tren na rozwiązanie Sejmu Królestwa Galicji w r. p. 1875* (tenże, *Z teki Chochlika. O zmierzchu i świcie*, Lwów [b.r.w.], s. 51–52).

²⁸ W sumie znanych jest sześć utworów Boya stylizowanych na pieśń dziadowską, są to: *Co mówili w kościele u kapucynów. Pieśń dziadkowa*; *Opowieść dziadkowa o zaginionej hrabinie*; *Głos dziadkowy o robotach ziemnych pana prezydenta*; *Opowieść dziadkowa o cudach jasnogórskich*; *Głos dziadkowy o restauracji kościoła parafialnego w Szczucinie* (Słówka, Wrocław 1988, s. 162, 171, 188, 190, 247) oraz *Opowieść dziadkowa o cudach Rapperswylskich* (*Pisma*, seria 1, t. 1, Warszawa 1956, s. 358).

jawia się nawet charakterystyczny komentarz, świadczący o silnym utrwaleniu przedstawionej konwencji:

Posłuchajcie ludkowie,
Co wam dziadek opowie,
Nie chciałem tu włązić wcale,
Ale gwałtem mnie wepchali
Dla reprezentacji.

Powiedzieli mi ludzie,
Że inaczej nie pójdzie,
Że bez dziadka żadna szopka,
Więc przybiegłem na galopka,
Aby z wami pogadać²⁹.

Parodie i pastisze pieśni dziadowskich pojawiają się w tym okresie zarówno w twórczości bardziej lub mniej znanych poetów i satyryków (np. Konstantego Ignacego Gałczyńskiego³⁰, Adolfa Doll-Olpińskiego³¹), jak i w anonimowej z reguły produkcji literackiej publikowanej w ulotnych drukach kramarskich³². Po drugiej wojnie światowej wraz z zaniemieniem środowiska wędrownych dziadów-żebraków zainteresowanie parodiowaniem ich śpiewów nieco słabnie, jednak konwencja ta od czasu do czasu jest wykorzystywana także przez współczesnych piosenkarzy i satyryków³³.

²⁹ J. Tuwim, *Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002, s. 321.

³⁰ K. I. Gałczyński, *Satyra, groteska, żart liryczny*, Warszawa 1955, s. 17–18.

³¹ T. Krzyżewski, dz. cyt., s. 207.

³² Np.: *Kolędy dziadka szmirusa*, [w:] *Nowe kolędy humorystyczne na 1929 rok*, Warszawa [b.r.w.]; *Lamenty dziadka z Targówka*, [w:] *Wesele diabła z czarownicą w tartaku na Saskiej Kępie. Wesołe piosenki, kuplety, monologi. Napisał Władysław Boheński*, Warszawa [b.r.w.]; *Dziadowska konkurencja*, [w:] *Blady Niko. Najpopularniejsze monologi, kuplety, piosenki i deklamacje*, Warszawa [b.r.w.]; *Dziadowskie żale*, [w:] *Puppchen (Lalusia)*, wydał J. Jerzy, Warszawa [b.r.w.]; *Pieśń dziadowska o „mateczce” i jej rycerzach. Ułożył pogromca kozłowitów z Liwa*, Warszawa 1908.

³³ Tego typu utwory wykonywali m.in. Artur Andrus (*Ballada dziadowska o zakładowej wycieczce do Tunezji*) Olek Grotowski (*Pieśń dziadowska o pechowym kierowcy*), Maciej Zembaty (*Żył se raz chłop Makary*), Kabaret pod Wyrwigroszem (*Podsluchowa ballada dziadowska*) czy Kabaret Kapota (*Pieśń dziadowska o lustracji. Historyja ku przestrodze*). Konwencja ta pojawia się także w satyrze politycznej, zarówno tej autorskiej (np. Stanisław Klawe i jego cykl *Dziadowskie dwa tygodnie*, publikowany w 2000 r.

