

WITOLD SADOWSKI

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

LITANIA POETYCKA
MIĘDZY NOWOŻYTNOŚCIĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ¹

Litania należy do gatunków, których nieprzerwane dzieje liczone są nie w latach i nie w epokach nawet, ale w tysiącletniach. Z tego punktu widzenia wiek XIX to jedynie kropla w potoku. Ważny to jednak wycinek ze względu na późniejszy rozwój literatury polskiej, szczególnie w obszarze poezji, głęboko związanej z formą litanijnego wyliczenia, która swoje wzorce wypowiedzi, swoje punkty odniesienia ulokowała właśnie w XIX stuleciu. Na tej mapie wyjątkowe miejsce zajmuje *Litania pielgrzymka* Adama Mickiewicza, która nie będzie w tym artykule przedmiotem uwagi, ponieważ tworzy osobne zjawisko, zasługujące na oddzielną analizę, wielokrotnie podejmowaną². Interesuje nas obecnie przebieg krystalizacji litanijnego wzorca w takiej postaci, jaką nadali mu poeci występujący bezpośrednio lub prawie bezpośrednio po Mickiewiczu – a więc poeci oddalający się od epoki nowożytnej, lecz nie zaliczający się jeszcze (bądź niezaliczający się całkowicie i bezdyskusyjnie) do pokolenia modernistów. To nie Mickiewiczowi, lecz tym właśnie poetom, jak Ujejski, Konopnicka, Norwid, zawdzięczamy, że *Litania pielgrzymka* nie pozostała przypadkiem incydentalnym, lecz pociągnęła za sobą kolejne poetyckie realizacje gatunku, między innymi takie, które z całą pewnością nie stanowiły niewolniczego naśladownictwa Mickiewiczowskiego przykładu.

¹ Artykuł stanowi część większej całości (W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, w druku). Czytelnicy „Prac Filologicznych” mieli już okazję zapoznać się z tematem w artykule *Kto i do kogo mówi w litanii poetyckiej? Wokół utworu Wojciecha Bąka „Modlitwa do Marii Matki”* (tom LVII z 2009 roku).

² Por. m.in. S. Pigoń, *O „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” A. Mickiewicza*, Kraków 1911; ks. K. Kantak, *Idee religijne Mickiewicza przed towiańszczyzną*, w: *Mickiewicz żywy*, Londyn 1955; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 300 i nast.; Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Kraków 1998; A. Witkowska, *Jak było, jak być powinno. Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego”*, „Teksty Drugie” 1993, z. 2.

1. Kornel Ujejski

W dziełach tego poety znajdujemy szereg utworów, zbudowanych na zasadzie litanii. Należą do nich:

- zmienne metrycznie *Suplikacje*;
- *Do Bogarodzicy* w siedmiu strofach 8, 7, 6, 7, 6, 5, 6, 6, z wyraźną tendencją jambiczną;
- *Przekłęci*, tetrapodia amfibrachiczna zawierająca ciekawą modyfikację metryczną w refrenie.

Następnie trzy wiersze sylabiczne:

- *Smutno nam, Boże* (dialog formą ze Słowackim);
- *Chwała Tobie, Panie!* w 9 strofach o wersach 13 (7+6), 13 (7+6), 6, 13 (7+6), 13 (7+6), 6, gdzie tytułowe słowa powtarzają się w każdym 6-zgłoskowym wersie na zasadzie responsoryjnej aklamacji;
- 11-zgłoskowa (5+6) *Pieśń* z 5-zgłoskowym responsoryjnym refrenem „Wierzymy, Panie”, którą poeta wydzielił kompozycyjnie z *Aktu wiary*.

I wreszcie, choć tylko do pewnego stopnia, należy do tego zbioru także – sylabiczny 11-zgłoskowiec (5+6) *Młodości moja!*

Zacniemy od *Suplikacji*:

Święty Boże, święty mocny,	8	}	strofa: 8, 6, 6 sylab
Święty nieśmiertelny,	6		
Zmiłuj się nad nami!	6		
I ogamął postrach nocny	8	}	strofa: 8, 6, 6 sylab
5. Twój lud niegdyś dzielny	6		
Zmiłuj się nad nami!	6		
Jako kłosa wstajem z bolem	8	}	strofa: 8, 6, 6 sylab
Zgłuszeni kąkołem,	6		
Zmiłuj się nad nami!	6		
10. Od powietrza, głodu,	6	}	strofa: 6, 6, 5 sylab
Ognia i niewoli	6		
Wybaw nas, Panie!	5		
Od wrażego rodu	6	}	strofa: 6, 6, 5 sylab
Pastwy i swawoli	6		
15. Wybaw nas, Panie!	5		
Od bratniej niezgody	6	}	strofa: 6, 6, 5 sylab
Przy czerpaniu wody	6		
Wybaw nas, Panie!	5		

	Od zgonu nagłego	6	}	strofa: 6, 6, 6 sylab
20.	Bez chwały pacierza	6		
	Zachowaj nas, Panie!	6		
	I od zelżywego	6		
	Z wrogami przymierza	6		
	Zachowaj nas, Panie!	6		
25.	Od pokus do grzechu,	6	}	
	Błóżnierczego śmiechu	6		
	Zachowaj nas, Panie!	6		
	My grzeszni Ciebie	5	}	strofa: 5, 5, 6 sylab
	Boga błągamy,	5		
30.	Wysłuchaj nas, Panie!	6		
	Przez ojców w niebie	5		
	Bez grzesznej plamy	5		
	Wysłuchaj nas, Panie!	6		
	Przez pełnię czaszy	5	}	
35.	Łez i krwi naszój	5		
	Wysłuchaj nas, Panie!	6		

Autor umiejętnie balansuje na krawędzi dwóch sposobów delimitacji tekstu. Krótkie rymowane wersy o prawie regularnej budowie (zmiennej, lecz zmiennej regularnie, co trzy strofy) mocno kreślą kontury sylabizmu, podczas gdy wahania w ich rozmiarze, doraźna trocheizacja i okazjonalny tonizm nawiązują do litanii modlitewnej z jej dominującym podziałem na syntagmy.

Z podanej listy utworów Ujejskiego to właśnie *Suplikacje* cieszyły się największą popularnością. Być może dlatego, że w drugim wydaniu *Książeczki do nabożeństwa w czasach konfederacji barskiej ułożonej...* z 1865 roku włączono ten utwór do dzieł konfederatów. Nadało to patriotyczną recepcję tekstowi, którego wezwania same w sobie nie wyzwalają takich konotacji. Pomimo tej popularności, mierzonej liczbą przedruków w antologiach, za najciekawszy z wymienionych uważamy inny wiersz poety – *Przekłęci*. Został on poprzedzony mottem następującej treści:

14. *I będę mówić Lewitowie, i rzeką do wszech mężów izraelskich głosem wyniosłym...*
Deuteronomium, rozdz. XXVII

I na tym właśnie wersecie zatrzymamy teraz uwagę.

Z reguły motta mają zadanie rozcinać granice tekstu, wyprowadzać wypowiedź z utworu na szeroki świat literatury, by przeglądała się w zwierciadle

tradycji. Otwarcie na logosferę towarzyszy zwykle charakterystyczna zdawkowa sygnatura: źródła cytatu rzadko kiedy spełniają wszystkie warunki pełnego i poprawnego przypisu.

Tu natomiast postąpiono inaczej. Motto w zasadzie nie rozświetla nowych perspektyw interpretacyjnych. Nie dopowiada niczego, co byłoby z korzyścią dla rozumienia tekstu. W gruncie rzeczy nie rozszerza też wiedzy na temat myśli, która zrodziła wiersz. I bez motta czytelnik Biblii przeczuwa, że cała poetycka wypowiedź Ujejskiego polega na bezpośrednim cytowaniu lub parafrazowaniu słów, które znajdują się w tym samym co przytoczony – 27 rozdziale *Księgi Powtórzonego Prawa*.

