

O nature refrenu poetyckiego

Arkadiusz Sylwester Mastalski

ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia,
Kraków

O NATURZE REFRENU POETYCKIEGO

*Herr Mannelig, herr Mannelig trolofven I mig
För det jag bjuder så gerna
I kunnen väl svara endast ja eller nej
Om I viljen eller ej.*
(refren średniowiecznej ballady
skandynawskiej)¹

1

Niniejszy artykuł poświęcony jest problematyce refrenu jako składnika utworu poetyckiego (epickiego bądź lirycznego), składnika, który mimo wieloletniego i powszechnego występowania w rozmaitych formach literackich (od ludowych, przez popularne, po tzw. wysokie czy kunsztowne) rzadko bywa przedmiotem głębszego zainteresowania teoretyków poezji, literaturoznawców i lingwistów².

W potocznej świadomości refren jest powtórzeniem. Jest powrotem, iteracją, repetycją. I rzeczywiście: gdy spojrzeć na jego kształt melodyczny³ i prozodyjny, na rozkład sylab, akcentów i intonemów (a więc na jego wersową naturę) oraz na ukształtowanie leksykalne, czyli na postać syntaktyczną frazy tekstowej nań przypadającej, następstwo wyrazów, z jakim mamy do czynienia w refrenie, i zachodzące między nimi relacje (*scil.* treść), wówczas ta zwyczajowa, intuicyjna (i ogólnie ak-

¹ *Herr Magnus og bjærgtrolden*. W zb.: *Naturmytisk visa „Ballads of the Supernatural”*. Ed. B. R. Jonsson, M. Jersild, S.-B. Jansson. Stockholm 1983, s. 381. *Sveriges Medeltida Ballader*. T. 1.

² Brak opracowań językoznawczych nie dziwi, skoro jedyne, co bez wątplenia da się powiedzieć o refrenie *en masse*, to że jest on wypowiedzeniem lub grupą wypowiedzeń. Nie ma jednak gruntownego studium z zakresu wersologii poświęconego refrenowi, a i w pracach znanych badaczy poezji nieczęsto pojawia się ten temat. Wspomnę tylko kilka publikacji różnego typu, choć oczywiście przykłady można by mnożyć – zob. D. Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge, Mass., 1995. – J. Culler, *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass., 2015. Z polskich prac zob. np. A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków 1999. – D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*. Kraków 2011.

³ Gdy mówimy o refrenie, nie sposób nie wspomnieć o jego aspekcie muzycznym. Na ten temat zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Pieśń*. Kraków 1974, s. 217–221. – *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Ed. M. Kennedy, J. Bourne. Wyd. 4. Oxford 2004, s. 596–597.

ceptowana) obserwacja wydaje się pewna i niekwestionowana: refren to literalne powtórzenie jakiegoś fragmentu utworu poetyckiego⁴. A jednak owa intuicyjna definicja jest niekompletna czy nawet – rzekłbym – myląca. Będąc bowiem w jakimś stopniu nawrotem tego, co już znane⁵, refren ma przynajmniej dwie cechy stawiące – a to istotne – jego *sine qua non*.

Słowo „refren” pochodzi od łacińskiego „*refringere*”, oznaczającego ‘przełamywać’, i od późniejszego, starofrancuskiego „*refraindre*”. W języku angielskim czasownik „*refrain*” (‘powtarzać się, powracać’)⁶ jest równie powszechny jak choćby „pisać” lub „kupować” w języku polskim; i w tym sensie koresponduje z istniejącym w polszczyźnie zwrotem „powracać jak refren”⁷. *Słownik języka polskiego PWN* podaje, że refren to:

1. 'odcinek melodii i tekstu powtarzający się po każdej zwrotce piosenki'
2. 'wers lub kilka wersów w utworze poetyckim, wyodrębnionych kompozycyjnie, powtarzających się w określonych odstępach'
3. 'powtarzające się obrazy, dźwięki lub wypowiedzi'⁸.

Jak wynika z definicji słownikowych, kluczowe dla konceptualizacji refrenu jest to, co dotyczy jego pojawiania się w strukturze tekstu, a więc mechanizmu repetycji, nie zaś samej formy. To, że podmiot liryczny znanego wiersza Cypriana Norwida w zakończeniu każdej zwrotki mówi „Tęskno mi, Panie...” (powtarza to samo)⁹, wydaje się egzemplifikacją nie tylko powtórzenia, ale też powrotu – o czym za moment. A że nie sposób powtarzać czegoś innego (jest to fizycznie i semantycznie niemożliwe), repetycji ulega wciąż to samo.

⁴ Zob. np. M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*. T. 2. Warszawa 1916, s. 492 n. – J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965, s. 345–346. – T. Kostkiewiczowa, *Refren*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1989. – A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Wyd. 2. Kraków 1997, s. 295. – S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*. Wyd. 2, popr. i uzup. Kraków 2007, s. 181. – *Refrain*. Hasło w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Ed. A. Preminger, F. J. Warnke, O. B. Hardison Jr. Princeton, N. J., 2014, s. 227. – S. Burt, *Refrain*. Hasło w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Wyd. 3. Ed. R. Greene, S. Cushman. Princeton, N. J., 2016, s. 290–291.

⁵ Jak zauważa D. Nowacka (*Słowa nawracające – somantyczność w poezji Jerzego Ficowskiego. Pisane pożydowskim oksymoronem*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” t. 16 (2016), s. 109), „refren wiąże się z melodycznością, swoistą ludycznością [...], a także [z] kontekstem, w którym powtórzenie jest możliwe i oczekiwane”.

