

Krzysztof STĘPNIK

**Pieśń ludowa czasu wojny i jej poetyckie imitacje
(na wybranym materiale z okresu I wojny światowej)**

Народная песня периода войны и ее поэтическое подражание
(на основе избранного материала периода I мировой войны)

La chanson populaire à l'époque de la guerre et ses imitations poétiques
(question élaborée en s'appuyant sur les chansons de la Ière guerre mondiale)

1

Polska pieśń i poezja wojenna rozwijały się żywo zarówno w obiegu wysokim (literackim), jak i w obiegu popularnym, w nurcie zasadniczo anonimowej twórczości ludowej. Poezja polska doby wielkiej wojny, ukazując ciągłość tradycji narodowej, więź z pokoleniami listopada i stycznia, stanowiła w pełnym tego słowa znaczeniu formę świadomości patriotycznej. Polska miała powstać jako państwo posiadające swoją historię, jako spadkobierczyni blisko tysiącletnich dziejów. Mickiewiczowska litania pielgrzymka, błagalna modlitwa „o wojnę powszechną” stała się faktem, choć oczywiście nie była to wojna „za wolność ludów”. Naczelne miejsce w poezji I wojny światowej zajmuje symbolika zmartwychpowstańcza. Ukazywano obrazy Matki Polski w cierniowej koronie, umęczonej przez zaborców, ale ukochanej przez jej synów, będących pierwszym od pięćdziesięciu lat pokoleniem zbrojnym. Żywiono powszechne przekonanie, że wielka wojna jest przełamaniami narodowego marazmu, że ojczyzna nareszcie zmartwychpowstaje, a sen o szpadzie się ziszcza. Polacy stanęli do walki w obcych mundurach, co było miarą ich tragizmu, ale liczone, że z czasem fortuna pozwoli im walczyć za wolność wyłącznie „naszą”. Z tą myślą tworzone Legiony. Obok poezji dominowała pieśń jako najbardziej odpowiednia forma artykułowania dążeń niepodległościowych, ekspozycji narodowych symboli i mitów oraz po prostu odzwierciedlenia nastrojów i wydarzeń niesionych przez wojnę. Na pieśni tej wywarła swoje piętno chwila dziejowa i nawet ten nurt literacki trudno uznać pod względem artystycznym za wysoki. Nie o artyzm wtedy chodziło.

Obok oryginalnych utworów odwołujących się do mitów zmartwychpowstańczych oraz głoszących hasła pobudki patriotycznej (dotyczy to zwłaszcza poezji legionowej) spotykamy się z pieśnią w pełnym tego słowa znaczeniu ludową. Nie zanika ona w czasie wojny, przeciwnie – rozwija się niezwykle intensywnie. Zaobserwować możemy wówczas powstawanie nowych przekazów, przyspieszone modernizacje i adaptacje starych, zanikanie lub pojawianie się nowych wariantów i tym podobne zjawiska. Substrat, to ludowe podłoże pieśniowe, staje się reaktywny, z jego głębin wydobywa się i przypomina to co było pozornie zapomniane. Ale ponowiony przekaz czy wątek raczej rzadko pojawia się w postaci kanonicznej, ożywając i popularyzując się podlega bowiem procesowi *m o d e r n i z a c j i*. Modernizacja oczywiście dotyczy tego, co zostało dobyte z substratu, np. ulegają przypomnieniu charakterystyczne motywy ludowe (siostra pytająca powracających z wojny o brata), wyzyskiwanie w różnych, nawet najnowszych pieśniach wojennych. Na skutek *k o n t a m i n a c j i* mogą nawet powstać „nowe” pieśni na podłożu tradycyjnych motywów i formuł. Substrat jest zatem rodzajem materiałowej potencjalności, dającej możliwość wyboru, a następnie modernizacji i kontaminacji. W szczególnej sytuacji wojny zachodzi szereg istotnych i niezwykle przyspieszonych zmian w pieśni ludowej, dokonuje się jej dostrzegalny rozwój.

W ówczesnej pieśni ludowej spotykamy się raczej rzadko z opisami chwili dziejowej, nie zawsze wyraźnie odzwierciedla się w niej rzeczywistość wojny. A przecież Polska odzyskiwała wolność po ponad stuletniej niewoli, wielki przełom narodowy stawał się faktem. Być może odwieczna funkcja pieśni i w ogóle epiki ludowej – opowiadanie o niezwykłych zdarzeniach – zamarła, stała się funkcją pustą. W czasach wielkiej wojny takie przekazy tracić by musiały anachronizmem. W każdym razie pieśń ludowa czasu I wojny światowej rozwija się raczej poprzez regenerację przekazów tradycyjnych, a nie dzięki wytwarzaniu nowych, które by można traktować jako świadomościowy dokument narodzin wolności.

Pojęcie ojczyzny w przekazie ludowym posiada trzy specyficzne cechy: po pierwsze trudno je utożsamić z państwem, uchyla się ono od implikacji instytucjonalnych typu ustrój, forma rządów. Zadecydowała m. in. o tym dominująca przez kilka wieków naszej historii koncepcja posłannictwa stanowego. Obrona ojczyzny miała być wyłącznym obowiązkiem i jednocześnie legitymacją przywilejów szlachty. Po drugie, zakres tego pojęcia jest specyficznie społeczny i emocjonalny, ojczyzna może zawęzać się do „swoich” albo wręcz do ojcowizny. Po trzecie, jest ono zawsze trudne do odczytania i nader rzadko bywa przywoływane wprost. Zasadniczo obcy jest mu ten poziom jawności, jaką jest deklaracja patriotyczna.

Pojęcia ojczyzny szukajmy zatem nie w sferze apelu i pobudki, ale w żywej psychologii przekazu, w modernizacjach substratu pieśniowego, będących przecież wyrazem reakcji na wojnę, poświadczeniem zbiorowych inten-

cji. Znamienny jest już sam fakt popularności pewnego tylko zasobu pieśni ludowych, dobywanych z tradycyjnych pokładów folkloru. Wybór nie jest przypadkowy, widocznie w przypominanych i upowszechniających się szybko pieśniach kryją się jakieś autentyczne i aktualne wartości, coś co wyrażać może uczucia ogółu, w tym uczucia patriotyczne, ojczyźniane.

Warto zwrócić uwagę na pieśń żołnierską, w której często stapia się element ludowy i narodowy. To właśnie nieraz pieśń żołnierska upowszechnia jakąś regionalną śpiewkę, która wtedy staje się własnością najszerzej zbiorowości. Naturalna nośność pewnych pieśni ludowych w artykułowaniu treści narodowych, choćby nie pojawiało się tam nawet słowo „Polska”, wskazuje na pełnienie przez nie funkcji patriotycznych.

W podjętej pracy skupiamy się właśnie na stronie funkcjonalnej (chodzić nam będzie o wyimkowy opis „życia” pieśni ludowej czasu wojny), a nie na wymowie patriotycznej i sprawności perswazyjnej przekazów. Aspekty funkcjonalny i ideologiczny są zresztą w jakimś zakresie ze sobą związane, opisując pierwszy zwracamy uwagę zarazem na drugi.