Przeklęty! kto widział wielkie dzieła Boże
A pokłon oddaje w służebnej pokorze
Nie Bogu na niebie, lecz cielcu złotemu.
– I wyrzekł lud wszystkim: Amen.

Przeklęty! kto mężem, a swemu bliźniemu
Za urząd, za strawę, za lepsze odzienie
Zaprzeda swą wolność i swoje sumienie.
– I wyrzekł lud wszystkim: Amen.

w. 1-8

Motto nie ma więc na celu poinformowania czytelnika o źródle inspiracji, lecz ma przydać utworowi blasku wypowiedzi autorytatywnej. Istotny wydaje się nawet podpis pod cytatem („Deuteronomium, rozdz. XXVII”), który w pewnym sensie proklamuje wobec odbiorców: *Verbum Dei* – „Oto Słowo Boże”. Między mottem a wierszem ma się wytworzyć taki stosunek, jak między odczytaniem perykopy i homilią. Przez to zestawienie czytelnik dostaje sugestię, że tekst utworu pochodzi od kogoś uprawnionego do wyłożenia wiernym ukrytego sensu Słowa. A uprawnienia do egzegezy muszą być podkreślone, ponieważ w Kościele katolickim, zarówno wtedy jak i dziś, trudno byłoby znaleźć poparcie dla wykładu Pisma tak wyraźnie zinstrumentalizowanego względem idei narodowej.

W identyczny sposób została zinstrumentalizowana litania. Zauważmy brak świętego adresata. Ujejski pozwolił sobie na wycofanie bezpośrednich wykładników apostrofy, charakteryzujących się gramatyczną formą 2. osoby, zachowując przy tym ogólny wydźwięk zwrotu do kogoś, w tym wypadku jednak na pewno nie do Boga, lecz – albo zwrotu do „Przeklętego”, kimkolwiek by on nie był, albo zwrotu do „ludu”, który to „lud” nie ma innych zadań, jak przytwierdzić paragrafy aklamacją „Amen”. Refren określa słowo „Amen” jako już wypowiedziane, sugerując, że cały utwór należy uznać za rodzaj cytatu, że sporządzono w tym utworze protokół z jakiegoś obrzędu. Uprzedmiotawiając wypowiedź, Ujejski nie daje więc żadnych podstaw do przypuszczeń, że sam mógłby się modlić przy użyciu własnego wiersza, ani też, by mogła to uczynić jakakolwiek

inna osoba. Jak gdyby stwierdzał, że lud ma się nie modlić, lecz słuchać. Słuchać i działać.

A jednak pomimo tych przekształceń, które oddalają *Przeklętych* od wzorca litanii modlitewnej, a zbliżają do takich gatunków pisma jak protokół czy kodeks, występuje tu także szereg wyrazistych sygnałów poetyckiej odmiany litanii. Oprócz anafory stroficznej („Przeklęty!”) i refrenu („Amen”), należy do nich anafora „kto”, nawiązująca do litanijskich anafor typu *qui*. Wydaje się również znamienne, że ten, kogo napiętnowano i nazwano „przeklętym”, ma cały szereg przymiotów, lecz nie ma imienia. Jest kimś nieosiągalnym i nienazywalnym. Kimś, kogo można opisać jedynie za pomocą listy peryfraz. Kłątwa pada nie tyle na konkretnego człowieka, ile na upersonifikowane zło, które przejawia się w różnych osobowych synekdochach, lecz którego działań utwór nie stara się nawet rozszyfrować.

Inną charakterystyczną cechą litanii poetyckich Ujejskiego, a nawet w ogóle – litanii poetyckich Romantyzmu, wydaje się mocne wyeksponowanie refrenu, który w szyku rozbudowanego zdania zajął miejsce responsorium. Utwór *Przekleci* jest tego dobrym przykładem. Dowodzi on, że litanie poetyckie tej epoki składały się prawie wyłącznie ze strof. To nie wers, lecz właśnie strofa wchodziła tutaj w rolę wezwania. Otwierały się przez to ciekawe możliwości artystyczne. Bywało, że refren dysponował strukturą wersyfikacyjną odmienną od reszty strofy, co miało wskazywać, że pochodzi od innego podmiotu niż główna część utworu. Był często krótszy i chętniej przyjmował którąś z litanijskich formuł. Wytwarzała się wówczas osobliwa dysproporcja między treścią rozbudowanego wezwania, składającego się z szeregu zdań, a zdawkowym refrenem. W utworze *Przekleci* rolę krótkiego responsorium odgrywa dwuzgłoskowe „Amen”. Do tego momentu strofa układa się w amfibrachy. Nieoczekiwane przyśpieszenie akcentu o jedną sylabę (synkopa w nagłosie trzeciej stopy) stanowi niejako sygnał zmiany głosu. Milkną słowa anonimowego sprawozdawcy. Padają słowa ludu:

– I wyrzekł lud wszystkim: Amen.

___/___ | ___/___ | S/___ (S = synkopa)

Równoległe ze wzrostem znaczenia części responsoryjnej maleje w Romantyzmie udział anafory, tak istotnej w litaniach poetyckich wcześniejszych epok. Anafora wiąże się ze strukturą wezwań, te zaś – jak wspomniano – rozpisywane były przez romantyków na całe strofy. Były też mniej sformalizowane, bardziej zaś nastawione na wchłonięcie swobodnej wypowiedzi autora. Zdarzały się utwory, gdzie tylko część responsoryjna wykazywała jakiś związek z litanią, podczas gdy pozostała, Nielitanijska część wiersza nawet nie dotykała tematu religijnego. Obserwujemy to w utworze *Modlitwa* Edmunda Wasilewskiego, który to utwór wydaje się modlitwą jedynie ze względu na refren:

W poświstach wichrów losu,
 Gdy się zawichrzy w rozumie,
 Gdy pierśom zabraknie głosu,
 Kark zgniecie nieszczęścia głaz,
 W przepaści życia – burz szumie,
 Boże! zachowaj nas!

Gdy niebo chmury całunem
 Błękitne skronie osłoni,
 I strasznym gniewne piorunem
 W rodzinny wymierzy dom;
 Zanim dzwon burze rozgoni,
 Boże! zatrzymaj grom!

W nasze wiekowe siedziby
 Szarańczy tabor nadchodzi,
 Zgłodniały rodzajne skiby,
 Schnie każda ziemi piędź;
 Nim się osiedli – rozrodzi,
 Boże! szarańczę spędź!

Tam wyziew zarazy dmucha
 Ze stepu – i ludzi łaknie,
 I cisza straszna i głucha
 Osiada miasta i wsie;
 Zanim człowieka zabraknie,
 O Boże! oczyść je!

Tu groby – groby i groby,
 Trawa nie schodzi nad niemi,
 Kopią od doby do doby
 I grzebią starce i młódź!
 Na cmentarz nim braknie ziemi,
 O Boże! z grobów zbudź!...

Na tym tle osobne miejsce zajmują dwa utwory Juliusza Słowackiego, *Hymn* z incipitem „Smutno mi, Boże!...” i *Tak mi Boże dopomóż*. Utwory są dobrze znane, przytoczymy więc tylko po dwie strofy.

Smutno mi, Boże! – Dla mnie na zachodzie
 Rozlałeś tęczę blasków promienistą;
 Przede mną gasisz w lazuruwej wodzie
 Gwiazdę ognistą...
 Choć mi tak niebo ty złocisz i morze,
 Smutno mi, Boże!

Jak puste kłosa, z podniesioną głową
 Stoję rozkoszy próżen i dosytu...
 Dla obcych ludzi mam twarz jednakową,
 Ciszę błękitu.

Ale przed tobą głąb serca otworzę,
Smutno mi, Boże!

w. 1-12

Lecz tym, co idą – nie przez czarnoksiężta,
Ale przez wiarę – dam, co sam Bóg daje:
W ich usta włożę komendę zwycięstwa,
W ich oczy – ten wzrok, co zdobywa kraje –
Ten wzrok, któremu nic dotrzeć nie może.
Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!