Przedmiotem owej „dziadowskiej” satyry są zarówno głośne wydarzenia polityczne i militarne (np. zajęcie Częstochowy i zniszczenie Kalisza przez wojska niemieckie w 1914 r., interwencje rządu litewskiego w Lidze Narodów po tzw. buncie Żeligowskiego i zajęciu Wilna w 1920 r.; układ w Rapallo między Niemcami a Rosją Radziecką w 1922 r.), jak i różnego rodzaju aktualne problemy, konflikty i wypadki krajowe (np. drożyzna, działalność spekulantów, mankamenty opieki zdrowotnej, katastrofy kolejowe, wysokie podatki, nieudolnie prowadzone remonty ulic, działalność mariawitów), a także lokalne sensacje kryminalne i plotki towarzyskie (te ostatnie głównie w twórczości Boya, np. *Opowieść dziadkowa o zaginionej hrabinie* – sprawa tajemniczego zaginięcia i odnalezienia się hrabiny Marii Zamoyskiej w 1907 r. w Warszawie; *Co mówili w kościele u kapucynów. Pieśń dziadkowa* – plotki na temat orgii urządzanych podczas przedstawień Zielonego Balonika; *Opowieść dziadkowa o cudach jasnogórskich* – historia Damazego Macocha, zakonnika oskarżonego o zrabowanie kosztowności z Jasnej Góry na przełomie 1909 i 1910 r.).

Już pobieżny przegląd tego nurtu poetyckiej twórczości satyrycznej skłania do postawienia kilku pytań. O ile repertuar pieśniowy wędrownych dziadów-żebraków był pod wieloma względami bardzo zróżnicowany, a pieśń dziadowską w szerokim rozumieniu, uznać trzeba za zjawisko ponadgatunkowe i w znacznym stopniu niejednorodne, o tyle omawiane nas pastisze i parodie są pod względem podstawowych cech poetyki zaskakująco jednolite. Pojawia się w związku z tym pytanie o wzorce stylizacji oraz sposoby naprowadzania odbiorców na właściwy trop interpretacyjny. Do jakiego zespołu powszechnie znanych i uznawanych za „typowo dziadowskie” środków stylistycznych i kompozycyjnych odwoływali się autorzy pastiszów i parodii? Dlaczego konwencję ich utworów można tak łatwo zidentyfikować, podczas gdy oryginalne pieśni śpiewne przez dziadów bardzo trudno ująć w proste i jednoznaczne ramy klasyfikacji gatunkowej? Spróbujmy przyjrzeć się bliżej najczęściej stosowanym zabiegom stylizacyjnym.

Wśród elementów stylizacji na pierwszy plan wysuwają się bez wątpienia charakterystyczne formuły inicjalne, w obrębie których wyróżnić

w „Nowożytnym Posttygodniku”, dodatku do „Nowego Państwa”), jak i anonimowej (np. cykl *Pieśni dziada kalwaryjskiego* publikowany na portalu Niepoprawni.pl).

można trzy podstawowe schematy. Obok najczęściej stosowanych zwrotów do słuchaczy zawierających prośbę o uwagę, np.:

Posłuchajcie, ludkowie,
co wam dziaduś opowie³⁴.

Posłuchajcie, ludkowie,
kto nie wie, ten się dowie³⁵.

Posłuchajta, ludziska,
Wy z oddali i z bliska³⁶.

pojawiają się typowe dla ballad i innego rodzaju pieśni epickich formuły zdarzeniowe, np.:

Straśna okropność w Warsiawie się stała,
Jak opisuje nasza prasa cała,
Zjadły hrabinę jakieś ludożerce,
Srogie morderce³⁷.

Co się dzieją za dziwa,
To wam dziadek zaśpiewa³⁸.

a także swoiste formuły lamentacyjne, w których narrator narzeka na ciężkie czasy i upadek obyczajów, np.:

Smutne dziś czasy w Polsce nastają,
Bo katastrofy często się zdarzają³⁹.

O la boga, ludkowie,
Co ja mam dziś na głowie⁴⁰.

³⁴ K. I. Gałczyński, dz. cyt., s. 17.

³⁵ *Karnawał dziadowski*, s. 33.

³⁶ *Posłuchajta państwo dziada, o czym on w tych czasach gada*, [w:] *Jadzia jedzie. Najpopularniejsze piosenki, kuplety, monologi*, napisał i wydał Eski, Warszawa [b.r.w.], s. 8.

³⁷ T. Boy, *Słówka*, s. 171.

³⁸ *Pieśń dziadowska*, [w:] *O Wilusiu. Aktualne piosenki o Niemcach*, Warszawa [b.r.w.], s. 11.

³⁹ *Lamenty dziadka z Targówka*, s. 3.