⁶ Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*. Warszawa 1978, s. 439. – *Refrain*. Hasło w: *Oxford Dictionary of English*. Wyd. 3. Ed. A. Stevensons. Oxford 2010.

⁷ J. Roszak (*Refreny uchodźcze w poezji Nelly Sachs*, „*Polonistyka. Innowacje*” t. 6 (2017), s. 61) pisze np. o „uchodźczych refrenach”, czyli o powracających tematach, motywach i wątkach. R. Nycz (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wyd. 2. Toruń 2013, s. 311) używa z kolei formuły „refrenowe powtórzenia”.

⁸ *Refren*. Hasło w: *Słownik języka polskiego PWN*. Na stronie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/refren.html> (data dostępu: 22 VI 2018). Podkreśl. A. S. M. Zob. też *Refrain*. Hasło w: *Online Etymology Dictionary*. Na stronie: <https://www.etymonline.com/word/refrain> (data dostępu: 21 VI 2018).

⁹ C. Norwid, *Moja piosnka [III]*. W: *Wiersze*. Wybór, wstęp, koment. S. Sawicki. Lublin 1991, s. 102–103.

Powtarzać się mogą pojedyncze słowa, wersy lub nawet grupy wersów, znajdujące się na początku segmentu, w jego środku albo na końcu, między jednym segmentem a drugim, pojawiające się sporadycznie bądź stale¹⁰. Czasem dla zaistnienia refrenicznego powtórzenia wystarczy swoista klamra kompozycyjna, jak w XIX-wiecznym wierszu Anne Spencer:

*Ah, how poets sing and die!
Make one song and Heaven takes it;
Have one heart and Beauty breaks it;
Chatterton, Shelley, Keats and I –
Ah, how poets sing and die!*¹¹

Poeta Paul Lawrence Dunbar zostaje zestawiony w topicznym *non omnis moriar* z innymi wybitnymi – i wcześniej zmarłymi – twórcami poezji, a także „zrymowanymi” z umieraniem. Niemniej refren właściwy (wydzielony z całego utworu jako osobna jednostka formalna) cechuje się strukturalną i prozodyczną odrębnością względem reszty tekstu, na co wskazuje bądź to wydzielenie w osobnym wersie czy w osobnej strofie, bądź też odmienna organizacja metryczna. Już jednak ten skromny przykład unaocznia, że treść poematu wpływa na semantykę refrenu: „*die*” z wersu inicjalnego różni się od „*die*” wygłosowego, gdzie istotną rolę odgrywają rym, asocjacja z wyliczeniem oraz to, że wieńczy ono tekst wierszowany, akumulując jego potencjał semantyczny. Wyraźnie rysuje się tu funkcja powtórzenia jako powrotu – do miejsca, osoby, sytuacji itp. Powraca się zaś do miejsc (gr. *tópoi*), w których się było, ale w których obecnie się nie jest.

Zwykło się postrzegać strofy jako nośnik treści, „posuwający” akcję naprzód, a refren jako coś statycznego¹², czasem wręcz nonsensownego, oderwanego od treści lub tylko jako komentarz do treści, czyli „właściwego” tekstu¹³. Nie do końca jednak sprawdza się to, gdy bliżej przyjrzeć się ontologii i funkcji refrenu. Otóż stanowi on *pr z e r w ę*, a zatem aporię, swoistą barierę uniemożliwiającą przepływ epickiej narracji czy lirycznego *flow*¹⁴ (często wręcz zdarza się, że jest on przerwą fizyczną, czyli momentem, w którym solowy wykonawca może przerwać śpiew, by

¹⁰ Zob. Burt, *op. cit.*, s. 290.

¹¹ A. Spencer, Dunbar. W zb.: *The Norton Anthology of African American Literature*. Ed. H. L. Gates Jr., N. Y. McKay. New York – London 1997, s. 948.

¹² Zob. K. Pomorska, *Music as a Theme and a Constituent of Pasternak's Poem*. W zb.: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Ed. R. Jakobson, C. H. van Schooneveld, D. S. Worth. The Hague – Paris 1973, s. 335.

¹³ Ilustracją tego, jak luźny bywa związek refrenu z pozostałymi częściami utworu, jest fakt, że w dawnej poezji jeden refren wykorzystywano w licznych tekstach, a jeden konkretny tekst mógł mieć rozmaite refreny. Co więcej, refren mógł być napisany w innym języku niż reszta utworu. Zob. Burt, *op. cit.*, s. 290.

¹⁴ Refren jest szczególnie silnym znakiem aporii mythosu, gdy spodziewamy się ciągłości melodii, następstwa wersu, kontynuacji wątku (narracji). Zob. M. Sokalska, *Pieśniowe portrety kobiety – prządki*. „Wielogłos” 2010, nr 1/2, s. 160. – J. Saltzstein, *The Refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*. Cambridge 2013, s. 2. – Culler, *op. cit.*, s. 23. – *Refrain (poetic form)*. Hasło w: *Encyclopaedia Britannica*. Na stronie: <https://www.britannica.com/art/refrain> (data dostępu: 21 VI 2018). – *Refrain*. Hasło w: *Online Etymology Dictionary*. Na stronie: <https://www.etymonline.com/word/refrain> (data dostępu: 21 VI 2018).

oddać głos chórowi)¹⁵, lecz zarazem – a jest to w moim mniemaniu nadrzędna zasada rządząca wszelką refrenicznością – inherentną różnicę.