Z pokorą teraz padam na kolana,
Abym wstał silnym Boga robotnikiem.
Gdy wstanę – mój głos będzie głosem Pana,
Mój krzyk – ojczyzny całej będzie krzykiem,
Mój duch – aniołem, co wszystko przemoże.
Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!

w. 37-48

Wiersze Słowackiego do pewnego stopnia można widzieć na jednej płaszczyźnie z litaniami poetyckimi Ujejskiego i Wasilewskiego. Refreny finalizują w nich każdą zwrotkę w takim trybie, jakby wszystko, co zostało wcześniej wyrażone przez podmiot, można było potraktować jako wezwanie, na które one odpowiadają w roli responsoriów. W pierwszym – *Hymnie* – stanowi to naturalną konsekwencję apostrof do Boga systematycznie padających na przestrzeni całego wiersza. Z kolei w utworze *Tak mi Boże dopomóż*, modlitewny refren nie wynika w sposób oczywisty z trybu wypowiedzi poprzedzającej strofy, ponieważ tu (w zasadniczej części strofy) Słowacki nie mówi do Boga, lecz co najwyżej (i to jedynie w cytowanym fragmencie) – o Bogu („dam, co sam Bóg daje”). Nie układa modlitwy, lecz ją opisuje („padam na kolana, / Abym wstał silnym Boga robotnikiem”).

Istnieje wszakże w tych utworach element, który w porównaniu do wcześniej przytoczonych rozwiązań Ujejskiego i Wasilewskiego, stanowi konkurencyjny sposób odniesienia do gatunku litanii.

Różnica dotyczy gramatycznej formy refrenu. U Słowackiego jest to forma 1-osobowa, liczba pojedyncza. Jego refreny nie są głosem „ludu”. Pochodzą od tego samego podmiotu, który wypowiada słowa całego wiersza. Efekt responsoryjności spada, choć nie zanika. Osoba mówiąca dialoguje tu po prostu sama ze sobą. Dokładnie ten element – refren – z uwagi na jakies wyjątkowo trafne sięgnięcie do pokładów semantycznych gatunku, osobliwie związał się z recepcją obu wierszy, zwłaszcza zaś *Hymnu*.

Jak wiadomo, *Hymn* doczekał się co najmniej trzech istotnych artystycznie imitacji, a osiłą – zarazem nawiązania i sporu – okazał się właśnie refren. Jedna imitacja to znany utwór Norwida – *Moja piosnka II*. Druga: *Smutno mi, Boże* Antoniego Słonimskiego. Historycznie pierwszą odpowiedź napisał jednak Kornel Ujejski.

Poeta nie przepuścił okazji do dialogu. Przywrócił liczbę mnogą w refrenie. Strofy nasycił anaforami, dzięki czemu bardziej przypominają wezwania. Wprowadził bezpośrednie sygnały wskazujące na to, że zbiorowy odzew „Smutno nam, Boże!” odnosi się do konkretnych wyrażen deprekacyjnych (np. „Dzieci-sieroty błądzimy wśród grzechów”) i suplikacyjnych (np. „Wołamy gardłem zakutym w obrożę”). W stosunku do litanijskiej konwencji ważne zadanie przyznał też Ujejski siedmiu anaforycznym „Że”:

Pełni jesteśmy płaczu i żaloby,
 Że domy nasze wróg kiedyś posiędzie
 I znieważając wodzów naszych groby
 Plwać na nie będzie,
 Że nasze kości po świecie rozorze...
 Smutno nam, Boże!

Że dotąd dębom skolysanym nocą
 Ojczyste słowa szeleszczą nad głową,
 Że w całej ziemi jaskółki świegocą
 Rodzinną mową,
 A wielu synów pogardza nią może?...
 Smutno nam, Boże!

Że wszelkie ptastwo, co w obcy kraj leci,
 Wiosną – łańcuchem pieśń powrotu nuci,
 A z naszych braci pędzonych w zamieci
 Żaden nie wróci –
 Ciałami tylko wytyczą bezdroże...
 Smutno nam, Boże!

Że wróg w lichwiarskie porwał nas objęcie,
 Łzami-perłami naszymi frymarczy,
 A my bezsilni! – i znać już pęknięcie
 Na naszej tarczy,
 Że wrogów na niej nie kruszą się noże...
 Smutno nam, Boże!

Smutno nam, Boże!, w. 19-42

Owe siedem „Że” pozwala nam rozważyć modyfikację w stosunku do starożytnej konwencji przebłagalnej, którą Słowacki jedynie zarysował, Ujejski natomiast wyizolował i przekształcił. Przykład tej samej konwencji, ale bez przeróbek, odnajdujemy w *Litanii do ŚŚ. Patronów Polskich za Ojczyznę*, wydanej drukiem w roku 1794. Oto jedno z umieszczonych tam wezwań:

¹Boże Ojców naszych, któryś tyle niezliczonych prawie zwycięstw nad nieprzyjaciołami Polsce dotychczas dawał, ²wesprzy nas i dopiero Prawicą Twoją, Ciebie prosimy. ³Wysłuchaj nas, Panie.³

³ Por. *Nabożeństwo w Czasie Wojny do ŚŚ. PATRONÓW POLSKICH*, 1794, karta 5.

Wezwanie składa się z trzech segmentów, które wyżej numerujemy. Dwa pierwsze należą do kapłana lub przewodniczącego modlitwie, trzeci – do wiernych:

1. podanie przesłanki, która uzasadnia sformułowanie intencji,
2. intencja właściwa,
3. potwierdzenie intencji w modlitwie ludu.

Semantyczny podział 1-2-3 pokrywa się ze składniowym podziałem na syntagmy, choć nie wszystkie cięcia międzysyntagmiczne znajdują w nim potwierdzenie. W każdym razie, podział ten powtarza się wielokrotnie zarówno w obrębie tej samej modlitwy z 1794 roku (w postaci szeregu analogicznych wezwań), jak też wobec tradycji, która w taki właśnie sposób zwykła szeregować porządek suplikacyjny. Ewentualne zmiany w liczbie lub kolejności tych trzech segmentów, nawet jeśli konsekwentnie zrealizowane w tym samym tekście, nie uszłyby zatem uwadze wiernego. A do takiego właśnie zgrzytu doprowadza w swym utworze Ujejski.

W jego wierszu odnajdujemy tylko pierwszy i ostatni segment. Anafora „Że” otwiera zdanie uzasadniające intencję (1), na przykład:

Pełni jesteście płaczu i żałoby,
Że domy nasze wróg kiedyś posiędzie
I znieważając wodzów naszych groby
Plwać na nie będzie,

Po takim zdaniu czytelnik obeznany z konwencją oczekiwałby dalszego ciągu wedle schematu:

* „Pełni jesteście płaczu i żałoby / że...”, WIĘC PROSIMY O...

Tymczasem, zamiast segmentu drugiego, dostaje kolejne zdanie związane treściowo z segmentem pierwszym:

Że nasze kości po świecie rozorze...

Bezpośrednio zaś po tym dodatkowym zdaniu pada responsorium, które potwierdza wcześniejsze przesłanki słowami „Smutno nam, Boże” – trzeba je więc uznać za segment trzeci. Na skutek rozbudowania części początkowej i nagłego wystąpienia końcowej, czytelnik nie doczekał się kontynuacji segmentu pierwszego w segmencie drugim. Widzi, że intencji właściwej po prostu nie ma. Lud nie modli się w żadnym zwerbalizowanym celu. Intencji nie wyzwala nawet troska za sprawę Ojczyzny. Nie widać żadnych metod wyjścia z trudnego położenia Narodu, które można by zaproponować Bogu z prośbą o spełnienie. W beznadziejnych okolicznościach historycznych pozostaje tylko modlitwa w trybie „że”. W trybie „że”! Nie „o”.