2

Pojęcie ludowej pieśni czasu wojny jest bardzo szerokie; w jego obrębie wyróżnić można kilka grup typologicznych. Zasadom ich wyodrębnienia zarzucić da się pewną umowność i nieprecyzyjność, chodzi jednak o ukazanie ogólnej perspektywy złożoności zjawisk, wskazanie na funkcjonalność formuły ludowości w szczególnej dla folkloru sytuacji wojny.

Wyróżnimy najpierw żywą w I wojnie światowej tradycyjną pieśń ludową – żołnierską, dobywaną z bliższej lub odleglejszej przeszłości, ulegającą nieustannym modernizacjom i przeróbkom. Przykładem może być stara pieśń *Idzie żołnierz borem, lasem*, wywodząca się prawdopodobnie z dawnej dumy szlacheckiej. Przekazy tego typu są jakby powoływane do życia na nowo, rozwijają się w wielu wariantach, dołączają do swojego kanonu nowe, synkretyczne nieraz dodatki, wreszcie mogą ulec zanikowi. Jest znamienne, że przywołana pieśń była przekazem bardzo jeszcze popularnym w okresie I wojny światowej, ulegającym procesowi kontaminacji i jednocześnie jakby erozji, polegającej na gubieniu kanonicznych zwrotek, przyswajaniu motywów z obcych organizmów pieśniowych przy równoczesnym oddawaniu własnych. W II wojnie przekaz ten został zupełnie niemal zapomniany, nie licząc klisz funkcjonujących już w innych pieśniach. Podobna sytuacja zachodzi w przypadku jednej z najpopularniejszych pieśni wielkiej wojny *Jak to na wojence ładnie*, która właśnie wtedy przeżywała swój autentyczny renesans. Śpiewka ta, pochodząca z powstania styczniowego, w czasie I wojny światowej przekształciła się niemalże w pieśń ludową, w drugiej zaś wypadła z repertuaru patriotycznego.

Oprócz pieśni ludowo-żołnierskich funkcjonują w tym czasie tradycyjne pieśni ludowe – o ile można tak powiedzieć – na użytek wojny. Z porównania pierwszego tomu *Dzieł wszystkich* Kolberga (oznaczonego jako K 1) ze zbiorami pieśni żołnierskich I wojny światowej wynika, że nadal żywe i popularne są takie pieśni ludowe, jak: *Wezmę ją kontusz – wezmę ją żupan* K 1, 1 (jest to przekaz o proveniencji szlacheckiej); *Czarna rola – biały kamień* Podolanka *siedzi na nim* K 1, 8; *Tam pod Krakowem na błoni* K 1, 12; *Którędy Jasiu pojedziesz* K 1, 13; *U mej matki rodzonej stoi jawor zielony* K 1, 15; *Czego kalino w dole stoisz* K 1, 18; *Gdzież to jedziesz Jasiu* K 1, 36.

Oczywiście przekazy te nie występują już w tej postaci, jaką notuje Kolberg; np. pieśń *Tam pod Krakowem na błoni* może mieć wersję stosunkowo wierną poetyce i wymowie moralnej tradycyjnego przekazu ludowego, jak w A 14 (literowym symbolem A oraz następującymi po nim cyframi i liczbami oznaczamy poszczególne zbiorki pieśni z I wojny światowej; ich pełny indeks podajemy w przypisie¹) lub też może wystąpić w postaci zmoder-

¹ A1 – *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*, wyd. S. Łempicki i A. Fischer, Lwów 1916.

A2 – *Pieśni narodowe (w liczbie 75)*, zebra. K. Wojnar, wyd. 30 uzupełnione pieśniami legionów polskich, Kraków 1917.

A3 – *Pieśni Legionów Polskich 1914-1915 z melodiami*, zebra. Z. W. Mroczek, Kraków 1916.

A4 – *Śpiewnik żołnierza polskiego*, zebra. i ułożył T. H. D., Warszawa (brak r. wyd.).

A5 – *Marsze i piosenki Brygady Piłsudkiego*, zebra. i wyd. W. Biernacki (Kostek), Kraków 1915.

A6 – *Pieśni narodowe, wojenne, obozowe, ludowe z muzyką*, zebra. i ułożył M. B. Nowina, Warszawa 1918.

A7 – *50 pieśni narodowych polskich*, Warszawa 1918.

A8 – *Pieśni skautów polskich*, Warszawa 1916.

A9 – *Żołnierskie piosenki obozowe*, zebra. A. Zagórski, Piotrków 1916.

A10 – *Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, zebra. A. Zagórski, Piotrków 1915.

A11 – *Śpiewy polskie*, wyd. W. G., Lublin 1915.

A12 – *Śpiewnik wojenny 1915/16*, cz. 1: *Pieśni narodowe*; cz. 2: *Pieśni żołnierskie*; cz. 3: *Śpiewki ludowe*, zebra. A. Piątek-Herwinówna, Kraków (brak r. wyd.).

A13 – *Pieśni, wiersze i modlitwy wojenne*, wyd. 2, Kraków 1915.

A14 – *Najnowsze piosenki, śpiewki i pieśni żołnierzy polskich 1914-1915*, zebra. Szeregowiec Legionista, t. 2, Bielsko Biała 1915.

A15 – *Pieśni i piosenki wojenne*, cz. 1, zebra. J. Rączkowski, nakład piąty, Kraków 1915.

A16 – *Śpiewnik polski. Zbiór pieśni narodowych*, muzykę oprac. F. Szopski, teksty wybr. J. L., cz. 2: *Teksty*, Warszawa 1917.

A17 – *Pieśni nowych Legionów (1914-1915). Antologia*, zebra. i przedm. S. Lam, Wiedeń 1915.

A18 – *Pieśń polska w latach wielkiej wojny*, zebra. i wyd. L. Szczepański, Kraków 1916.

A19 – *Śpiewnik żołnierski*, Warszawa 1921, zebra. i ułożyli Kawecki i Smoleński.

A20 – *Pieśni żołnierzy polskich 1914-1916*, zebra. i wyd. S. Medyk, Kraków 1916.

A21 – *Pieśni żołnierzy polskich*, zebra. H. Kociak, Kraków 1919.

A22 – *Muza Legionów Polskich 1914-1915. Oryginalne śpiewy i śpiewki wojenne z melodiami*, zebra. Z. W. Mroczek, Kraków 1919.

nizowanego wariantu „wojennego”, jak w A 19. Różnice są dość istotne. W wersjach Kolbergowskich nie spotykamy nigdzie zwrotki mówiącej o tym, że Jaś wyrusza na wojnę. Namowa, by dziewczyna wrzuciła dziecko do wody, posiada tam wyłącznie motywację typu obawy przed konsekwencjami urodzin dziecka. Wariant wojenny podchwytuje natomiast moment wyjazdu Jasia na wojnę. Tragiczny czyn dziewczyny ulega tu jakby zawieszeniu, a słowa Jasia są nie tyle namawianiem do zguby dziecka, ile wyrazem gorzkiej refleksji wynikającej z konieczności rozstania:

A rzućże dziecko do wody,
Nie będziesz miała przeszkody.
A gdy lzy z wodą odpłyną,
Drugiego znajdziesz dziewczynno.