⁴⁰ *Kolędy dziadka szmirusa*, s. 9.

Do stałego repertuaru środków stylizacyjnych należały też charakterystyczne zabiegi w zakresie wersyfikacji. Zasadniczo mamy tu do czynienia z rozwiązaniami typowymi dla poezji melicznej, w której dominuje tendencja do maksymalnego uzgadniania podziałów wersyfikacyjnych i składniowych, przy czym strofa obejmuje najczęściej jedno zdanie, a w poszczególnych wersach zamykają się jego cząstki znaczeniowe. Podstawowy model wiersza sylabicznego, poddawany jest jednak często takim modyfikacjom, w wyniku których dochodzi do swoistego złamania płynności wypowiedzi i pojawienia się bardzo ostrego, przesadnie wyrazistego rytmu. Często stosowana jest np. strofa pięciowersowa o zmiennej liczbie sylab w poszczególnych wersach (np. 7/7/8/8/7) i układzie rymów aa, bb, c albo też strofa saficka.

Mszę polską wprowadzili,
Tu się wielce okpili,
Ludu nie przyciągną wcale,
On się trzymać będzie stale
Mszy świętej po łacinie⁴¹.

Dzisiaj wam dziadek niewesoło śpiewa,
Bo mu ze złości aż się żółć przelewa,
Że tak już ginie, jak w rosole mucha,
Nikt go nie słucha⁴².

Charakterystyczną cechą omawianych stylizacji jest również wykorzystywanie najprostszych, „częstochowskich” form rymów, prawie wyłącznie żeńskich i sąsiadujących, często zarazem gramatycznych. W obiegu satyryczno-kabaretowym (zwłaszcza w twórczości Boya) pojawiają się też niekiedy rymy składane z transakcentacją, które poprzez zaskakujące, czasami wręcz absurdalne zestawianie poszczególnych form wyrazowych, wywołują efekty komiczne.

Syćko się pyta, jak beło w tym lesie?
Beło – nie beło, nikt dziś nie dowie się⁴³.

⁴¹ *Pieśń dziadowska o „mateczce” i jej rycerzach*, s. 6.

⁴² T. Krzyżewski, dz. cyt., s. 207.

⁴³ T. Boy, *Słówka*, s. 173.

Cała plebania wysługuje mu się,
Na poświęconym jada se obrusie⁴⁴.

W sposobie rymowania oraz wersyfikacji zaobserwować można ponadto wyraźną tendencję do celowego wprowadzania pewnych (niekiedy znacznych) odstępstw od przyjętego wzorca. W regularnym układzie rymów dokładnych pojawiają się nagle pojedyncze wersy rymowane niedokładnie bądź w ogóle pozbawione rymów; niekiedy wprowadza się jednocześnie nieoczekiwane, przypadkowe współbrzmienia wewnątrzwersowe, wywołujące efekty kakofoniczne. Podobnie obserwować można liczne odstępstwa od założonego układu wersyfikacyjnego, a także pojawiające się okazjonalnie, zaskakujące i pozbawione semantycznego uzasadnienia przerzutnie. Wszystkie te zabiegi stwarzają wrażenie swego rodzaju poetyckiej nieudolności; wydaje się, że autor wiersza zupełnie nie panuje nad jego formą, a jednocześnie obserwować można rozpaczliwe i często żałosne w skutkach (a przez to komiczne) próby podporządkowania wyrażanych treści sztywnym regułom mowy wiązanej. Taki efekt potęgują niekiedy kuriozalne wręcz błędy składniowe, mające postać dziwacznych inwersji, wynikających z potrzeb rymu albo też w ogóle pozbawionych jakiegokolwiek motywacji. Stylizowaniu tekstu na poetycki prymityw czy też efekt żalosego grafomaństwa służą także środki leksykalne, zwłaszcza kolokwializmy (kulasy, ślepia, giry), przekleństwa (psiajucha, psiakość, cholera) oraz – stosowane głównie przez Boya – zabawne zniekształcanie słów:

Rzeczę pani nieftóra:
To Sodoma Gomóra;
Niewidziane rzeczy w świecie,
Co oni w tym taburecie –
Tfu! nikiem zwykle świnie⁴⁵.