Kornel Ujejski to już prawie zapomniany poeta, który jednak w najlepszych dla siebie czasach podlegał znacznie większej weneracji, powodującej, że jego litanie stosunkowo długo rządziły wyobraźnią naśladowców, szczególnie w okresie dwóch wojennych zawirowań XX wieku. Litanie za sprawy publiczno-państwowe dyktowała więc późniejszą historię gatunku, zaopatrzona nie tylko w przykład Mickiewiczowski (*Litanii pielgrzymskiej*), lecz mając także do dyspozycji konkurencyjny przykład w postaci litanii pisanych strofami tradycyjnego wiersza numerycznego, z wyraźnym naciskiem na sylabotonizm. Tę ostatnią możliwość zagwarantował literaturze polskiej przede wszystkim autor *Skarg Jeremiego*. Jeśli którykolwiek ze współczesnych Ujejskiemu pisarzy mógł mu w tym zakresie dorównać, to była to jedynie Maria Konopnicka.

2. Maria Konopnicka

Poezja Konopnickiej znana jest z powtórzeń. Maria Dłuska, nieobojętna skądinąd na urok tych wierszy, była nawet skłonna powiedzieć, że w anaforach „różne *czy, czemu, gdzie, choć* itp. ciągną się kilometrami”⁴. Należy więc podkreślić, że nie wszystkie powtórzenia, zapewniające tomy bogatej i różnorodnej spuścizny literackiej poetki, pochodziły z litanii. Część miała swoje źródło w zasłyszanych rytmach ludowych przyśpiewek. Inne podrabiały piosenkę wojskową. Inne jeszcze nawiązywały do gatunków poezji prowansalskiej. Lecz gdyby nawet zabrać z pola widzenia te wyraźnie odmienne rodzaje powtarzalności, to i tak w pozostałej reszcie materiału wierszy związanych z litaniami będzie nadal całkiem okazały.

Powiedzmy na wstępie, że w stosunku do już ukształtowanego wzorca gatunkowego litanii Konopnicka nie dokonuje żadnej zasadniczej zmiany. Wręcz odwrotnie, wydaje się dążyć do spotkania z tradycją, do zgromadzenia na pisarskim biurku doświadczeń artystycznych ostatnich dziesięcioleci, realizując ten cel na trzy sposoby: przez kontynuację rozwiązań romantycznych, przez kontynuację pewnych rozwiązań oświeceniowych oraz przez inspirację litaniami modlitewnymi⁵.

Kontynuacja rozwiązań romantycznych w litanii Konopnickiej polega na przejęciu wzorca stroficznego, który spopularyzował Ujejski. Niemal cały wieloczęściowy cykl modlitw *Psalterz dziecka*, wydany po śmierci pisarki, zasada się na wyraźnym podziale wypowiedzi na partię podmiotu mówiącego i responsoryjny

⁴ M. Dłuska, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001, s. 69.

⁵ Na temat wzorców polskiej litanii poetyckiej, ukształtowanych przed Konopnicką por. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, rozprawa w druku.

refren. Tak też została zbudowana część III z cyklu *Modlitwy wiosenne*. Taką również strukturę ma *Hołd Królowej Jadwidze* – modlitwa skierowana do Jadwigi Andegaweńskiej. Należy przypomnieć, że w czasach życia Konopnickiej królowa Jadwiga (w odróżnieniu od św. Jadwigi Śląskiej) nie była ogłoszona przez Kościół błogosławioną. Ze względu na tę okoliczność litania przyjęta przez poetkę jako forma zwrotu do adresatki stanowiła zatem gest demonstracyjny. Proklamowała przekonanie o świętości:

Na grób twój pójdziem i na miejsce Boże,
Z którego dzwon dziś chwałę twą ogłasza.
O, zapal w sercach naszych nowe zorze,
O, daj nam światło, co moc starą zmoże,
– Królowo nasza!

Zapłomień zimne piersi iskrą ducha!
Oczyść nam usta węglem Izajasza!
Gdzie nędza cierpi, gdzie siedzi noc głucha,
Miłość z serc naszych niech ogniem wybucha,
– Królowo nasza!

w. 1-10

W drugiej grupie litanii Konopnicka wraca do pomysłu na grę z konwencją, który miał już swoje incydentalne zastosowanie w XVIII wieku, a który Konopnicka zrealizowała w kilku wierszach, między innymi w piątym utworze z cyklu *Z daleka*. Bez względu na nieco infantylny stosunek do Słońca, wyrażony w tym tekście, należy powiedzieć, że odnajdujemy tu wypróbowany jeszcze przez Elżbietę Drużbacką chwyt intonacji pytajnej z anaforą „Kto”. *Z daleka* kojarzy się z oświeceniowym *Opisaniem czterech części roku* nie tylko ze względu na pochwałę natury, lecz także przez, identyczną zamianę tradycyjnego litanijskiego wykładnika na jego homonim. Zamiast spójnika typu *qui* użyty został zaimek pytajny⁶:

Ty tutaj słońko? – A kto tam świeci
Nad wioską naszą lichą?
Kto ze snu budzi kwiaty i dzieci
W poranną zorzę cichą?
Kto rzuca w naszą strugę na łące,
Co płynie wstęgą siną,

⁶ Dla porównania fragment *Opisania czterech części roku* Elżbiety Drużbackiej (w. 7-12):

Powiedz, kto Słońcu wschód ranny nazaczył?
Kto czas wieczorny w zachodzie zamierzył,
Kto księżyc pełny w części przeinaczył,
Kto osiom mile gwiazdecznym wymierzył,
Kto mleczną drogę, kto czystą Jutrzenkę,
Kto w świetną przybrał firmament sukienkę?

Złote iskierki lekko tańczące
 Między zieloną trzcina?
 Kto ciche światło sieje po lesie,
 Przez szmaragdowe sita?
 Kto nad sierotą promyczek niesie,
 Kiedy o drogą pyta?
 Kto tam na polu wyzłaca kłosy?
 Kto lny u płotów suszy?
 Kto pije z białych powojów rosy,
 A smutek z chłopskiej duszy?
 Kto tam, o słonko moje, za ciebie
 Nad biedą naszą świeci?
 Kto tam na wiejskim cichym pogrzebie
 Pochodnie darmo nieci?

w. 1-20

W trzeciej grupie wierszy Konopnicka zrywa z tendencjami oddalającymi litanie w poezji od litanii modlitwnej. Czytelnika mającego za sobą lekturę dzieł Ujejskiego (a takimi byli pierwsi czytelnicy Konopnickiej) uderza najbardziej wyciszenie monologu zbiorowości, połączone z ujawnianiem przez poetkę kame-ralnej perspektywy własnej. Ma to na przykład miejsce w utworze z incipitem „Za jedno Ciebie błogosławię, Panie...”, włączonym w roku 1887 do trzeciej serii *Poezji*. Tylko chwilowo, na obszarze czterech wersów, zachodzi tu prze-waga zaimków liczby mnogiej:

Na nędzę naszą i na wielkość Twoją,
 Na tajemnice, co przed nami stoją,
 Na krzywdy nasze i bój, i konanie
 Dosyć nam patrzeć przez dzień cały, Panie!

w. 9-12

– albowiem liczba mnoga, która rządzi cytowanym fragmentem, nie obowiązuje w tym utworze ani wcześniej, ani potem. Całą 32-wersową resztą tekstu włada inna anafora. Nie anafora „na” – ciężąca w stronę przesłanki do modlitwy (1), lecz anafora „za”, która zapowiada intencję właściwą (2), w tym wypadku – dziękczynną. Perspektywę zbiorowości zastępuje perspektywa indywidualna. W tej części utworu ani razu nie spotyka się zaimków typu „nasze”, „naszą”, „nami”:

Więc za tych zmierzchów litosną zasłonę,
 Za mleczne drogi, ku świtom rzucone,
 Za mgłę, co kryje komety na niebie,
 Za noc i ciemność – błogosławię Ciebie!