Na tym przekaz ten się kończy, podczas gdy w wersjach ludowych jest to dopiero wprowadzenie, po którym następuje opowieść „właściwa” o wyłowieniu dziecka z wody przez rybaków czy młynarczyka. Potem zaś mamy przywołanie obrazu wykrycia sprawczyni oraz kary spełnionej na wyrodnej matce. Taka zmiana sensu czy wymowy moralnej spotykana jest dość często. W pieśni ludowej ponawianej w czasie wojny może ulec elizji na przykład zwrotka humorystyczna, wskutek czego w sposób zasadniczy zmienia się sens całości; por. *U mej matki rodzonej stoi jawor zielony* K 1, 15 i *Stoi jawor zielony* w A 20.

Wreszcie trzecia grupa przekazów, to nowe pieśni ludowe, powstałe lub upowszechnione (a więc podlegające swoistemu procesowi rozwojowemu) w czasie I wojny światowej, z których niewątpliwie największym powodzeniem cieszyła się pieśń *O, mój rozmarynie*. Występuje ona prawie we wszystkich ówczesnych antologiach notujących pieśni żołnierskie i ludowe²; nowe zwrotki dopisał do niej Waław Denhoff Czarnocki. Inne pieśni cieszące się wówczas świeżą popularnością (przed wojną znane przeważnie jako piosenki regionalne) to: *Łączko zielona* – posiada ona cały szereg dobudowujących się sekwencji, tak jak rozpowszechnione w śpiewie zbiorowym krakowiaki i mazurki; por. A 25, *Pod Krakowem czarna rola, Przyjechali trzech ułani z wojny, Rok 1914*.³

A23 – *Nowy śpiewnik polski 1914-1917*, zebr. W. Jeziorski, Kraków 1917.

A24 – *Pieśni żołnierza. Zbiorek pieśni kościelnych na czas wojenny*, Poznań 1915.

A25 – *Śpiewnik trzynastego pułku*, wyd. L. Kronenberg, Nowy Sącz 1916.

A26 – *Piosenki leguna tulacza*, zebr. B. Szul, Warszawa, Kraków (po 1918 r.).

A27 – *Polska pieśń ludowa o wojnie i żołnierzu. Antologia*, zebr. A. Ślapa, Kraków 1916.

A28 – *Szlakiem bojowym Legionów. Krótki zarys organizacji i dziejów 2 Brygady Legionów Polskich w Karpatach, Galicji i na Bukowinie*, oprac. H. Lewartowski, B. Pochmarski i J.A. Teslar, Lwów 1915 (Tu działają *O piosenkach legionowych*, *Piosenki charakterystyczno-satyryczne*, *Piosenki żołniersko-sentymentalne*).

² Najwcześniej w A10 i w A11.

³ Piosenki te, mające charakter regionalny, upowszechniły się w okresie I wojny światowej i stały się jednymi z najpopularniejszych pieśni ludowo-żołnierskich tych czasów. Pochodzą one

W pieśniach tych przewijają się typowe motywy ludowe i żołnierskie: przyjazd chłopca z wojny, rozmowa z ukochaną, odrzucenie jej darów – *Pod Krakowem czarna rola*; przybycie trzech lub pięciu (jak w A 9) ułanów i deklaracja uczuć dziewczyny – *Przyjechali trzej ułani z wojny*). W ogóle motyw rozłąki i rozstania, chłopca wyruszającego na wojnę i żegnającej go dziewczyny dominuje w pieśniach ludowo-żołnierskich, co jest zresztą oczywiste w tym typie śpiewu zbiorowego. Oprócz poważnych spotykamy pieśni humorystyczne w rodzaju *Maciek generałem* czy *Bartek cesarzem*, ponawiających plebejski topos „z chłopca król” na modłę żołnierską.

Pieśni „nowe” nie mają charakteru oryginalnego, są one zazwyczaj wyrazem jakiegoś ponowienia motywów dawnych, znanych. Również ich poetyka nosi wszelkie znamiona tradycyjnej pieśni ludowej. Przeważa więc konstrukcja dialogowa, zaznacza się też wyraźna tendencja do dość ruchomego sekwensovania całości. Takie przekazy stają się od razu „wariantywnie”, mogą one być rozbudowywane i zmieniane, tak jak każdy przekaz zakorzeniony w folklorze.

Na nicco innej zasadzie wyróżnimy pieśni żołnierskie, marszowe i inne formy śpiewanego folkloru wojennego (z autorską sygnaturą lub też powstałe anonimowo), które wykonywała żołnierska zbiorowość. W czasie wojny sytuacje zmieniają się szybko; nowe wypadki i nastroje stają się

jednak nie z 1914 r., jak podają dawniejsze i nawet współczesne antologie pieśni żołnierskich, lecz z okresu wcześniejszego. Niektóre z nich odnotowuje Sz. Gonet w materiałach pt. *Śpiewki z okolicy Andrychowa*, zamieszczonych w czasopiśmie „Lud” 1909, t. 15, a zebranych jeszcze w połowie ostatniego dziesięciolecia wieku XIX. W dziale *Wojeńskie śpiewki o kochankach* spotykamy się z wcześniejszymi wersjami pieśni *Przyjechali trzej ułani z wojny* (teksty z I wojny światowej mają inną nieco postać) oraz *Pod Krakowem czarna rola*; tak brzmią inicjalne wersy tego ostatniego przekazu:

Na Morawie cårne pole, ja ´go orał nie bydo, (bis)
Wezme ja ´se karabin i sablo i na wojne pojado. (bis)

A oto przykładowy wariant z A6:

Pod Krakowem czarna rola,
Ja jej orał nie będę, ja jej orał nie będę,
Siądę sobie na swego konisia,
Na wojenkę pojadę.

Również piosenka *Rok 1914* śpiewana na „melodię starą, tekst zmieniony stosownie do współczesnej wojny” (A3) posiada swoje prototypowe elementy w utworze 27 działu *Śpiewki wojeńskie abo wojákak*. Zwrotkę z materiałów Gonet porównamy tu ze zwrotką z A3:

1. Sześćdziesiąty szósty roczek cały krwią zalany,
Z młodych chłopców, z ludzkich dzieci ze świata zebranych.

2. Dziewięćset czternasty roczek
Cały krwią zalany:
Który chłopiec najzgrabniejszy,
Do wojska oddany

przedmiotem śpiewu anonimowego barda, często na kanwie znanego przekazu ludowego. Jest to sytuacja „pieśni z okopów”, powstałych na froncie, nie wiadomo gdzie i przez kogo ułożonych bądź o nie zawsze pewnym autorstwie, jak np. piękna i nasycona tragiczną emocją pieśń *Rozkwitały pęki białych róż czy Wojenka*. Obok tych wykonywane były oczywiście tradycyjne pieśni żołnierskie; powraca zwłaszcza pieśń z obu powstań narodowych.

Inną jeszcze grupę stanowią imitacje pieśni ludowych, występujące w zbiorach poezji wojennej. Naśladownictwa motywów i konwencji pieśni ludowej są wówczas na tyle powszechne, że można mówić o zjawisku tropizmu folklorystycznego. Powodzenie imitacji wynika w znacznej mierze z traktowania pieśni ludowej jako doskonałego środka służącego wyrażaniu idei patriotycznych. W tej funkcji wyzyskiwane są np. śpiewki Janosikowe, pisane w gwarze podhalańskiej. Znane powszechnie treści folkloru pieśniowego mogą być z łatwością modernizowane i adaptowane na użytek patriotyczny, pełniąc funkcję narodowej pobudki, nawoływania do czynu.