Niektórzy autorzy wprowadzają z kolei do swych „dziadowskich” wierszy pewne wyrażenia książkowe czy obiegowe zwroty charakterystyczne dla stylu publicystycznego, których użycie w zestawieniu z licznymi kolokwializmami jawi się jako niefortunne, a zarazem pretensjonalne.

⁴⁴ Tamże, s. 248.

⁴⁵ Tamże, s. 163.

Oczywiście, w poszczególnych przypadkach wymienione zabiegi występują fakultatywnie i w różnym natężeniu. Opisana tendencja stylizacyjna osiągnęła swego rodzaju apogeum we współczesnych wierszach Stanisława Klawego, w których efekt nieporadności językowej budowany jest szczególnie konsekwentnie i za pomocą szerokiej gamy środków. Oto kilka charakterystycznych przykładów:

Gdyż na przykład, ludkowie,
Ci z Łucznika, co powiem,
Znowu protestowali,
Pracy, płacy żądali
I broni zakupu od nich.

Lecz, że rząd nie zakupił,
Manifestacja cała
Bezkrwawo przebiegała.
Policja gdyż nie strzelała.

Też nawiedzili wieczorem stolicę,
Lecz z Gdyni to byli tak zwani kibice
I z tak zwanymi naszymi warszawskimi
Bitwę stoczyli, policjantów poranili
Na murawie, na ulicy⁴⁶.

Gdyż bowiem pomimo korzystne są zyski,
To w kapitalizmie złe są wyzyski,
Czego on dalajlama nie lubi i ma rację,
Gdyż on najbardziej lubi demokrację.
Prawdopodobnież też w Tybecie⁴⁷.

Konfrontacja omawianych utworów z pieśniami, które funkcjonowały powszechnie w repertuarze wędrownych dziadów-żebraków prowadzi do dość zaskakujących wniosków. Otóż większość z opisanych najbardziej typowych elementów poetyki pastiszów i parodii w znanych nam z zapisów terenowych pieśniach dziadowskich występuje jedynie okazjonalnie bądź też jest ukształtowana w zdecydowanie odmienny sposób.

⁴⁶ S. Klawe, *Dziadowskie dwa tygodnie*, „Tygodnik POSTnowożytny” 2000, nr 15.

⁴⁷ Tenże, *Dziadowskie dwa tygodnie*, „Tygodnik POSTnowożytny” 2000, nr 13.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na to, że wykorzystywane w stylizacjach formuły inicjalne wbrew pozorom nie pojawiały się aż tak często w pieśniach śpiewanych przez żebraków, były one natomiast typowe dla pieśni nowiniarskich, publikowanych w ulotnych drukach kramarskich. Charakterystyczne jest przy tym, że w przypadku stylizacji w inicjalnym zwrocie do słuchaczy zazwyczaj następuje jednocześnie ujawnienie i nazwanie narratora-śpiewaka („Co się dzieją za dziwa, to wam dziadek zaśpiewa”). Takie zarysowanie w tekście sytuacji wykonawczej niekiedy ma miejsce także w końcowych partiach utworu („Na dziś dosyć śpiewania, dziadowskiego gadania”, „Wybaczcie mi moje panie, te dziadowskie gadanie”). Tego rodzaju elementy nie pojawiały się ani w kramarskich pieśniach nowiniarskich, ani w pieśniach śpiewanych przez wędrownych żebraków. Tam bowiem narrator czy śpiewak nigdy nie określał swego statusu, nie przedstawiał się, niekiedy jedynie zaznaczał swą obecność poprzez stosowanie czasowników i zaimków osobowych („Posłuchaj, ludu, głosu mego, chcę wam przeczytać coś żałosnego”). Poza tym zwroty do słuchaczy były zawsze utrzymane w tonie poważnym, a nawet nieco podniosłym (np. „Posłuchaj, ojczy i matko, jak się dziś dzieci chowają”, „Chrześcijan, posłuchajcie, miłość, wiarę ukończajcie”), sami zaś odbiorcy nigdy nie byli określani kolokwialnie jako „ludkowie” czy „ludziska”, tylko najczęściej jako „chrześcijanie”, „ojcowie i matki” bądź „panowie i panie”. Podobnym przekształceniom podlegały wspomniane formuły lamentacyjne i zdarzeniowe – w oryginale mające najczęściej postać dramatycznego zwrotu do Boga, Maryi bądź chrześcijan, w stylizacjach zamienione w przysłowiowe „o la boga”, często jednocześnie kontrastujące z mało wzniosłym lub absurdalnym tematem (np. hrabina zjedzona przez ludożerców) lub zaskakującą puentą dziadowskich żalów:

O la boga, ludkowie
 Co ja mam dziś na głowie,
 Żalność me rozpiera taka,
 Że muszę zalać robaka
 Setką albo czterdziecią⁴⁸.