Za wolność ducha – bez klątwy i winy,
 Za nieliczone istnienia godziny,

Za snów skrzydlatość, co przestrzeń zaciera,
Za uśmiech, który z porankiem umiera,
Za oddech ziemi, swobodny choć w nocy,
Za moc rozkoszy, za rozkosz niemocy,
Za dreszcz, co kwiaty pochyla ku sobie,
Za sen o szczęściu – błogosławię Tobie!

w. 13-24

O ile więc wymowną praktykę Romantyzmu stanowiła redukcja tradycyjnego szyku przebłagalnego, który skracano do części pierwszej (przesłanki) i trzeciej (potwierdzenia), z pominięciem części drugiej (intencji), o tyle Konopnicka, przerywając wyliczenie „my”, wraca do konwencjonalnej składni. Nie należy też przeoczyć faktu, że w badanym utworze zamiana szyku strof na szyk stychiczny to jeszcze jedna różnica w stosunku do tendencji obowiązujących w poezji romantyków.

Sprawne operowanie przez Konopnicką tymi trzema różnymi odmianami litanii, potwierdzające klasę jej warsztatu pisarskiego, dowodzi jednocześnie, że literatura polska dopracowała się własnej, samonośnej tradycji gatunku. Zasiw ten już niebawem zacznie dawać owoce w postaci potężnego plonu XX-wiecznych litanii poetyckich. Jego właściwe źródła znajdują się jednak w epoce rozbiorów, w okresie nobilitacji gatunków religijnych, w osobliwym uprzywilejowaniu religijnego sposobu myślenia o sprawach narodowych. Ważny to fakt, ponieważ oznacza, że lata tłuste, czekające litanie w XX wieku, nie będą podbudowane (w każdym razie nie bezpośrednio) wzorcami zachodnimi, a litania poetycka będzie stanowiła w zasadniczym punkcie zjawisko z gruntu rodzime.

3. Credo Ujejskiego i credo Konopnickiej

W XIX wieku dynamizm litanii poetyckiej przejawia się także w tym, że nie przestaje ona zasilać swoimi cechami kolejnych, sąsiadujących gatunków. W promieniu oddziaływań znajduje się teraz credo. Do tej pory nie była to forma chętnie używana przez poetów. Znano ją przede wszystkim nie z literatury, lecz z dwóch realizacji modlitewnych, które przyjęły się jednakowo w Kościele rzymskokatolickim i w Kościołach protestanckich: *Skład Apostolski (Wierzę w Boga Ojca Wszchemogącego...)* oraz *Symbol nicejsko-konstantynopoliński (Wierzę w jednego Boga...)*. Nawet pobieżna lektura obu tekstów prowadzi do wniosku, że różnią się one od litanii wieloma cechami:

- credo wyraża przekonania o Bogu, litania wyraża stosunek do Boga;
- credo jest wypowiedziane w pierwszej osobie, litania – najczęściej w drugiej;
- w credo Bóg jest świadkiem wypowiedzi, w litanii – świadkiem, ale też adresatem.

Najważniejsza różnica dotyczy wszelako dwóch innych rzeczy – responsorium i anafory. Ani *Skład Apostolski* ani *Symbol nicejsko-konstantynopolitański* nie mają responsorium. Żaden z tych tekstów nie polega też na wielokrotnej anaforze. Pierwszy posługuje się słowem „Credo” jedynie dwa razy. W drugim wyraz „Wierzę” występuje trzykrotnie – ale tylko w polskim przekładzie, bo w podstawach greckiej i łacińskiej pojawia się zaledwie raz, na początku, a cały tekst nawiązuje do tego czasownika jednym, wielokrotnie złożonym zdaniem parataktycznym.

I oto w okresie Romantyzmu i Pozytywizmu następuje nagle fundamentalna zmiana. Credo przekracza ramy modlitewnika. Wchodzi do literatury – i to nie w czystej postaci, jaką znamy z Kościoła, lecz wyposażone w cechy, które do tej pory pozwalały zachować granicę między nim a litanią:

Wierzmy, Panie! o! wierzmy mocno,
 Żeś nas nad wszystkich upodobał sobie,
 Żeś nas zapalił jak pochodnię nocną,
 By całą ludzkość prowadzić ku Tobie,
 Że nam na niebie już świta zaranie,
 Wierzmy, Panie!

Wierzmy, Panie, że Ty gwiazdy siejesz
 Po naszej drodze, żeś Ty naszym świadkiem,
 Że chociaż czasem słabymi zachwieszasz,
 Jednak nas wszystkich chronisz przed upadkiem,
 Żeś aniołami otoczył otchłanie,
 Wierzmy, Panie!

Kornel Ujejski, Pieśń (z Aktu wiary), w. 25-36

Wierzę, że dawne błędy żelaznym łańcuchem
 Ciężą nad późnych wieków i wolą, i ruchem.
 Wierzę w dziedzictwo kary, w pokutę dziejową;
 Wierzę, że sprawiedliwość zstąpi nam królową...
 Wierzę w ciszę i w spokój po gromach i burzy;
 Wierzę w siłę, co walcząc ze złem, się nie nuży...
 Wierzę, że wytrwać można mężnie i dostojnie
 W największej własnych uczuć i porywów wojnie.
 Wierzę w uścisk, co kiedyś świat połączy cały;
 Wierzę w nieskończoności jasne ideały,
 Wierzę, że z drobnych iskier, skrzęsanych przez dzieje,
 Wielkie wspólne ognisko ludzkości roztleje.

Maria Konopnicka, Credo, w. 9-20

Na podstawie przebadanego materiału stawiamy tezę, że od czasu obu cytowanych wyżej utworów nie było już w poezji polskiej pisanej wierszem takiej realizacji credo, która nie wiązałaby się z podjęciem litanijnego wzorca. W tym obszarze credo poetyckie straciło prerogatywy do samodzielnego bytu. Wchłonięte przez litanię, stało się jedną z jej rozlicznych odmian.

4. Litanie maryjne Deotymy i Norwida

Na osobną analizę zasługują dwa utwory: Deotymy *Widzenie majowe* z obszernym ustępem *Litania do Najświętszej Panny* i Norwida *Do Najświętszej Marii Panny* z podtytułem *Litania*⁷. Ich autorzy nie zajmują wprawdzie równorzędnej pozycji w ustalonej hierarchii literackiej, lecz wymienione wiersze dają co najmniej dwa powody do porównań. Raz, że były to pierwsze od czasów barokowych utwory poetyckie, które opatrzone paratekstem „litania”. Dwa, że wykorzystano w nich cytaty z *Litanii loretańskiej*. Ponieważ są to teksty o bogatej kompozycji, konieczne jest krótkie objaśnienie ich budowy.

Kompozycja

Wiersze skonstruowano podobnie. Oba są stosunkowo długie. Oba wprowadzają strukturę litanii po Nielitaniowym wstępie. Oba też podają litanie w ramach cytatu pochodzącego z określonego źródła: z modlitwy „ślicznej dziewczynki” (Deotyma) lub z modlitwy własnej (Norwid). Utwory przeto posługują się litaniami jako zwornikiem kompozycyjnym i tematycznym, ale też unaocniają ocenę samego gatunku, zobjektywizowanego w ramach cudzysłowu.

Wiersz Deotymy składa się z 236 wersów, które tworzą razem takie oto części:

1. Epickie wprowadzenie, pozbawione tak cech litanijnych, jak w ogóle modlitewnych, rozpoczyna *Widzenie majowe* (wersy 1-5). Ten fragment kończy się dwukropkiem:

W wiejskim ustroniu, w wiosenny ranek,
Z duszą anielską, z licem aniołka,
Śliczna dziewczynka wyszła na ganek,
I plotąc drobno fiołek do fiołka,
Tak wiąże słowa w piosenki wianek:

w. 1-5

2. Piosenka „ślicznej dziewczynki”, również Nielitanijska, pojawia się zaraz potem, wyróżniona graficznym przesunięciem w prawo. Zbudowano ją z siedmiu tetrastychów i 5-wersowego zakończenia.