3

Nakreśliśmy ogólne tylko kontury sposobu rozumienia pieśni ludowej czasu wojny, pozostawiając na uboczu sprawę rozwijającej się wówczas żywo oryginalnej pieśni patriotycznej, a także tradycyjnej pieśni narodowej i jej funkcjonowania w czasie I wojny. Można powiedzieć, że ta pieśń ludowa posiada w znacznej mierze charakter "modernizacyjny"; rozumiemy przez to, że dla potrzeb chwili dziejowej przyswaja się, parafrazuje i dokonuje się różnych innych działań przekształcających na utworach zdolnych do odnowy interpretacyjnej, osadzonych głęboko w pieśniowych tradycjach ludowych i narodowych.

Ten proces modernizacji i jego zakres oraz możliwości transformacyjne pieśni ludowej czasu wojny interesować nas będą w szczególności. Przedmiotem rozważań uczynimy dwie wybrane pieśni: *Idzie żołnierz borem, lasem* oraz *Jak to na wojence ładnie*, chcąc pokazać życie tych tradycyjnych przekazów w naszym folklorze wojennym, przysposabianie przez nie pewnych motywów ludowych i ich treściową charakterystykę. Dalej zajmiemy się wybranymi motywami i konstrukcjami pieśni ludowej doby wielkiej wojny. Kończącą część rozważań poświęcimy imitacjom pieśni ludowej, znajdującym swój wyraz w poezji wojennej. Jest to o tyle ważne, że ludowość – jakkolwiek ją rozumieć – funkcjonuje jako nośnik treści patriotycznych.

Na zebrany materiał składa się 28 antologii pieśni wydanych w okresie I wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. Dla porównania odwoływaliśmy się też do wydawnictw wcześniejszych (Kolberga, Glogera) i późniejszych (Zygmunta Andrzejowskiego, Tadeusza Szewery). Materiałowe antologie z

I wojny światowej mają dość zróżnicowany charakter, wszakże wyróżnić można z łatwością kilka ich typów:

1) antologie zawierające historyczny przegląd patriotycznych pieśni polskich od czasów najdawniejszych do doby wielkiej wojny – A 2, A 16 (pieśniami narodowymi otwierane też są antologie o innym charakterze);

2) zbiorki pieśni narodowych, żołnierskich i ludowych o poszerzonym przekroju współczesnym – np. A 6, A 12;

3) antologie pieśni ludowych i ludowo-żołnierskich – A 9, A 10, A 19, A 20, A 21, A 27;

4) zbiorki pieśni formacji wojskowych (Legionów) – A 22, A 25, A 26, A 28;

5) zbiorki pieśni organizacji paramilitarnych, np. skautów – A 8;

6) antologie uwzględniające obok pieśni również poezję wojenną – A 1, A 17, A 18, A 23;

7) antologie modlitwy wojennej i utworów żołniersko-religijnych – A 13, A 24.

Uwzględnione też zostały – jeśli chodzi o twórczość nawiązującą do przekazów ludowych – tomiki poetyckie takich autorów, jak Wacław Denhoff Czarnocki, Józef Andrzej Teslar, Edward Stoński, Zdzisław Dębicki, Józef Relidziński i innych.

4

Jednym z najdawniejszych i zarazem najbardziej popularnych motywów, przewijających się w wielu pieśniach wojennych, jest motyw starszej siostry pytającej powracających z wojny żołnierzy o swojego brata. Przy tym jest to motyw „wędrujący”; występuje on w folklorze słowiańskim, ponadto cechuje go duża łączliwość, zdolność do integrowania się z innymi przekazami, nawet stosunkowo nowymi. W formie samodzielnej pieśni motyw ów występuje bardzo rzadko. Z najbardziej chyba kanonicznym i pełnym organizmem (wszakże aktualizowanym) spotykamy się w A 25; oto środkowy fragment tego utworu:

Mija roczek i półtora,
Wojsko nasze wraca z dwora.

Starsza siostra zobaczyła,
Przez okienko wyskoczyła.

Ach przystańcież waćpanowie,
Niech o bracie ktoś opowie.

Leży on tam przy Serbii,
Zabili go w dywizyi.

Konik jego kolo niego
Grzebie nóżką, żaluje go.

W czasie I wojny światowej motyw ten spotykany jest najczęściej w znanej śpiewce ułańskiej, pochodzącej z powstania styczniowego *Jak to na wojence ładnie*. Pieśń ta – określana w A 28 jako „najulubieńsza”, nadzwyczaj popularna wśród żołnierzy Legionów – w swojej dawniejszej postaci posiadała pewne kanoniczne formuły identyfikacyjne, do których zaliczyć można:

– frazę preinicjalną (oznaczamy ją jako I)

A kto chce rozkoszy użyć
Niech na wojnę idzie służyć.

– wyrazisty zwrot inicjalny (II)

Jak to na wojence ładnie
Kiecy ułan z konia spadnie

– rozwinięcie treściowe (III) od słów:

Koledzy go nie żalują,
Je szcze końmi potratują.

– zwrot pożegnalny (IV) kończący się najczęściej słowami:

Śpij kolego, a w tym grobie.
Niech się Polska przyśni tobie.

Interesujący nas motyw ludowy sytuuje się oczywiście poza tymi formułami identyfikacji, jest elementem dodanym, ale przekształcającym się jakby w organiczny, gdyż w I wojnie światowej występuje już niemal jako element fakultatywny pieśni *Jak to na wojence ładnie*. W każdym razie nie odczuwa się wówczas jego obcości czy niestosowności. Poniżej przedstawiona została tabela wariantów śpiewki ułańskiej (nieraz jedna antologia notuje ich kilka). Obok czterech formuł identyfikacyjnych uwzględniamy w niej ów dodany ludowy motyw siostry pytającej powracających z wojny o brata (oznaczony jako V).

W tabeli nie uwzględniamy *Pieśni szwadronu Wąsowicza*, gdzie w formie kliszy występuje element II oraz *Marszu żołnierzy Langiewicza* notowanego w niektórych antologiach. Marsz ów, stanowiący jedną z najstarszych wersji piosenki ułańskiej, nie należy wszakże do żywego folkloru I wojny światowej. Pomijamy również włączany rzadko w obręb pieśni *Jak to na wojence ładnie* ludowo-żołnierski motyw ułana i dziewczyny. Spotykamy się z nim w *Piosence ułanów krakowskich* (A 3, A 4), będącej trawestacją interesującego nas przekazu; oto początek tej piosenki:

Jak to na wojence ładnie
Kiedy ułan z konia spadnie.

Koledzy go nie ratują,
Jeszcze końmi potratują.

Jedzie ułan przez siolo,
Piosenkę nuci wesoło.

Konik parska pod nim siwy,
Jedzie ułan urodziwy.

Wąsik kręci, szablą dzwoni,
Od dziewczyny też nie stroni.

Ponadto uwzględniamy element I, jeśli nawet występuje on tylko jako fraza zamykająca pieśń. Symbolem 1 oznaczona jest obecność danego elementu w przekazie, 0 – jego brak. Dodajmy, że interesująca nas piosenka występuje pod różnymi tytułami.