Również stosowane w omawianych stylizacjach modele wiersza nie są w jakiś szczególnie sposób charakterystyczne dla pieśni wykonywanych

⁴⁸ *Kolędy dziadka szmirusa*, s. 9.

przez dziadów. Za typowe dla ich repertuaru cechy można by uznać jedynie „częstochowski” sposób rymowania oraz wyraźną tendencję do ścisłego pokrywania podziałów wersowych i składniowych. Często w pastiszach i parodiach pięciowersowa strofa heterometryczna oraz strofa saficka pojawiają się tu sporadycznie, zdecydowanie ustępując miejsca izometrycznej strofie czterowersowej oraz dystychom.

Bardziej złożona jest natomiast kwestia wprowadzania celowych usterek wersyfikacyjnych i błędów językowych. Na pytanie, czy pieśni śpiewane przez dziadów-żebaków były w istocie dziełem nieudolnych wierszokletów, którzy nie potrafili poprawnie posługiwać się językiem polskim, trudno udzielić prostej i jednoznacznej odpowiedzi. Trzeba pamiętać, że w tym przypadku mamy do czynienia z tekstami funkcjonującymi w przekazie ustnym, które podlegały charakterystycznym dla tego obiegu procesom (wariantywność, kontaminacje, eliptyczność) i posiadały cały zestaw specyficznych cech, które z punktu widzenia odbiorcy wykształconego (literackiego) mogły być postrzegane jako poetyckie mankamenty (np. niekonsekwencje w wersyfikacji czy układzie rymów). Poza tym – jak powiedziano – repertuar pieśniowy dziadów był bardzo zróżnicowany, prócz utworów wywodzących się z tradycji oralnej składały się na niego także liczne pieśni religijne o proveniencji literackiej, które w przekazie ustnym podlegały różnorodnym procesom adaptacyjnym (np. skróty, nasiąknięcie cechami gwarowymi, zmiany w wersyfikacji na skutek dopasowywania tekstu do melodii), a często też i ewidentnym zniekształceniom polegającym na przekręcaniu niezrozumiałych słów i zwrotów (np. „św. Łukasz anielista”). W konsekwencji już w połowie XIX w. pojawiały się nierzadko opinie, że „dziś dziady produkują po większej części pieśni i legendy mniej lub więcej pokaleczone, często ułamki ich tylko, najdziwniej poprzekręcane i bezmyślnymi nastroszone frazesami”⁴⁹.

Inny rodzaj nieudolności poetyckiej zaobserwować można na gruncie publikowanych w drukach ulotnych pieśni nowiniarskich. Tu w istocie mamy do czynienia z wieloma, często wręcz kuriozalnymi przypadkami nieporadnych wierszy, w których widać niefortunne próby naśladowania zasadniczo obcych jarmarcznych autorom konwencji poetyckich wykształconych w obrębie poezji pisanej. Liczne potknięcia wersyfikacyjne, rozpaczliwe poszukiwanie rymów, nieszczęśliwe zastosowanie silnie

⁴⁹ DWOK, t. 19, s. 256.

skonwencjonalizowanych środków poetyckich, zwłaszcza zaś mocno „zuzytych” porównań, a także najróżniejsze błędy językowe i ortograficzne to cechy wielu wierszowanych utworów, które spotykamy w jarmarczno-odpustowych ulotkach⁵⁰.

Porównanie pastiszów i parodii pieśni dziadowskich z utworami śpiewanymi przez wędrownych żebraków prowadzi do wniosku, że wzorcem stylizacyjnym dla tych pierwszych nie był wcale żaden konkretny gatunek funkcjonujący w repertuarze dziadowskim ani też cały ów repertuar jako taki, z pewnymi charakterystycznymi dla niego tendencjami tematycznymi i stylistyczno-kompozycyjnymi. W satyrycznych stylizacjach wprowadzano natomiast powszechnie dwa podstawowe rodzaje sygnałów mających wywoływać skojarzenia z pieśniami wykonywanymi przez dziadów.