3. Komentarz narratora, nadal Nielitanijski, w 10 wersach zamyka piosenkę i zapowiada właściwą litanie jako modlitwę cytowaną w następnej części utworu. Część trzecia wraca do lewego marginesu i – podobnie jak pierwsza – kończy się dwukropkiem.

⁷ Analizę teologicznej warstwy utworu Norwida przeprowadzają: A. Dunajski, *Teologiczne czytanie Norwida*, Pelplin 1996, s. 103 i nast. oraz W. Kudyba, „Do Najświętszej Marii. Litania”. *Teologia i poezja*, w: *Literatura a liturgia*, red. J. Okoń, Łódź 1998.

4. Właściwa litania pojawia się dopiero teraz, zapowiedziana śródtytułem *Litania do Najświętszej Panny*. Jest to najdłuższa część utworu rozpoczynająca się od wyspacjowanej formuły „Panie! zmiłuj się nad nami!”. Liczy 184 wersy, głównie styczne, niekiedy dzielone na tetrastychy. Co jakiś czas padają tu przekształcone wezwania loretańskie (np. „Tyś bramą na niebie”) i znane modlitewne formuły Kościoła (np. „Salve Regina”). Pod koniec pojawia się litanijna formuła „co gładzisz grzechy świata!”. Każde z tych wyrażen wyróżnia rozstrzelony druk. Większość wymienionych cech obserwujemy w następującym przykładzie:

U wschodu, ciągle ta sama
 Stoi opalowa brama;
 Teraz z wolna się otwiera:
 Lecz gdy znika w róż powodzi,
 Z niej z a r a n n a g w i a z d a wschodzi
 Jak meteoryczna sfera!

w. 181-186

Litanijna forma powoduje także zmiany w strukturze elementów epickich. We wcześniejszych częściach utworu trzecioosobowy narrator informował o wydarzeniach, które towarzyszą zarówno piosence „ślicznej dziewczynki”, jak też obecnie prezentowanej litanii. W części czwartej relacja z wydarzeń nie znika, lecz wypowiada ją bezpośrednio „śliczna dziewczynka”, występująca teraz w roli nadawczej. Wydarzenia tracą charakter obiektywny, toteż elementy epickie w tej części utworu określać będziemy dalej jako narrację wewnętrzną.

5. Epickie zakończenie, znowuż pozbawione cech litanijnych, poprzedzone gwiazdkami wieńczy utwór:

* * *

Drugi maj świta w naturze,
 W ustroniu cicho z poranku...
 Ale na kościelnym ganku
 Jeden głos więcej brzmi w chórze...

w. 233-236

Z pięcioma częściami wiersza Deotymy zestawimy teraz cztery części utworu Norwida. Nie ma tu podziału narracji na zewnętrzną i wewnętrzną. Osoba mówiąca przystępuje od razu do modlitwy, chociaż struktura litanii, podobnie jak poprzednio, pojawia się dopiero na pewnym etapie.

1. Modlitwa początkowa nie ma więc jeszcze cech litanijnych. Zauważamy tu jednak obecność refleksji, które przygotowują do właściwego dialogu z Bogiem

i które w związku z tym są już wypowiedziane w poczuciu Jego obecności, zwiastowanej przez postać Anioła. Część pierwsza kończy się zapowiedzią litanii:

Więc – z tym Aniołem, ponad szatą ciała,
Co na kolana zgięła się i padła,
Ja, duch, stanąłem, jak fontanna biała,
Odrywająca się z swego zwierciadła –
I nuć: *Kyrie Elejson i Chryste*
Elejson... niby krople przezroczyście...
.....

w. 29-34

w której to zapowiedzi wyczuwa się delikatny, lecz niewątpliwy związek z pierwszym ikosem *Wielkiego Akatystu*:

Archanioł z nieba posłan był,
by „Witaj” Matce Boga rzekł.
A kiedy ujrzał, że na jego bezcielesny głos
bierzesz na siebie ciało,
Panie!
stanął w zachwycie wołając do Niej:

2. Parafraza konwencjonalnych, ramowych formuł litanii modlitewnej obejmuje sześć kolejnych wersów, przerwanych krótką wypowiedzią podmiotu. Po tej części następuje gwiazdka:

Chryste, usłysz nas, głosu daj, który może
Przeniknąć skoro, i stanąć u celu,
Chryste wysłuchaj – Ojczy z Nieba Boże,
Zmiłuj się – Synu nasz Odkupicielu,
Zmiłuj się – Duchu Święty – Trójco cała,
Zmiłuj się, zmiłuj... Chwała, chwała, chwała...

*

w. 35-40

3. Trzydzieści jeden stroficznych i stychicznych odcinków tekstu o różnej liczbie wersów to najdłuższa część utworu. Modlitwa zostaje tu skierowana do Matki Bożej. Zawiera formuły loretańskie zakończone formułą responsoryjną „Módl się za nami...”. Każdy z 31 modułów graficznie odseparowano gwiazdką od modułu sąsiadującego. Ta stroficzna konstrukcja jedenaście razy powtarza się jako schemat 6-wersowy, składający się z pięciu wersów 11-zgłoskowych (5+6) i jednego 5-zgłoskowego. W pozostałych miejscach (z wyjątkami, o których za chwilę) ten sam schemat ulega skróceniu lub rozszerzeniu pod względem liczby wersów 11-zgłoskowych, które mogą się powtarzać w danym module trzykrotnie lub od sześciu do trzynastu razy. Zamykający wers 5-zgłoskowy pozostaje na swoim miejscu.

Wyjątki od tej zasady stanowią:

- konstrukcja 10-wersowa, składająca się z czterech wersów według strofy stanisławowskiej, pięciu wersów 11-zgłoskowych i jednego 5-zgłoskowego;
- konstrukcja 5-wersowa, składająca się wyłącznie z wersów 11-zgłoskowych.

Oto przykład jednego z modułów, obejmującego serię dziewięciu wersów: ośmiu 11-zgłoskowych i jednego 5-zgłoskowego:

Jako więc lilii panieństwo strzeliste
 Podziwia potem Syn i błogosławi,
 Że takie proste i ładne, i czyste –
 Tak pierwaj Ojciec Swym Aniołem jawi
 Błogosławieństwo panience ubogiej,
 I proroczymi nawiane skrzydłami
 Uiszcza ziarno, aż czasów odłogi
 Westchnęły kwiatem... Panno nad Pannami,
 Módl się za nami...

w. 62-70

Przykład ten zawiera trzy elementy, które występują także we wszystkich pozostałych modułach tej części wiersza. Elementami tymi są: stała formuła „Módl się za nami...”, co najmniej jedna formuła inwokacyjno-laudacyjna (np. „Panno nad Pannami”) oraz reszta tekstu wypełniona narracją.

4. Pod koniec utworu powraca **konwencjonalny znak delimitacyjny**:

– Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
 Przepuść nam, Panie.
 Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
 Wysłuchaj nas, Panie.
 Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
 Zmiłuj się nad nami, Panie.
 Chryste – usłysz nas – Chryste, wysłuchaj nas –
 Kyrie – elejson,
 Chryste – elejson,
 Kyrie – elejson,
 Amen.

w. 292-302

Zestawiając pięć opisanych wcześniej części utworu Deotymy z czterema tu omówionymi częściami utworu Norwida, można wyłonić te części, które znamionuje największe pokrewieństwo. Z ogólnego przeglądu wynika jasno, że interesować nas będzie tylko czwarta część utworu Deotymy, najdłuższa i określona przez autorkę słowem „litania”. Natomiast u Norwida weźmiemy pod uwagę większy procent tekstu – od ostatnich wersów części pierwszej aż do końca części czwartej, przy czym najwięcej uwagi wymaga część trzecia, przesądzająca o dominujących właściwościach całej modlitwy.