Różnica ta zawiera się w geście powtórzenia jako takim i stanowi istotę sprzeczania zwrotnego między *novum a datum*, jakiegokolwiek iteracji¹⁶. Refren można więc określić – niczym Derridiańską *différance* – jako tożsamość, która nie jest identyczna¹⁷. Powtórzenie refreniczne nie tylko uzupełnia i komentuje pozostałą część tekstu, ale także samo przez jej „obecność” jest modelowane. Treść ulega swoistej „sedymentacji”: odkłada się pod powierzchnią refrenu, a ten „obmywa” to, co pomiędzy. Refreniczny powrót stanowi zatem z konieczności również przerwę, ponieważ chcąc powrócić, przerywamy to, co aktualnie czynimy/mówimy, aby powtórzyć/przywołać coś lub powrócić do tego, co względem terażniejszości uprzednie.

Każdy refren, o ile nie współtworzy innej, większej części tekstu, jest bezsprzecznie samodzielną strofą i, co za tym idzie, ma – podobnie jak każda strofa – pewne cechy konstytutywne, m.in. kształt wersowy, układ rymów, jedność kompozycyjną, intonacyjną i tematyczną¹⁸. Ale refren to zarazem wysoce nieprototypowy przykład strofy, bo duplikuje się niejako zupełnie, podczas gdy pozostałe strofy podlegają duplikacji tylko jako kształt prozodyjny (wers, metr, intonacja) przy każdorazowej zmianie treści. Ponadto refren często różnicuje się względem innych strof – np. liczbą i/lub długością wersów, metrum, rymowaniem. Może się to wydać paradoksem, skoro sama strofa (od gr. „*strofē*” – ‘odwracać, zginać, skręcać’¹⁹) oznacza powrót tego, co uprzednie (warto przypomnieć, że wywodzi się ona z triady „strofa – antystrofa – epoda”, w której kluczową rolę odgrywała organizacja metryczna i muzyczna, ale też funkcjonalność poszczególnych składników, ich odmienność)²⁰. Strofa jako taka jest przeto powrotem tożsamego metrycznie, tymczasem refren – jako hiponim – to powrót doprowadzony wręcz do absurdu, gdyż niezależnie od tego, czy refren jest formalnie tożsamy ze zwrotkami, powtarza on nie tylko formu-

¹⁵ Zabawną – choć nie błędną! – uwagę znajdziemy w XIX-wiecznej pracy, której autor dowodzi, że „refren śpiewają [...] zawsze ci liczniejsi uczestnicy [obrzędu religijnego], którzy pieśni samej albo wcale nie umieją wykonać, albo też nie tak pięknie” (M. Kawczyński, *Porównawcze badania nad rytmem i rytmami*. Cz. I: *Teoria o pochodzeniu i o rozwoju rytmiczności*. „Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie. Wydział Filologiczny i Historyczno-Filozoficzny” t. 4/6 (1880), s. 52).

¹⁶ Zob. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 57. Komentarze do tekstu – zob. J. Hartmann, *Heurystyka filozoficzna*. Toruń 2011, s. 240. – E. Wojciechowska, *Dialektyka doczytywania i dopowiadania, czyli romantyzm jako styl lektury*. W zb.: *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?* Red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska. Kraków 2012, s. 108.

¹⁷ Zob. B. Banasiak, *Róż-ni(c)łość*. W: J. Derrida, *O gramatologii*. Przedm., posł., przekł. B. Banasiak. Wyd. 2, rozszerz. Łódź 2011, s. 9–10.

¹⁸ Zob. M. Dłuska, *O strofie – preliminaria (na materiale polskim)*. W: *Poezja wierszem i prozą*. Kraków 2001. *Prace wybrane*. T. 3.

¹⁹ Zob. T. Krier, *Strophe*. Hasło w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, wyd. 3, s. 346.

²⁰ Budowa metryczna i muzyczna strofy i antystrofy były identyczne, a zarazem odmienne od epody – zob. *ibidem*. Zob. też M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*. Przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński. Kraków 2003, s. 228. – O. M. Freudenberg, *Poetyka fabuły i gatunku. Realizacje światopoglądu pierwotnego: formy rytmiczno-słowne*. W: *Semantyka kultury*. Red. D. Ulicka. Wstęp W. Grajewski. Kraków 2005, s. 190–191 (przeł. A. Pomorski).

łą metryczno-melodyczną, lecz także swoje wypełnienie leksykalne, czego strofy nie będące refrenami nie czynią²¹.

To oczywiście: refren nie stanie się sobą, dopóki nie ulegnie iteracji – wszak gwarantem jego statusu jest właśnie iterowalność (nie wiemy, co jest refrenem, nim nie zaistnieje on po raz drugi)²². A jednak żadne powtórzenie nie może być wyłącznie powtórzeniem, bo stanowiąc repetycję i interrupcję, włącza się w relacje tekstualne jako każdorazowe *novum* tylko z tej przyczyny, że występuje w intratekstualnej przestrzeni po raz kolejny, ale w innym momencie (*scil.* nie tam, gdzie było uprzednio). To, co zawarte w postaci materialnej refrenu (*datum*), różnicuje się względem tego, co nie jest dane, lecz jedynie konstruowane (znaczenia). Syntaksa poetyckiej dykcji oddala się od jej semantyki.

Jednym z lepszych przykładów może tu być *Ocalony* Tadeusza Różewicza, gdzie dwakroć czytamy:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź²³.