	A2	A2	A3	A3	A3	A4	A5	A6	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A19	A20	A26	A27
I	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	1	0	1	1
II	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
III	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
IV	1	1	0	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
V	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0

Z tabeli tej wynika, że w pieśni *Jak to na wojence ładnie* w okresie I wojny światowej formuła I staje się elementem fakultatywnym, natomiast trzy pozostałe (II – IV) tworzą zasadniczo monolityczny kanon. Obserwujemy też wyraźną „przyczepność” ludowego motywu (V) do tej piosenki. Na 19 wariantów mamy aż 6 przykładów.

Na osobną uwagę zasługuje wariant zawarty w A 27, rozbudowany aż do 9 zwrotek. Wprawdzie nie ma tu interesującego nas motywu siostry, ale za to mamy parafrazę całego utworu w duchu ludowo – żołnierskiego lamentu. Znamienne, że bohaterem tej śpiewki jest żołnierz, a nie ułan. Zwrot pożegnalny nie przybiera postaci kanonicznej, ale jego obecność zaznacza się w przekazie.

A kto chce rozkoszy użyć,
Niech idzie do wojska służyć.
Tam to rozkoszy użyje,
Krwi jak wody się napije.

Jak mu mundur przymierzają,
Kijem plecy okładają;
A jak go na musztrę proszą,
Trzysta palek za nim noszą.

A jak mają maszerować,
Konie każą sobie kować,
Żelaznemi podkowami,
Ze złotemi ufnalami.

Konik idzie, trawka kręści,
Niejednemu Bóg poszczęści.
Koł podę mną, Bóg nade mną,
Moje dziewczę, siadaj ze mną.

Kiej pojedziem na kraj świata,
 Nie zobaczymy siostry, brata;
 Ni żadnego przyjaciela,
 Tylko Boga Zbawiciela.

Kiedy żołnierz z konia spadnie,
 Albo koń pod nim upadnie,
 Już go drudzy nie żałują,
 Chyba jeszcze roztratają.

Cechmistrz z kontroli wymaże,
 Doktor trumnę robić każe,
 A za jego trud i prace,
 Grają nad grobem trębacze.

A za jego trudy, poty,
 Bęben wytnie: tam ty to ty.
 A za jego trudy, lata,
 Zastukają: tram ta ra ta.

Księża nad grobem śpiewają,
 Wojskowego tak chowają.

Ludowy motyw starszej siostry pytającej powracających z wojny o brata włączany był często do starej pieśni *Idzie żołnierz borem, lasem*, popularnej również w okresie I wojny światowej. W tym czasie pieśń ta – w odróżnieniu od poprzednio analizowanej – posiada już bardziej synkretyczny charakter, jej pole interferencji ulega znacznemu rozszerzeniu. Przekaz tradycyjny występuje zazwyczaj w wersji okrojonej; w znacznej liczbie tekstów spotykamy się z jedną zaledwie lub dwiema kanonicznymi zwrotkami, resztę zaś stanowi późniejszy „dodatek”.

Motyw siostry – jak zaznacza w swej antologii Zygmunt Andrzejowski⁴ – od dawna inkorporowany był do pieśni o żołnierzu jako element na polu organiczny. W I wojnie światowej motyw ów bywa włączany do pieśni *Idzie żołnierz borem, lasem* (A 10, A 16, A 21, A 23; w A 20 i A 27 spotykamy

⁴ *Wojenna pieśń polska*, t. 1: *Pieśni rycerskie, żołnierskie i ludowo-żołnierskie z okresu Rzplitej dawnej (wiek XII–XVII)*, zebr. i ułożył Z. Andrzejowski, Warszawa 1939, s. 36. Warto dodać, że S. Wasylewski w swoim artykule *Pieśń o żołnierzu tulaczu* („Lud” 1910, t. 16) podzielił interesującą nas pieśń na trzy „części”. Trzecią stanowi według niego motyw „poprzestawiania na swoim”; oto jego fragmenty:

Lepsza w domu groch, kapusta,
 Niż na wojnie kura tłusta.
 Lepiej w domu cepem buchać,
 Jak na wojnie z kęsa gruchać.
 Bo na wojnie pięknie chodzą
 Po kolana we krwi brodzą.

Części tej nie spotykamy już w czasie I wojny światowej bądź też funkcjonuje ona jako osobny przekaz, por. A27. W jej miejsce wchodzi natomiast elementy pieśni *Od Krakowa do Warszawy* oraz zwrotki lamentacyjne z innych przekazów.

nawet tradycyjną frazę inicjalną: „W kotły, bębny uderzyli”), ale przy jednoczesnym otwarciu tego przekazu na inne zapożyczenia. Motyw starszej siostry pytającej o brata przenosi się jakby do bardzo popularnej wówczas piosenki *Jak to na wojence ładnie* i częściej tam właśnie jest notowany.

Pieśń *Idzie żołnierz borem, lasem* ulega więc w dobie wielkiej wojny wewnętrznemu rozładowaniu. Jest ona wprawdzie jeszcze dość popularna, ale właściwie widać schylek jej powodzenia, niezdolność do regeneracji, powolne rozplywanie się w materiale pieśniowym. Zjawisko to obserwujemy nawet w tych przekazach, które zachowały znaczną liczbę zwrotek kanonicznych, jak np. w A 19. Jest znamienne, że w okresie II wojny światowej pieśń ta w zasadzie przestaje być wykonywana, jakkolwiek w różnych przekazach pojawiają się tu i ówdzie jej kliszowe elementy.⁵ Oczywiście trudno mówić o całkowitej nieobecności tej pieśni w żywym folklorze wojennym, w każdym razie poziom jej popularności jest znacznie niższy niż w czasie I wojny.

W I wojnie światowej interferuje z pieśnią o żołnierzu tułaczu przekaz noszący najczęściej tytuł *Oj bieda, to bieda*. W funkcji zwrotki inicjalnej występuje fraza z *Idzie żołnierz borem, lasem*. Oto przykład z A 10:

Idą strzelcy górą, lasem,
Przymierają z głodu czasem,
Oj bieda, to bieda, niedola.

Gdy przez miasto wędrujemy,
Ładne panny całujemy,
Oj bieda, to bieda, niedola.

Panny ceniąc nas wysoko,
Robią do nas „perskie oko”,
Oj bieda, to bieda, niedola.

Wersja ta bywa poszerzana o jeszcze jedną zwrotkę, która jest elementem zapożyczonym z popularnej wówczas, a pochodzącej z powstania styczniowego pieśni *Od Warszawy do Krakowa* (znanej w I wojnie światowej również pod innymi tytułami, np. *Od Warszawy do Piotrkowa, Od Krakowa – do Kijowa*):

Strzelec koszuli nie pierze,
Bo on czystą z ploty bierze.
Oj bieda, to bieda, niedola.

Przykłady na tę wersję odnotowane są w A 3 i w A 12.