W pierwszej kolejności odwoływano się do elementów pozatekstowych, czyli do sytuacji wykonawczej i dobrze znanego w tamtych czasach typu wędrownych lub ulicznych śpiewaków tudzież charakterystycznych dla nich zachowań i manier śpiewaczy⁵¹. Przywołanie postaci dziada następowało przy tym nie tylko – jak wspomniano – w pierwszych wersach tekstów, ale bardzo często już w samych tytułach (np. *Dziadowskie żale*, *Dziadowska konkurencja*, *Lamenty dziadka z Targówka*, *Pieśń dziadowska o „mateczce” i jej rycerzach*). Taki zabieg sprawiał, że „rozszyfrowanie” przyjętej konwencji stylizacyjnej nie wymagało od odbiorcy znajomości oryginalnych pieśni śpiewanych przez dziadów, ponieważ najczęściej był on po prostu z góry informowany, że ma do czynienia z „pieśnią dziadowską”. Do poprawnego odczytania utworu wystarczała w zasadzie jedynie znajomość samej postaci wędrownego żebraka. Oczywiście, nie odwoływano się tu do jakiejś szczegółowej i głębokiej wiedzy na jego temat, lecz do stereotypowego wizerunku dziada i do potocznych wyobrażeń na temat śpiewanych przez niego pieśni. Ten zespół stereotypów, mówiąc najogólniej, sprowadzał się do przekonania, że tak jak dziad-żebrak jest kimś niechlujnym, a zarazem godnym pogardy, tak i wykonywane przez niego utwory to prawdziwe „dziadostwo”, czyli coś byle jakiego, nieporządnego i tandetnego. Jak starałem się pokazać, w analizowanych tekstach bardzo

⁵⁰ Szerzej na ten temat piszę w książce *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Toruń 2010.

⁵¹ Por. P. Grochowski, *Porzucił skały. O sposobach i okolicznościach wykonywania pieśni dziadowskich*, „Czas Kultury” 2004, nr 2–3.

silnie wyeksponowane są właśnie te elementy, które stanowią znaki niedolności poetyckiej.

Drugi rodzaj sygnałów polega na wykorzystywaniu pewnych elementów konwencji nowiniarskiej. Chodzi tu przede wszystkim o charakterystyczny profil tematyczno-stylistyczny wierszowanych nowin, które zawierały nasycone pierwiastkami emocjonalnymi relacje na temat rozmaitych sensoryjnych, a zarazem aktualnych i rzekomo prawdziwych zdarzeń, co do których faktycznej autentyczności można mieć w wielu przypadkach poważne wątpliwości. Do konwencji nowiniarskiej nawiązują również omawiane wcześniej formuły inicjalne, z nią też – jak powiedziano – należy w znacznym stopniu wiązać specyficzne usterki wersyfikacyjne i językowe badanych pieśni.

Wykorzystywanie w analizowanych stylizacjach pewnych elementów typowych dla poetyki wierszowanych nowin jest zarazem wyraźnym świadectwem tego, że w potocznym odbiorze pieśni dziadowskie utożsamiano z pieśniami nowiniarskimi, a samego dziada postrzegano również jako swego rodzaju opowiadacza-nowiniarza. Przyczyną owego w znacznej mierze fałszywego utożsamienia był zapewne fakt, iż sprzedawcy druków nowiniarskich oraz wędrowni dziadowie-żebracy działali bardzo często w tych samych miejscach i okolicznościach (popularne sanktuaria i miejsca pielgrzymkowe, jarmarki, odpusty), oferowali swe produkty i usługi tym samym odbiorcom (głównie mieszkańcom wsi), w związku z czym odwoływali się także w swych pieśniach do tego samego zespołu wyobrażeń i specyficznej wrażliwości religijnej. Sytuacja taka w jakiejś mierze wyjaśnia zarazem popularność wspomnianego na wstępie definiowania pieśni dziadowskiej jako wierszowanej nowiny⁵².

⁵² Szczegółową analizę tego problemu zamieściłem w książce *Straszna zbrodnia rodzonej matki* (rozdział „Pieśń nowiniarska a pieśń dziadowska”).