Nigdy wszakże nie czytamy tego samego, choć forma jest taka sama. Nie istnieje bowiem żaden „most” zdolny połączyć b a n a l n e (w tym znaczeniu, że każdy, kto ocalał, mógłby je wypowiedzieć) wyznanie z pierwszej strofoidy wiersza z jego zakończeniem, czyniącym owo „banalne” wyznanie czymś zgoła odmiennym (bo wypowiada je poeta-filozof Zagłady)²⁴. Nie istnieje między nimi znak równości, tylko znak podobieństwa. Także Mickiewiczowska opozycja „wysoko–głęboko”²⁵, z natury refreniczna, nie jest wyłącznie iteracją, bo jej składniki mają odmienne znaczenie w zależności od tego, w jakim miejscu ballady je spotykamy²⁶. Jak zauważa Derek Attridge: „To, co inne, może się pojawić tylko jako wersja tego, co znane”²⁷, a mniemam, że uwaga ta dotyczy również struktury poetyckiej.

To, co znane, może zaistnieć jedynie wówczas, gdy już uprzednio było czymś nowym. Mówiąc krótko, powtórzenie nigdy nie jest semantycznie tożsame, ponieważ przekształceniu ulega sytuacja, w jakiej ono zachodzi. Zmienia się kontekst, a to pociąga za sobą zmianę sensu tego, co właśnie wypowiedziane, czyli – w naszym wypadku – sensu refrenu²⁸. Kiedy bodziec pojawia się powtórnie lub po raz kolejny, dochodzi do synchronizacji dwóch wzorców: aktywności dawnej oraz wzbudzonej tu

²¹ Zob. Burt, *op. cit.*, s. 290.

²² Zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 112.

²³ T. Różewicz, *Ocalony*. W: *Poezje zebrane*. Wrocław 1971, s. 20.

²⁴ Jeśli przypomnieć sobie wypowiedzi T. Różewicza z tego okresu (np. *Przygotowanie do wieczoru autorskiego II: Do źródeł*. W: *Proza*. Wrocław 1973, s. 492 n.), można wręcz stwierdzić, że nie istnieje – jeszcze! – most zdolny połączyć przeszłość i teraźniejszość.

²⁵ A. Mickiewicz, *Lilije*. W: *Dzieła poetyckie*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1982, s. 79–90.

²⁶ Zob. R. Jakobsen, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 460–461.

²⁷ Attridge, *Jednostkowość literatury*, s. 112.

²⁸ Nieco odmienną sytuację spotykamy, gdy refren migruje między różnymi tekstami na zasadzie cytatu, jak zdarzało się w literaturze starofrancuskiej. W takich wypadkach pierwsze pojawienie

i teraz, dlatego też – zauważa w swej pracy o narracji Jan Kordys – „odtworzenie przeszłości możliwe jest tylko w odniesieniu do doświadczenia chwili obecnej, lecz właśnie przeszłość kieruje percepcją teraźniejszości oraz konstrukcją przyszłości”²⁹. W wypadku refrenów mowa oczywiście o stosunkowo prostych bodźcach zgromadzonych w pamięci roboczej, niemniej i tutaj to, co doświadczane aktualnie, oddziałuje na przeszłość – i odwrotnie. Są one niczym słynna, wielokrotnie powtarzana fraza „Wolałbym nie” kopisty Bartleby’ego z dzieła Hermana Melville’a³⁰. Wydaje się, że bohater wciąż mówi to samo, ale dla nas – słuchaczy lub czytelników – nie jest to tym samym, gdyż kolejne wypowiedzenia obudowane zostają tym, co miało już miejsce; za każdym razem wiemy więcej i nieco inaczej to rozumiemy. Dlatego też dany refren jest jednocześnie własnym cytatem i parafrazą.

2

Aby to zilustrować, posłużę się przekładem ballady, z której zaczerpnąłem motto otwierające artykuł. Nosi ona tytuł *Herr Magnus og bjærgtrolden* bądź po prostu *Herr Mannelig*, a brzmi tak:

- [1] [Pewnej nocy, nim nadszedł świt,
Nim pierwsze ptaki zaśpiewały,
Do pięknego młodzieńca przysła, by oddać rękę mu,
córka trolla, <obludna>³¹ czarownica z gór.]
- [r] [„Herr Mannelig, Herr Mannelig, czy poślubisz mnie?
Ja za to, ja oddam ci wspaniałe dary.
Usłyszeć chcę od ciebie jedynie »tak« lub »nie«,
Jeśli chcesz mnie bądź nie”.]
- [2] „Dwanaście pięknych ja rumaków tobie dam,
które pasą się w gaju cieniستم.
Nie poznał jeszcze siodła żadnego konia grzbiet
ni pysk żaden nie gryzł wędzidla”.
- [3] „Dwanaście murowanych młynów tobie dam,
Które stoją od Tillo do Terno.
Ich żarna tak czerwone jak ognie piekła są,
Ich koła aż świecą od srebra”.
- [4] „Piękny miecz złożony ja tobie jeszcze dam –
w boju nigdy cię on nie zawiedzie.
Gdy piętnastu złotych pierścieni zabrzmiał *klang*,
wróg ucieknie z pola w popłochu”.

się refrenu w danym tekście nie stanowi jego pierwszego wystąpienia w ogóle, lecz nadbudowywane jest na uprzedniej jego znajomości. Zob. Saltzstein, *op. cit.*, s. 8.

²⁹ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków 2006, s. 150.

³⁰ H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. Przeł. A. Szostkiewicz. Warszawa 2009.

³¹ Wersje ballady różnią się w szczegółach i w formie. Zob. opracowania H. Aminsona *Bidrag till Södermanlands äldre Kulturhistoria, på uppdrag af Södermanlands Fornminnesförening* (t. 1. Stockholm 1877; t. 3 <1882>).