Porównanie

Relacja między trzema perspektywami podmiotowymi. U Deotymy sygnał paratekstualny w śródtytule *Litania do Najświętszej Panny* pojawia się na potwierdzenie wcześniejszych słów narratora, który zapowiedział, że „śliczna dziewczynka” wypowie za chwilę „litanię”. Między perspektywą paratekstu i narratora zachodzi więc ogólna zgodność, która wszakże nie potwierdza się w szczegółach. Inaczej definiuje część czwartą śródtytuł, reprezentujący pośrednio stanowisko autorskie, inaczej zaś anonsuje tę samą część czwartą poprzedzając ją część narracyjną. W słowach śródtytułu poetka zdaje się wyrażać jedynie zasadniczą sugestię, że następujący dalej fragment w bliżej nieokreślony sposób odnosi się do litanii. W przeciwieństwie do tak ogólnej informacji, narrator wykreowany w utworze pozwala sobie na konkret:

Z jej ust, litania ciągle przerywana
Brzmiąc w głosie z siłą stopniową natchnienia,
Kolejno smutnie, tęskno i radośnie,
Sływa w melodię [...]

w. 44-47

„Śliczna dziewczynka” – według słów narratora – ma zaśpiewać „litanię ciągle przerywaną”. Ważna to wskazówka, bo z połączonych wypowiedzi od autorki i od narratora składamy sobie spójną autotematyczną kwalifikację, zgodnie z którą następna, czwarta część utworu będzie w całości charakterystyką litanii, ale tylko fragmentarycznie podejmie litanię jako gatunek.

W utworze Norwida występuje zasadniczo podobny stosunek głosów – odautorskiego i odnarracyjnego. „Litania” w podtytule wiersza zdaje się tu reprezentować stanowisko samego poety, z czego wynika wniosek, że wyeksponowania cech litanijnych można się spodziewać w całym tekście, a więc także poza częścią trzecią, którą uznaliśmy za najbliższą litanii. Oprócz tego zauważamy, że wiersz Norwida w części pierwszej zawiera słowa, które wolno uznać za ocenę litanijnych fragmentów utworu z pozycji narratora. Wyrażenia te – w przeciwieństwie do narratorskiego stanowiska u Deotymy – okazują się jednak ambiwalentne.

Mamy tych wyrażeń pięć:

Podnoszę z siebie, co wcale nie moje,
I zawiązuję u Twego promienia,

w. 3-4

I spadające czuję na kolana
To ciało, dusza im bliżej u Pana...
Aż, zewleczone na dół, na dół gnie się,

w. 5-7

A duch gołębiem wystrzela do góry,
Anioł go potem, mój Stróż-Anioł, niesie,

w. 8-9

Więc – z tym Aniołem, ponad szatą ciała,
Co na kolana zgięła się i padła,
Ja, duch, stanąłem, jak fontanna biała,

w. 29-31

I nucę: Kyrie Elejson i Chryste
Elejson... niby krople przezroczyste...

w. 33-34

Na podstawie czterech pierwszych fragmentów możemy zreasumować stanowisko narratora, tworząc w tym celu nazwy genologiczne, które wprawdzie nie mają rangi terminów, lecz zarazem wydobywają z tych wyrażeń interesującą nas esencję znaczeniową. Powstaną określenia, które przypominają nazwy gatunków prywatnych czy osobnych. Litanія jest to:

- zawiązywanie-co-nie-moje-u-promienia-Twego;
- zewleczenie-ciała-na-kolana;
- niesienie-przez-Anioła-ducha-gołębiem-wystrzelonego;
- stanięcie-ducha-ponad-ciałem-jak-fontanna-biała.

Byłyby to poetyckie nazwy czegoś, co następnie dokona się w kolejnych częściach utworu. Wszystkie wskazują na to, że wypowiedź słowna stanowić tam będzie zaledwie towarzyszący dodatek do czynności realizowanych w sferze religijnych gestów, postaw i doświadczeń. Najciekawsze wydają się wszakże słowa, które padają pod koniec pierwszej części wiersza, w postaci wersów 33-34. Rzecz dotyczy przede wszystkim urywka zamykającego wers 34: „niby krople przezroczyste...”. Czyje to słowa? Lub inaczej: do jakiego poziomu należą te słowa? Czy należy je uważać – jak to się samo narzuca – za rodzaj akompaniamentu narracyjnego, który łączy się z wcześniejszym czasownikiem „nucę”, tworząc jeden spójny komentarz: „nucę [...] niby krople przezroczyste” („krople przezroczyste” byłyby wtedy określeniem modlitwy, ale nie modlitwą)? Czy też należy uznać ten urywek za wewnętrzny składnik współtworzący modlitwę, za słowa skierowane już bezpośrednio do Boga jako złożenie przed Nim ofiary z własnego nucenia? Boże, popatrz jak „nucę [...] / niby krople przezroczyste [...] / Chryste, usłysz nas”.

Zauważmy, że pytanie „czyje to słowa” stosuje się również do pisanych spacją formuł „Kyrie Elejson i Chryste / Elejson”. Przytoczenie znanych, ramowych wyrażeń, wysuwanych zwykle na początek litanii kościelnych, nie musi być jeszcze cytatem z modlitwy. Słowa te mogą równie dobrze występować w obrębie stanowiska narratora, który w ten sposób nazywa dalszą modlitwę, nie określając jej przy użyciu tytułu, lecz za pomocą incipitu. Tak jakby mówił: nucę właśnie taką modlitwę, która zaczyna się od „Kyrie Elejson”.

U Norwida nie chodzi rzecz jasna o to, by odpowiedź na postawione pytanie się znalazła, lecz o to, by jej nie udzielić. By zachować jako dopuszczalne wszystkie dające się wyobrazić warianty. Jeżeli więc w utworze Deotymy pojawiła się ostra granica między tym, co należy do słów narratora (który anonsuje „litanię ciągle przerywaną”) a tym, co wypowiada „śliczna dziewczynka”, jeżeli w tamtym utworze granica ta przebiegała dokładnie między częściami – to Norwid granicę zamazał. U niego wypowiedź narratora w roli narratora przeobraża się w wypowiedź narratora jako postaci wolno, nawet – bardzo wolno. Pogłos zewnętrzny, narratorskiego komentarza słyhać jeszcze wtedy, gdy powstała już nadzieja, że postać przemawia samodzielnie.

Spójrzmy na drugą część wiersza Norwidowskiego, którą podaliśmy wcześniej w całości. Pod koniec tej części padają słowa „Chwała, chwała, chwała”. Mogą się one dobywać z wnętrza modlitwy, ale mogą też opisywać tę modlitwę z perspektywy narracyjnej. Będą wtedy formą komentarza. Czymś w rodzaju: „i tak dalej, i tak dalej”. Albo czymś, co wypowiadamy na ogół z określoną intonacją i wyraźnym gestem: „takie nieskończone chwała, chwała, chwała”. A co powiedzieć o wielokropkach, które zapełniają obficie cały utwór? Czy one także nie komentują tego tekstu?

Wkraczając do części czwartej Deotymy i do trzeciej Norwida, mamy więc świadomość, że przedstawiono nam fragmenty o zdecydowanie różnym statusie. „Śliczna dziewczynka” dostała prawo do samodzielnej inwencji modlitewnej (poza kontrolą narratora), ale postać Norwidowska – już nie.