W pieśni *Oj bieda, to bieda* tworzącej nieraz wspólny organizm z *Idzie żołnierz borem, lasem* występują też zwrotki lamentacyjne typu:

⁵ Note o istnieniu pieśni o żołnierzu tułaczu w najnowszym folklorze spotykamy w artykule H. Kapelań *Z życia tradycji pieśniowej. Uwagi o materiałach konkursu „Nowej wsi” [w:] Między dawnymi a nowymi laty... Studia folklorystyczne*, red. R. Górski i J. Krzyżanowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.

Przyłóż drzewek do ogniska,
Bo mi zimno boki ściska.

Byle na dziś było chleba,
Już na jutro nie potrzeba.

Przykłady pochodzą z A 6 i A 4. Zdarzają się tu sekwencje i warianty składające się na topos „głodny żołnierz we wsi” (por. A 4), brane z popularnych, humorystycznych śpiewek żołnierskich. Przykład z A 19 i A 26:

Ej mężowie strzeżcie żony!
Bo tu idą legijony.
Oj – to bieda itd.

W pieśni tej obok lamentacji, narzekania na żołnierski los spotykamy się z elementami (wisielczego nieraz) humoru. Może ona też zyskiwać zabarwienie satyryczne.

W stosunku do poprzednio analizowanej śpiewki ułańskiej stara pieśń *Idzie żołnierz borem, lasem* cechuje się w czasie I wojny znacznym stopniem wytarcia i skliszowania; tkwi ona przy tym w innych organizmach pieśniowych.

Jak więc widać zbiorowa pieśń wojenna nie posiada na ogół jedynie obowiązującej postaci kanonicznej, lecz funkcjonuje jako przekaz z m i e n n i e wykonywany, rozpadający się na szereg wariantów będących rezultatem okolicznościowych „przeróbek”, parafraz, kontaminacji wątków i motywów. Tego typu przekaz zyskuje cechę otwartości i to w dość szerokim zakresie. Ponowić on może odleglejsze w czasie wątki czy tylko wytarte już frazy funkcjonujące w żywym obiegu, może też wchłaniać pewne motywy i konstrukty pieśni ludowej. Dotyczy to na przykład typowo żołnierskiej, posiadającej sygnaturę autorską i stosunkowo niedawnej śpiewki *Jak to na wojencie ładnie*, która przecież przyswoiła sobie stary, ludowy motyw siostry pytającej o brata, rywalizując jakby w zabiegach adaptacyjnych z pieśnią *Idzie żołnierz borem, lasem*.

Wspomnieć choć wypada o typowych motywach występujących w ludowej pieśni czasów I wojny światowej. W ówczesnych przekazach ważną pozycję zdobywa motyw rozłąki, symbolicznego posłańca, tragicznej wieści i śmierci. Ten aktualny w sytuacji wojny motyw oczywiście nie jest nowy, stanowi on „przypomnienie” tego, co tkwi w pokładach pieśniowego folkloru Europy (np. w staroangielskich balladach). Wariantów jest wiele, np. śmiertelnie ranny żołnierz posyła konia (*Jedzie w las ułan*, A 10) czy ptaka (*Posłaniec*, A 14) do matki; lub też: stojący na warcie żołnierz prosi białego gołąbka o przyniesienie wieści od kochanki (*Pieśń strzelca*, A 14; *Rozpacz kochanka*, A 21; *Na starym zamku*, A 22). Otrzymanie wieści ma zawsze finał tragiczny – powoduje śmierć matki z żalu, samobójczą śmierć żołnierza przez przebicie się bagnetem.

Kolejny motyw ludowy, przewijający się na różny sposób w wielu ówczesnych przekazach, dotyczy dziewczyny pytającej powracających z wojny żołnierzy o swojego chłopca. Żołnierze prowadzą jego konia, co jest oznaką śmierci kochanka – np. *Na siwych konikach*, A 14; *W zielonym gajku*, A 20, A 21; oto fragmenty tego ostatniego utworu:

Minął rok, półtora, już ulani jadą (bis)
Spod mego Jasieńka (bis)
konisia prowadzą.

Nie płacz, Kasiu nie płacz, nie żałuj tamtego (bis)
Jedzie nas tu tysiąc (bis)
Wybierz se jednego.

Choćby was tu było jak w morzu kamienia (bis)
Nie było, nie będzie (bis)
Jasieńka imienia.

Inne przykładowe, tradycyjne motywy określić można następująco: dziewczyna umiera z żalu, bo jej ukochany zginął na wojnie (*Zakukata, zapłakala*, A 14); powrót z wojny chłopca i wyrzuty czynione kochance; ułan i dziewczyna. Spotykamy się też w tym czasie z ludowym motywem lamentu rekruckiego, bardzo wyrazistym w pieśni *Jedzie Jasieńko* (A 26), w innych przekazach już nieco zatartym i przyjmującym postać wyrzutów żołnierza pod adresem nie witającej go i każącej mu czekać rodziny. Oto fragment pieśni *Z tamtej strony Łukowa* (A 20):

Jeszcze szabli nie przypiął
I zajechał przede dwór,
Serdecznie westchnął i rzewnie zapłakał,
Zadrzał pod nim wrony koń.

Droga, moja mamulu,
A czy wy mnie znacie,
Że przed tym domem, na tym koniu wronym,
Tak mi długo stać dacie.

Do tych starych motywów ludowych, okazujących swoją żywotność w pieśni doby wielkiej wojny, nawiązuje twórczość imitacyjna; wyzyskuje je np. Kuba Bojko w wierszu *Ach pojechał syn na wojnę* (A 13, A 14, A 21). Jest znamienne, że niektórzy autorzy antologii traktują ten przekaz jako utwór ludowy, o anonimowym autorstwie. Stąd też w zbiorach ówczesnych spotykamy się nawet z wariantami tej pieśni, co świadczy, że wchodzi ona w obieg popularny, w folklor. W jednej z wersji tragiczna wieść zostaje przyniesiona przez wiatr (A 13), w innej przez konia (A 14). Porównanie pierwszych zwrotek utworu, notowanych przez te antologie, daje już pewne wyobrażenie o wariantowej różnicy:

Ach, pojechał syn na wojnę...
Biedne siostry niespokojne,

Smutne chodzą wedle chatki –
Z łez nie oschną oczy matki.

Ach pojechał syn na wojnę,
Z łez nie oschną oczy matki,
Biedne siostry niespokojne,
Świecą w nocy w oknie chatki.

5

Poezja I wojny światowej szeroko wyzyskuje motywy i schematy konstrukcyjne ludowej pieśni i ballady. Rezultatem tego procesu są imitacje, naśladowujące formę i ducha folklorystycznego przekazu. Tendencję imitacjonizmu reprezentuje chyba najpełniej w ówczesnej twórczości Waclaw Denhoff Czarnocki. Jako przykład naśladowania poetyki pieśni ludowej mogą posłużyć dwa jego utwory, które przeszły zresztą do folkloru wojennego i stały się przekazami żyjącymi w szerokiej zbiorowości. Na pierwszy z nich składa się kilka zwrotek dopisanych do niezwykle wówczas popularnej piosenki żołnierskiej *O mój rozmarynie*, datowanej na rok 1915. Druga, to *Jasiuleńko* (inc. „Hej, minęły moje dni spokojne”), którą oceniano jako „bardzo ładną, toteż często i chętnie śpiewaną przez żołnierzy” (A 26). Utwór ten w niektórych antologiach notowany był jako pieśń ludowa, o anonimowym autorstwie. Wyróżnić w nim można trzy wyraźne fazy: 1) niepokój (oczekiwanie) dziewczyny, 2) śmierć jej chłopca na wojnie, 3) nawoływanie do zemsty, ubranie się dziewczyny w „mundur szary”. Przytoczymy tu po dwie zwrotki (z 14 składających się na utwór), które charakteryzują poszczególne fazy:

1. Hej, minęły moje dni spokojne,
Jasiuleńka wzięli mi na wojnę...

W oknie chaty siedzę zaplakana,
Od wieczora czekając do rana...