- [5] „Dodam też koszulę tak białą niby śnieg,
co z zamorskich jedwabiów jest tkana.
Nie znajdziesz drugiej takiej, choćbyś świat cały zszedł.
Tobie tylko ją ofiaruję”.
- [6] „Dary te królewskie chętnie przyjąłbym,
gdybyś była córką Kościoła,
Lecz tyś jest córką trolla, starego czarta z gór,
siostrą diabła, dziedziczką Necka”.
- [7] I w ciemność precz odeszła córka trolla z gór.
W mroku lasów cichła jej skarga:
[„Jeśli bym mogła rycerza za męża wziąć,
Ma udręka by się skończyła”.]
- [r.] [„Herr Mannelig, Herr Mannelig, czy poślubisz mnie?
Ja za to, ja oddam ci wspaniałe dary,
Usłyszeć chcę od ciebie jedynie »tak« lub »nie«,
Jeśli chcesz mnie bądź nie”.]³²

Ballada opowiada o czarownicy, córce górskiego trolla, która przychodzi do zamku możnego (a w niektórych wersjach również młodego) pana, ponieważ chce, by ten ją poślubił. Obiecuje mu bogate dary, lecz on odmawia, gdyż trollica nie jest chrześcijanką. Bohaterka odchodzi i tak oto treść się kończy³³. Nie wiemy, dlaczego doszło do tego zdarzenia ani co dzieje się potem³⁴. Może huldra chce uniknąć śmierci i wiecznego potępienia, czyli „zdobyć” duszę (ballada byłaby więc apologią religii chrześcijańskiej)³⁵, może zaś – skoro w niektórych wersjach pan jest młody i piękny – nie ma tu motywacji eschatologicznej, a zaślubiny Herr Manneliga i trollicy wynikałyby raczej z romantycznej³⁶ chęci pogodzenia dziedzictwa pogańskiej kultury z nową religią lub współtworzą historię „ciemnej” miłości³⁷. Udręka bohaterki nie jest bliżej opisana. Niezależnie jednak od tego, czy działa tutaj siła uczucia, czy chłodna kalkulacja, próba mariażu kończy się fiaskiem. Trollica odchodzi tam, skąd przyszła. Jak interpretuje to Tomasz Konatkowski: „Odrzucony potwór wraca do swojego świata. Tam, gdzie musi zostać, wraz ze swoim cierpieniem i odrzuconą hojnością”³⁸. Warto dodać, że cała fabułka zawiera się w precyzyjnej ramie

³² Herr Mannelig. Przeł. J. Dobrzyński. Na stronie: <http://herrmannelig.com.pl/index.php/herr-mannelig> (data dostępu: 18 VI 2018). W nawiasach kwadratowych znajdują się fragmenty, które zmieniłem na podstawie przekładu anglojęzycznego dostępnego na stronie: https://en.wikipedia.org/wiki/Herr_Mannelig (data dostępu: 12 VI 2018).

³³ Zob. T. Konatkowski, *Wilcza wyspa*. Warszawa 2008. Na stronie: <https://books.google.pl> (data dostępu: 23 VI 2018).

³⁴ D. Dugaw (*Ballad*. Hasło w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, wyd. 3, s. 21) uważa, że wrzucanie czytelnika *in medias res* stanowi cechę ballady jako gatunku.

³⁵ Jak twierdził Paracelsus, bóstwa tego rodzaju (np. nimfy) nie mają duszy i pożądamy jej, żeby zdobyć nieśmiertelność. Zob. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Ed. J.-Ch. Seigneuret. T. 1. Westport, Conn. – London 1988, s. 170.

³⁶ Ballada została spisana i opublikowana w drugiej połowie XIX wieku.

³⁷ Na temat miłości ludowej jako siły fatalnej w balladach zob. P. Pietrych, *Bolesława Leśmiana „Strój” – ballada (o) niejasności*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 60.

³⁸ Konatkowski, *loc. cit.*

czasowej: zaczyna się w nocy, przed świtem („Pewnej nocy, nim nadszedł świt”) i kończy się przed nastaniem dnia („I w ciemności precz odeszła córka trolla z gór”). Konstytuuje to opozycję eschatologiczną nocy (pogaństwa) i dnia (chrześcijaństwa), podkreślając granicę i zarazem tworząc opozycyjny układ, w którym dobro (Herr Mannelig) nie może istnieć tak jak zło (huldra).

Zauważmy, że we wspomnianej balladzie refren jako taki pojawia się dopiero po odejściu bohaterki, kiedy jej los jest już przesądzony. Choć teoretycznie mógłby się znaleźć w dowolnym miejscu, nawet po każdej ze strof (nie ma bowiem reguły nakazującej umieścić powtórzenie w takim czy innym miejscu), w aktualizacji tekstu pojawia się tylko raz: na końcu. Jak sędzę, nie dzieje się tak przez przypadek³⁹. W innej wersji ballady, znanej jako *Bergatrollets frieri*, refren następuje po każdej zwrotce. Z mojej perspektywy występowanie refrenu w wybranych miejscach kompozycji balladowej nie ma jednak większego znaczenia, gdyż nie piszę o oralno-formulicznej morfologii tekstów należących do tego gatunku⁴⁰, ale o refrenie jako takim. Zresztą gdyby pojawiał się on częściej, również nie miałoby to dużej wagi dla prowadzonych tu analiz. Sędzę jednak, że – podobnie jak w wypadku słynnego *Stroju* Bolesława Leśmiana⁴¹ – taki „klamrowy” układ refrenów jest tekstualnie najlepszy i najbardziej efektywny.

Za pierwszym razem narrator tylko oddaje głos trollicy i wcale jeszcze nie pozwala nam sądzić, że to właśnie fraza „*Herr Mannelig, Herr Mannelig...*” stanie się tym, co ulegnie refrenicznej repetycji. Trollica adresuje swą wypowiedź wprost do wybranka (interlokutora, adresata wewnętrznego), choć nie można zaprzeczyć, że zarazem zwraca się do nas (słuchaczy, adresatów zewnętrznych). Sens istnienia literatury zawiera bowiem element „podśluchiwania” czegoś, co w tekstualnej, wytworzonej rzeczywistości nie jest skierowane bezpośrednio do nas. Tymczasem pod koniec ballady bohaterka nie mówi już do Herr Manneliga, gdyż – jak wiemy – nie ma go z nią. Bez trudu zatem można skonstatować fabularną bezsensowność takiego zabiegu: odchodząca samotna huldra nie musi zwracać się do niedoszedłego kochanka, gdyż nie ma go tam! Jest to jednak bezsens tylko pozorny, a to dlatego, że nie zwraca się ona do niego. Mówi do siebie i do nas – słuchaczy.

Jeśli już wspomniany został Leśmian, nie sposób uciec od słów, jakie na marginesie lektury przywołanego wiersza zanotował Ryszard Nycz:

[Interpretant] odwołuje się z konieczności do czytelniczego „przedrozumienia”; do kompetencji językowo-kulturowej [...]; do znajomości właściwego kodu odbioru [...]. Nie można wszakże odczytywać tekstu bez pośrednictwa jakiegoś już poznanego wzorca, przyswojonego kodu czy kontekstowego układu odniesienia; rozpoznajemy coś – jak wiadomo – o ile wiemy lub spodziewamy się, co możemy zobaczyć⁴².

Jeżeli jednak autorowi *Sylw współczesnych* chodzi przede wszystkim o to, że

³⁹ Zob. Aminson, *op. cit.*, t. 1, s. 21–23; t. 3, s. 34–36.

⁴⁰ Na ten temat zob. *Ballad*. Hasło w: *A Glossary of Literary Terms*. Wyd. 10. Ed. M. H. Abrams, G. Harpham. Boston, Mass., 2012, s. 23. – Dugaw: *op. cit.*, s. 20–24; *Ballad meter, hymn meter*. Hasło w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, wyd. 3, s. 25–26.

⁴¹ B. Leśmian, *Strój*. W: *Poezje*. Wybór, układ M. Baranowska. Kraków 1998, s. 100–102.

⁴² R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Wyd. 2. Kraków 2000, s. 135–136. Podkreśl. A. S. M.

w odczytaniach Leśmianowskiego *Stroju* są co najmniej dwa „plany” interpretacyjne – ludowy i gnostycki⁴³, to konstatację o konieczności istnienia pośredniczącego, uprzedniego wzorca zapewne można rozumieć nieco bardziej dosłownie: jako konieczność zaistnienia protorefrenu warunkująca zjawisko refrenicznego powtórzenia. Podobne spostrzeżenia czynią lingwiści, gdy piszą, że słowo w tekście artystycznym „często nabiera pełnego znaczenia stopniowo, w obrębie całego utworu, w pełnym otoczeniu semantycznym”⁴⁴, oraz badacze wersyfikacji, którzy trafnie zauważają, że wersy rozpoznajemy jako takie dzięki istnieniu powtarzalności wewnątrz tekstu bądź dzięki przywoływanemu z pamięci „modelowi” (czy – jak powiedzielibyśmy dziś – mentalnemu wzorcowi wersu)⁴⁵. Wszystkie te stanowiska, choć ich autorzy i autorki patrzą na literaturę z odmiennych perspektyw badawczych, dają się sprowadzić do wspólnego mianownika: to, co rozpoznawalne, wymaga zaistnienia wcześniejszego archetypu, a ten ze swej natury nie jest pełnoznaczny. Wobec tego – niezależnie od umieszczenia refrenu w tej czy innej pozycji, np. po pierwszej zwrotce, przed nią, po każdej ze zwrotek lub między zwrotkami piątą i szóstą – żaden z nich, poza ostatnim, nie jest kompletny znaczeniowo. Tylko ostatnie powtórzenie, abstrahując od tego, ile było ich wcześniej (choćby i 500!)⁴⁶, jest pełne, finalne, ostateczne. Zauważmy, że wersja ballady opublikowana w roku 1877 zawiera się jedynie w 7 strofach, późniejsza zaś w 12, a każda ma refren (choć w wariancie dłuższym jego ostatnia wersja nieco się różni)⁴⁷, co oznacza następujący kształt (przytaczam w oryginale ze względu na brak tłumaczenia; nie jest ono zresztą potrzebne, by zrozumieć, w czym rzecz):

*Bittida en morgon innan solen upprann
Innan faglarna började sjunga
Bergatrollet friade till fager ungersven
Hon hade en falskeliger tunga
Herr Mannelig herr Mannelig trolofven i mig
För det jag hjuder så gärna
I kunnen väl svara endast ja eller nej
Om I viljen eller ej:*

Daje to w sumie od 7 do 12 (a nawet i 13, jeśli liczyć, że przed pierwszą zwrotką też może on być wykonany lub w zakończeniu powtórzony) repetycji, z których każda ma odmienną semantykę. Oto dlaczego tak się dzieje: najpierw trollica zjawia się o świcie i mówi „czułym głosem” bądź „*mit en falskeliger tunga*”, później dowia-

⁴³ Nieco inną interpretację utworu Leśmiana proponuje Pietrych (*op. cit.*, s. 53–55, 58–63), który rozbudowuje perspektywę ludową i uzupełnia ją erotyczną czy nawet erotyczno-traumatyczną.