2. Ze świtaniem rannym, z ranną rosą,
Jasiuleńka mi mojego niosą...

Jasiuleńka niosą mi ulany,
Krew wycieka z malusieńkiej rany...

3. Już pobudki grają i fanfary
Jasiuleńka wdziewam mundur szary.

Ucaluję jego liczko blade,
Na wojenkę z ulanami jadę...⁶

Również inne utwory Waclawa Denhoff Czarnockiego – w swoim ukształtowaniu (forma podawcza dialogu), odpowiednim sposobie obrazo-

⁶ Patrz W. Denhoff Czarnocki: *Piosenki i wiersze*, Kielce 1916. W zbioru tym znajdują się pozostałe utwory tego autora, o których jest mowa w artykule.

wania i wyrażania nastroju – przypominają autentyczne pieśni ludowe, jak np. wiersz *Obląkana*:

Hej do drzwi wiatr kołata,
Dziewczyna warkocz splata,
Z wojenki czeka brata.
Otwórzcie drzwi sąsiedzie,
Trakt tędy kogoś wiedzie,
Brat pewnie z wojny jedzie.
Wózek pleciony łożą,
Na wózku krew – O zgrozo!
Braciszka mego wiozą.
Mijają długie lata,
Dziewczyna warkocz splata,
Wciąż z wojny czeka brata.

Tego typu imitacje zyskują cechę ludowości również dzięki uformowaniu bohatera nie tyle na zindywidualizowany podmiot psychiczny, ile raczej w konwencji roli. Bohaterem może być więc brat, siostra, sąsiad – jak w wyżej podanym przykładzie. Rolom tym nie musi nawet towarzyszyć sygnatura imienna typu „Jaś”, „Kasia” (tak zdarza się też w folklorze pieśniowym, np. charakterystyczny brak imion matek).

W wierszu *Kochanka* trzy panny wyczekują na powracających z wojny kochanków; finał oczekiwania zawiera się w wypowiedziach panien na widok zbliżającego się jeźdźca:

Aż dopiero w szarzyźnie wieczora,
Jakiś jeździec się zbliża do dwora...
– Ej, nie mój to rycerzyk skrzydlaty,
Potargane i krwawe ma szaty.
– Ej, nie mój to ulan jedyny,
Taki martwy na twarzy i siny.
– Ej, zbiedzonyś żołnierzu ogromnie,
Pewnie w gości przyjeżdżasz ty do mnie.

Ludowy charakter mają też wojenne „lamenty matki”. Na treść jednego z utworów składają się żale matki po utracie trzech synów na wojnie, a oto początek innego wiersza, pt. *Placzki*:

Tak ci zmarnieć przyszło, synku mój nieboże,
Pochowali cię żołnierze w ciemnym borze.
Na tom ja cię kolysała przy piosence,
Żeby cię dziś pochowali nie w trumience.

Twórczość Wacława Denhoff Czarnockiego, funkcjonująca w obrębie poezji oryginalnej i wysoko nawet w tym czasie ceniona, odświeża swoją poetykę poprzez naśladowanie pieśni i ballady ludowej. Na sposób ludowy wyraża też ona obrazy i nastroje wojenne, treści patriotyczne. Nie ma tu w zasadzie retorycznej deklaracji i perswazji, entuzjastycznej pobudki, wręcz

przeciwnie – tragiczne sytuacje i przeżycia wypowiedane są od wewnątrz, jakby od strony kręgu rodzinnego, gdzieś blisko każdego, kogo wojna dotknęła.

W poezji Wacława Denhoff Czarnockiego zwracają uwagę także pewne akcenty społeczne; w wierszu *Federacja* głoszone są hasła ponadnarodowego solidaryzmu słowiańsko-chłopskiego. Utwór pt. *Śniło mi się* jest z kolei wyrazem marzeń o zniszczeniu się wolności i wyzwoleniu społecznym chłopca polskiego.⁷

W kategoriach imitacji można też interpretować balladowe *Odwiedziny* Józefa Andrzeja Teslara⁸, rozwijające motyw przybycia syna z wojny (powitanie z rodzicami i prawie równoczesne rozstanie się na dźwięk surmy bojowej). W wierszu tym mamy ponadto opowieść o rannym w bitwie bracie, który popadł w niewolę rosyjską.

Z ludowo-żołnierskim motywem dziewczyny i ulana spotykamy się w utworze Edwarda Słońskiego *O, mój rozmarynie!*...⁹:

O, mój rozmarynie, o mój ty zielony,
w mroku pod okienkiem zarżał konik wrony.

Jakiś cień w księżycu z nocy się wyłonił –
pode drzwiami ulan szabelką zadzwonił.

Przekaz ten wyróżnia to, że autor wprowadza tu kontrapunktowy motyw tragedii rodzinnej, zaistniałej na skutek wojny. Tak o niej opowiada dziewczyna ulanowi:

Ojca mi po nocy gdzieś uprowadzili,
bratu sznur konopny na szyję włożyli.

A drugiego brata, co się ukryć zdołał,
ktosik od Krakowa po swojsku zawołał.

Ludowy rozmaryn przewija się jako motyw w wielosekwencyjnym wierszu Józefa Relidzyńskiego *O mój rozmarynie!*¹⁰ Oto węzłowe zwrotki tego utworu:

⁷ Oto dwie przykładowe zwrotki z tego utworu:

Śniło mi się, że nasz polski chłop
Niedożęty pozostawił snop
I żyłaste zacisnąwszy pięście
Poszedł zabrać se dolę i szczęście.

Śniło mi się, że na Wodza głos
Tylu chłopów poszło, ile kos,
Tyle rąk się w wielkiej mocy zwarło
Ilu chłopów pod batogiem marło.

⁸ Patrz J. A. Teslar: *Rytm wojenne 1914-1916*, Kraków 1916.

⁹ Patrz E. Słoński: *Idzie żołnierz borem, lasem...* 1914-1915, wyd. 2, Warszawa 1916.

¹⁰ Patrz J. Relidzyński: *Wieją wiosenne wiatry... Poezje wolnościowe i legionowe*, Kraków 1916.

O mój rozmarynie
rozwijaj się...
rozkwitaj mi, ziele,
na szczęsne wesele
na ślubne dni!

O mój rozmarynie
rozwijaj się...
od północnej strony
jedzie konik wrony –
o serce me!

Rozmarynu kwiecie,
rośnij mi wzwyż!
tam śpi mój kochanek,
poniosę mu wianek
pod biały krzyż...