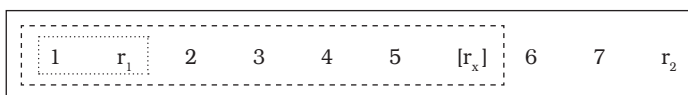
⁴⁴ D. Filar, *Tekst artystyczny: ramy interpretacyjne, semantyka słowa*. W zb.: *Semantyka tekstu artystycznego*. Red. A. Pajdzińska, R. Tokarski. Lublin 2001, s. 279.

⁴⁵ M. Dłuska, *Wiersz*. W: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*. Kraków 2001, s. 6–8. *Prace wybrane*. T. 1.

⁴⁶ Powtórzenia redundantne są w ogóle istotnym składnikiem oralnego stylu ballady, a umieszczenie refrenu tylko w początkowej partii i w zakończeniu świadczy o jej literackim opracowaniu. Zauważmy, że ballada Leśmiana ma jedynie „ramowy” refren, ale jej popularne wykonanie (M. Kumorak, *Śmiercie*, 2014) już nie tylko. Ballada romantyczna i poromantyczna właściwie pozbawione są refrenów – zob. Dugaw, *Ballad*, s. 21.

⁴⁷ Zob. Aminson, *op. cit.*, t. 3, s. 36.

dujemy się o kolejnych darach (zależnie od wersji bywają one różne), dalej następuje odmowa, a w końcu odejście bohaterki. Za każdym razem więc wyznaczenie i pytanie huldry skierowane do wybranka oświetlone jest odmiennie – i inna musi być rama interpretacyjna. Co bowiem znaczy pytanie „Czy poślubisz mnie?“, zasłyszane za pierwszym razem, nocą, z ust nieznannej i w domniemaniu mrocznej siły, a co wtedy, gdy jako rękojmia i gratyfikacja obiecane zostaną kolejne dary niebagatelnej wartości? Z całą pewnością coś innego! Tym silniej widzimy więc przemianę zachodzącą między pierwszym pytaniem i po odmownej odpowiedzi, lecz jeszcze przed odejściem (nawiażując tu do wersji wielorefnowej). Podobnie fraza „Usłyszeć chcę od ciebie jedynie »tak« lub »nie«” brzmi zupełnie inaczej, kiedy pytanie pada po raz pierwszy, niż kiedy poszczególne dary zostaną już zaoferowane, a jeszcze inaczej w momencie, gdy znamy przeczącą odpowiedź. Zasięg retrospektywnego oddziaływania poszczególnych refrenów obrazuje następujący schemat.



Każdy refren jest zatem inny, lecz dopiero ten finalny, wygłosowy uzyskuje tekstualną pełnię semantyczną, pełną samowiedomość. Kolejne wystąpienia refrenu wzbogacają odczytanie o nowe denotacje, konotacje i asocjacje modulujące jego sens; aż dochodzimy do momentu, gdy, z jednej strony, otwiera się retrospektywnie na cały tekst, a z drugiej – wiemy, że już nic więcej się w nim nie wydarzy⁴⁸.

W znanej powieści Charlotte Brontë znajdujemy sytuację, gdy czytająca balladę bohaterka umyślnie różnicuje aktualizację refrenu względem wcześniejszych wykonań, nadając mu odmienne od pozostałych znaczenie; śpiewa go wolniej i ciszej, pokazując, że w jej przekonaniu ma on inną wagę emocjonalną niż wcześniejsze⁴⁹. Już sama zmiana tempa wypowiedzania lub śpiewania danego refrenu jest różnicą, bo z założenia każde powtórzenie refreniczne winno być prozodycznie i melodycznie tożsame, natomiast wynikający z niej odmienny koloryt emocjonalny świadczy o wpływie czynników afektywnych na decyzję wykonawczą⁵⁰. Oczywiście nie mówimy o cesze tekstu, tylko o cesze jego aktualizacji (będącej wszakże znakiem dyskretnej zmiany w samym materiale), lecz – jak starałem się pokazać – i bez takich „zewnątrznych” znaków materia refrenu różnicuje się względem samej siebie.

Jeśli chcemy zrozumieć, dlaczego refren – pozostając tożsamym – różnicuje się względem swojej materialnej postaci, musimy pamiętać, że stanowi on jednocześnie: 1) pewną całość kompozycyjną, prozodyjną (wers, strofa); 2) strukturę melodyczną; 3) wypowiedzenie lub grupę wypowiedzeń; wreszcie – 4) znaczenie tego wypowiedzenia lub grupy wypowiedzeń. A zatem tym, co ulega zróżnicowaniu w kolejnych

⁴⁸ Warto odnotować ogólną uwagę na temat teleologii liryki zawartą w pracy J. Trznadła *Ewolucja liryki* (w zb.: *Problemy teorii literatury*, Red. H. Markiewicz, Seria 1, Wyd. 2, poszerz. Wrocław 1987, s. 171).

⁴⁹ Ch. Brontë, *Jane Eyre*. New York 1864, s. 19.

⁵⁰ Zob. interesujące obserwacje empiryczne w nowej pracy A. Wagner *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym* (Warszawa 2017).

iteracjach, nie jest ani forma melodyczna, ani wersowa (prozodyjna), ani w końcu leksykalno-składniowa, lecz semantyka danego wypowiedzenia lub grupy wypowiedzeń wynikająca z intra- i intertekstualnych relacji, które wytworzone zostają w procesie odczytania tekstu jako całości. Istota samoróżnicującego działania refrenu – a więc istnienia refrenu w ogóle – polega wobec tego na wytwarzaniu się interpretacyjnie znaczącej luki między poetycką składnią a semantyką.