W poezji czasu wielkiej wojny szczególnym powodzeniem cieszy się ukształtowanie balladowe (z ekspozycją formy podawczej dialogu), tak znamienne dla ludowych form twórczości, por. np.:

Idą chłopcy z Bolesława,
Kaźde dziewczę ich pozdrawia.

Gdzież wy, chłopcy, gdzie idziecie?
Czego szukacie po świecie?

„Idziem służyć w Legiony,
Lud wyzwalać umęczony”.

Czemuż taka radość na twarzy?
– „Polska nam się wolna marzy”.¹¹

Z wyzyskaniem popularnego, dumkowego motywu rozłąki tragicznej („Ty pójdziesz górą – ty pójdziesz górą”) spotykamy się w utworze Zdzisława Dębickiego pt. *Rozmowa*.¹² Motyw rozdarcia wpisany jest tu w kontekst tragicznych spraw narodowych, a zwłaszcza służby Polaków w zaborczych, wrogich sobie armiach. Oto fragmenty tego wiersza:

– Żołnierze pruscy, żołnierze pruscy!
Zrzućcie mundury!

Pod obcym suknem serce Polaka
Może ma który?

Nie rzucę broni, nie rzucę broni,
Ani pałasza,

– W mogile wspólnej, w mogile wspólnej
Jest przyszłość nasza...

¹¹ F. Gwiżdż: *Piosenka żołnierska* [w:] A1, s. 27, 28.

¹² Patrz Z. Dębicki, E. Słoński: *Ta, co nie zginęła... . Poezje*, Warszawa 1915.

Ludową legendę o Janosiku przywołuje utwór Józefa Andrzeja Teslara *Na węgierskiej ziemi*.¹³ Wojsko legionowe wzywa Janosika, by ich poprowadził na Podhale, a potem do Warszawy:

Janosiku miły! wiedz nas przez Karpaty!
da! wiedz—że nas przez Tatry, ka som nase chaty...

Wyostrz ciupazeckę – skrzyknij swą watahę –
precka ciśnij gęslicki – flintę weź pod pachę!...

Zbójnickie ruiny!... zbójnikowie nasy!
kajś ty przepod Janosik – i te dawne casy!...

W poezji I wojny światowej spotykamy też wiele odwołań do ludowej legendy o śpiących rycerzach tatrzańskich¹⁴, przy czym nadaje się jej wyraźny sens patriotyczny (przeważnie w duchu alegorii).

Formuła ludowości służyć może bardzo dobrze wyrażaniu treści narodowych, hasel pobudki patriotycznej oraz w ogóle emocji, jakim podlega zbiorowość. Nośność tę wytłumaczyć można m. in. pewnymi względami natury psychologicznej. Oto skłonni jesteśmy uznawać pieśń i balladę ludową za swego rodzaju skarbnicę motywów i konwencji, które w odpowiedniej sytuacji mogą się reaktywować. Przy tym to dziedzictwo tradycji daje się identyfikować z uczuciami i przeżyciami ogółu. Pozornie martwy, spetryfikowany motyw może nieoczekiwanie ożyć i powrócić do obiegu, przypominając jakąś głębinową emocję. Stąd też wszystko to, co uformowane jest na przekaz ludowy, łatwiej odbieramy jako autentyczne, rodzime, prawdziwe, trafiające do „archetypowych” wyobrażeń zbiorowości. Nie jest rzeczą przypadku, że w pieśniowym folklorze wojennym obserwujemy inwazję motywów i konstrukcji ludowych. Nośność idei patriotycznych najwyraźniej zależy od konwencji, w jakiej są one artykułowane.

РЕЗЮМЕ

В годы I мировой войны народная песнь получила особенного развития, преимущественно через восстановление традиционных сообщений, их видоизменение, парафразу, контаминацию. Возобновленное в ситуации войны сообщение приобретает черты откровенности, становясь вариантным. Оно возобновляет, может быть на первый взгляд, забытые мотивы, связывая их с сообщениями побужденными войной, приспособляя и „обрабатывая“ традиционные мотивы и структуры народной песни. Автор данной работы проследил процесс изменений заходящих в период I мировой войны в древних песнях: в древней, кажется XVII-столетней солдатской думке *Идет солдат бором, лесом* и в уланской песенке *Как на войне хорошо*, возникшей в годы январского восстания, а особенно популярной среди солдат легионов Пилсудского. Генетически чужд обоим песням мотив старшей сестры спрашивающей возвращающихся из войны солдат о своего

¹³ Patrz Teslar: *loc. cit.*

¹⁴ Por. np. J. Majgier: *Świt rycerzy [w:] Świt. Poezje z roku 1914-1916*, Kraków 1916; R. Kwiatkowski: *Niech huczy burza [w:] Polska idzie... Poezje*, Piotrogród 1917.

брата – теперь этот мотив усваивается особенно уланской песенкой. Синкретизм в разных вариантах думки *Идет солдат бором, лесом* становится более выразительным; ее предел интерференции значительно расширяется. Это сообщение еще популярное, но становится заметный его близкий конец, его постепенное растворение в песенном материале. Он поддается внутреннему разложению. В работе обсуждены также избранные мотивы и конструкции народной песни периода войны. Особенное место занимают поэтические сообщения, подражающие народную песню. Эти подделки были тогда так популярны, что можно говорить о фольклористическом тропизме. Успех этих подражаний вытекает из трактовки народной песни как хорошего средства, способствующего выражению патриотических идей и народных эмоций.

RÉSUMÉ

La Ière guerre mondiale est le temps d'un épanouissement de la chanson populaire qui fait appel principalement à la tradition, la modification et la paraphrase de modèles enracinés dans le folklore. Rappelée durant la guerre, la transmission orale devient ouverte et variable. Elle peut faire revivre des motifs éloignés (apparemment oubliés) les intégrer dans les transmissions évoquées par la guerre, adapter et „refaire” des idées traditionnelles et des constructions des chansons populaires. Le but de cet article n'est que d'analyser toute une série de modifications que deux vieilles chansons ont subit durant la guerre: l'une d'entre elles – le chant élégiaque „Idzie żołnierz borem, lasem” (Le soldat va par la forêt et le bois) provient sans doute du XVIIe s., l'autre – la chansonnette des uhłans „Jak to na wojence ładnie” (Que la guerre est belle), populaire surtout parmi les soldats des Légions de Piłsudski, tire son origine de l'époque de la resurrection de janvier.

Génétiqnement étranger à ces deux chansons, le motif d'une soeur aînée qui demande les soldats revenant de la guerre du sort de son frère est assimilé plus manifestement dans le cas d'une chansonnette des uhłans. Le syncrétisme de différentes versions du chant élégiaque „Idzie żołnierz borem, lasem” commence à apparaître et son champ d'interférence devient considérablement beaucoup plus large. Cette transmission, quoiqu'assez bien connue, devient peu à peu oubliée, se perd dans la richesse des chansons.

On a aussi discuté des motifs choisis et des constructions de la chanson populaire de l'époque de la grande guerre. Un chapitre à part est consacré aux transmissions poétiques qui imitent la chansons populaire. Ces „imitations” sont si populaires que l'on peut employer dans ce cas le terme tropisme folkloristique. Le succès de toute sorte de reproductions découle de la spécificité de la chanson populaire, traitée comme moyen parfait qui sert à exprimer l'idée du patriotisme et les émotions de la nation.