Przedstawione rozważania na temat refrenu poetyckiego opierają się na lekturze tekstu, który może się wydawać niezbyt typowym utworem poetyckim. Niemniej wybór nie jest przypadkowy ani arbitralny. Ballada należy bowiem do tzw. gatunków długowiecznych i choć niektórzy badacze skłonni są sądzić, jakoby jej korzenie sięgały samych początków istnienia literatury, powstanie ballady jako gatunku usytuować można w późnym średniowieczu⁵¹. Ów gatunek sięga jednak daleko wstecz nie tylko treścią, lecz także formą, wywodzącą się – jak pokazują liczne opracowania – z pieśni korowodowych⁵² oraz wielorako powiązaną z hymnodią łacińską⁵³ i z wszelkimi przedliterackimi narracjami pieśniowymi. Ballada ludowa, na nowo odkryta przez romantyków, stanowi obok powieści poetyckiej, romansu itp. istotny element rozwoju „wszelkiej fikcji narracyjnej”⁵⁴. Będąc nie tylko łącznikiem między „dawnymi i nowymi laty”, ale również ważnym składnikiem nowoczesnej świadomości literackiej, akumuluje rozmaite tradycje i nurty rozwojowe literatury (przedchrześcijańskie, ludowe, romantyczne itd.)⁵⁵.

W tym kontekście materiał balladowy jawi się jako idealny dla omówienia ontologii refrenu poetyckiego. Ten bowiem, choć istniał już w literaturach najdawniejszych, na dobre związał się z literaturą europejską w średniowieczu (podobnie jak ballada). Nie dość, że jest to typ poezji występujący właściwie w każdej z literatur naszego kontynentu i towarzyszy nam od setek, jeśli nie tysięcy lat, łącząc elementy wszystkich rodzajów literackich, jest zarazem nośnikiem dawniejszych, przedliterackich tradycji i motywów. Geneza refrenu łączy się z okresem w dziejach sztuki słowa, gdy nieustanne powtarzanie *verbatim* było wręcz nieodzowne i często warunkowało możliwość istnienia i przenoszenia treści zawartego w utworze doświadczenia. Samo zaś powtarzanie, (po)wracanie, stało się na tyle istotnym czynnikiem kształtującym tożsamość sztuki poetyckiej, że aż do XIX wieku włącznie zdefiniowało to, jak rozu-

⁵¹ Zob. L. Suchanek, *Zapożyczenie i adaptacja a dzieje gatunku literackiego. Na materiale rosyjskiej ballady romantycznej*. „Studia Russica Posnaniensa” t. 19 (1988), s. 3. – Duga w, *Ballad meter, hymn meter*, s. 25.

⁵² Termin „ballada” pierwotnie oznaczał ludową pieśń taneczną. Zob. J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*. Wrocław 1975, s. 7. – Freudenberg, *loc. cit.*

⁵³ Duga w, *Ballad meter, hymn meter*, s. 25. W grece jako *epithymnion*, a w łacinie jako *epithymnium* określano w poezji antycznej refren pieśni chóralnych – zob. Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 121.

⁵⁴ Parafraza określenia H. Markiewicza – cyt. za: P. Bohuszewicz, *Od „romansu” do powieści*. *Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku – pierwsza połowa XIX wieku)*. Toruń 2016, s. 15.

⁵⁵ Wspomnieć tu mogę choćby M. Białoszewskiego *Balladę o zejściu do sklepu* (w: *Obroty rzeczy*, – *Rachunek zachciankowy*, – *Mylne wzruszenia*, – *Było i było*. Wyd. 2. Warszawa 2016. *Utwory zebrane*. T. 1).

miemy to, co literaturą piękną (*scil.* poezją) jest, a co nie, tj. nieustanne powtarzanie się mikroskładników utworu – układów metrycznych, wersów i strof.

Dziś istnienie takich kognitywnych matryc doświadczenia nie jest już konieczne, gdyż wynaleźliśmy rozmaite sposoby efektywnego i skutecznego przenoszenia oraz przechowywania treści; i stąd może nasze – wyrażane pośrednio, poprzez literaturę, jaką tworzymy i czytamy – przekonanie, jakoby powtórzenia w postaci refrenów były wyłącznie ładnym, lecz niekoniecznie użytecznym ozdobnikiem. Być może jednak zawarte w niniejszej pracy obserwacje o naturze refrenu pozwolą nieco łaskawiej spojrzeć na ten fenomen literacki i jego znaczenie jako składnika doświadczenia lekturowego, a także na samo zjawisko repetycji, będące zawsze czymś więcej niż tylko mechanicznym powtórzeniem.

Artykuł ten nie stanowi, rzecz jasna, monografii refrenu, lecz zaledwie próbę zrekapitulowania i przypomnienia tego, co w jego naturze jest niezmiernie istotne, a nie zostało – jak się wydaje – dość wyraźnie przedstawione w dotychczasowych pracach.

Abstract

ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI Private Academic Centre of Education Schools,
Cracow
ORCID: 0000-0003-4418-9370

ON THE NATURE OF THE POETIC REFRAIN

The paper reflects upon the nature of the poetic refrain, which in common understanding is mainly a repetition. The author of the paper is convinced that the refrain is not only a repetition or a return, but first and foremost a form of identity that is not identical. To illustrate the thesis, the author recalls and discusses one of common Scandinavian ballads and demonstrates that the semantics of refrain changes as the text develops.