Stopień koherencji w litaniijnej części utworów. Między utworami zachodzi także kolejna dysproporcja, związana ze stopniem koherencji części czwartej Deotymy i części trzeciej Norwida. U Deotymy niepodobna oszacować, kiedy padną słowa znanej formuły kościelnej. Tymczasem u Norwida wypowiedź wydaje się w pewnym stopniu przewidywalna. Chociaż strofy i odcinki stychiczne składają się tu z różnej liczby wersów, to kończy je zawsze bardzo rozbudowany sygnał klauzulowy, w większości wypadków rozciągający się na wiele fraz. Wystarczy spojrzeć na wersy 62-70, przytoczone wcześniej jako reprezentatywny urywek części trzeciej. Z początku składają się one ze swobodnej modlitwy. Cały czas jednak dążą – składniowo i semantycznie – do zakończenia cytowanego fragmentu, gdzie pada formuła loretańska „Panno nad Pannami”, po niej zaś refren „Módl się za nami” tożsamy z litaniijnym responsorium. Analogicznie zbudowano 26 innych modułów, a tam gdzie zachodzą jakieś różnice, zawsze na koniec pojawia się mimo wszystko ta sama formuła responsoryjna „Módl się za nami”.

Z tego, co powiedziano wyżej, mogłoby wynikać, że w litanii Norwidowskiej dwa porządki delimitacyjne sylabizmu – składniowy i wersyfikacyjny – stale się ze sobą uzgadniają. W każdym razie wskazywałyby na to sytuacje pozwalające utożsamić granice litaniijnych formuł z węzłowymi punktami wersu (średniówką i klauzulą):

Więc Domie Złoty, więc Arko Przymierza,
Niebieska Bramo [...]

w. 243-244

Wniosek na temat idealnej składniowości wiersza byłby jednak pochopny. Poza przykładami zbieżności wersyfikacyjno-składniowej, występują bowiem w utworze Norwida sytuacje odwrotne, kiedy to stałe punkty 11-zgłoskowca (5+6) rozmiągają się nie tylko z granicami zdań pojedynczych, ale nawet – z granicami syntagmicznymi, powodując osobliwy rodzaj przerzutni, związany nie tyle z jednością zdania, ile wręcz z jednością syntagmy. W cytacie niżej spotkały się ze sobą oba przeciwstawne chywy. W naszej lekturze wychwytyjemy tu 13 odcinków syntagmowych, z czego 8 kończy się w klauzuli, 2 – w średniówce, reszta zaś poza węzłowymi punktami wersu. Dwie pionowe kreski zostały naniesione dla oznaczenia średniówek:

¹Modlitwom bliska || przez swą osobistość
Niewieścią – ²bliska || pobłażaniem prawie
Przez Macierzyństwo, || ³i bliska przez czystość,
⁴Wszelkiej tęsknocie || ludzkiej, ⁵wszelkiej sprawie
Udatna – ⁶niby || dobra białogłowa,
⁷Z góry, a jednak || patrząca łzawie,
⁸Można – a jednak || w prostocie zupełnej
⁹Przędząca wiele || z barankowej wełny
¹⁰I bardzo cicha, || a przeto nie mniejsza,
¹¹Współ-pracująca || wszystkimi cnotami,
¹²Kończąca wszystko... || ¹³Matko Najmilejsza,

w. 138-148

Chociaż zróżnicowany stosunek granic biorących się ze struktury sylabizmu i granic podpowiadanych przez strukturę litanijną, waha się tutaj z jednej skrajności w drugą, to jednak w gruncie rzeczy daje zawsze podobny efekt. Działy międzysyntagmiczne przez odniesienie ich do granic innego typu wydają się bardziej wyraziste, niż gdyby występowały niezależnie od 11-zgłoskowca. I analogicznie, klauzule i średniówki 11-zgłoskowca zostają dodatkowo podkreślone przez ich stosunek do pauz międzysyntagmicznych.

W utworze Deotymy nie ma takich podkreśleń, podobnie jak nie została zaznaczona żadna konsekwentna powtarzalność między słowami otwierającymi lub zamykającymi wszystkie odcinki tekstu w części czwartej. Niedostatek przewidywalności litanijnego schematu w tym wierszu potwierdza się również w takiej łatwo dostrzegalnej cesze, jak mniejszy udział samych formuł. Zaledwie raz udało się Deotymie posłużyć określeniami, które można uznać za twórczą i odświeżającą restaurację wyrażenia tradycyjnego przez ponowne włącznie go do kultury literackiej w nowy, oryginalny sposób. W kontekście loretańskiego słownictwa, antonomazja „Płacząca nad płaczącymi” z wersu 81 może być odczytywana jako

próba zastąpienia zwrotu „Panno nad pannami”, podobnego do niej pod względem składniowym i fonologicznym. Do *Litanii loretańskiej* nawiązuje także następujący fragment utworu:

Strugi światła trysły z zorzy,
Siedem wieńców mknie w przestrzeni;
W całym błękicie się tworzy
Jakby ostro krąg z pierścieni.
– Poznają: te aureole
To są tysięczne postacie,
Co odmienione w każdym kole
Błyszczą w swej odmiennej szacie;
Każda z nich zda się że tonie
W liści i równianek lesie:
Najniżej przy widnokresie
Pierwsze duchy łączą dłonie;
Niosą różnobarwne kwiaty
Rwane z edeńskich ogrodów,
Mają tęczowane szaty;
To Święci wszystkich narodów!

Drugi krąg co niebo dzieli,
Srebrem tryska w toń błękitną...
To dziewice stoją w bieli
A w ich dłoniach lilie kwitną.

Trzecie koło wyżej stoi:
Tam lśnią szkarłatne sztandary;
Wśród palm, duchy błyszczą w zbroi:
To są męczennicy wiary!

Wyżej w postawie pokory,
Z ciemną, ubogą osłoną,
Plotąc blade passyflory,
Staje apostołów grono.

Choć niebo błyszczy pogodnie
W piątym kole jest mgła nocy...
Noc przyszłości! gdzie prorocy
Wznoszą przeczucia pochodnie!

Szósty krąg przedstawia krocie
Białych, powiewnych podwoi;
W ich głębi, w każdym namiocie
Cichy patriarcha stoi.

Siódme koło zda się z ptaków
Tak się buja w skrzydeł święcie...
Pierścień anielskich orszaków
Zenit oplata ogniście.

Jest to jedyny fragment części czwartej, który pod względem przewidywalności dorównuje tekstowi Norwidowskiemu. Użyte tu wyrażenia: „Dziewice”, „męczennicy”, „apostołów grono”, „prorocy”, „patriarcha”, „pierścień anielskich orszaków” można zestawzić z następującym urywkiem *Litanii loretańskiej*:

Królowo Aniołów, módl się za nami.
Królowo Patriarchów, módl się za nami.
Królowo Proroków, módl się za nami.
Królowo Apostołów, módl się za nami.
Królowo Męczenników, módl się za nami.
Królowo Wyznawców, módl się za nami.
Królowo Dziewic, módl się za nami.
Królowo Wszystkich Świętych, módl się za nami.

Widać, że Deotyma odwróciła tradycyjny porządek osób. Wszyscy Święci, którzy w kanonicznym przekazie *Litanii loretańskiej* finalizują ten fragment wyliczenia, w poetyckim przetworzeniu trafili na początek listy, po nich zaś, licząc od końca, uszeregowano pozostałe grupy mieszkańców Nieba (bez „Wyznawców”). Ponieważ grupy te nazywa Deotyma kręgami, należy stąd wyciągnąć wniosek o wyparciu następstwa konwencjonalnego przez ład hierarchiczny.

Hierarchia między narracją wewnętrzną a wyliczeniem formuł. Cytowany fragment Deotymy wskazuje na jeszcze jedną cechę związaną z hierarchicznością. Przedstawia on, co dzieje się ze „śliczną dziewczynką” w trakcie doświadczenia mistycznego. Sama bohaterka relacjonuje wydarzenia związane ze wznoszeniem się na kolejne kręgi nieba. Narrację znajdujemy także w trzeciej części u Norwida, lecz narracja ta została pomyślana inaczej. Norwid włączył do tej części opisy wydarzeń ewangelicznych. Każdy taki opis podlega składniowo i semantycznie formułom, które wiążą w spójną całość dany moduł stroficzny lub styliczny. Dzięki temu wyliczenie formuł zajmuje w hierarchii pozycję wyższą niż narracja. I na tym polega zasadnicza różnica w stosunku do części czwartej u Deotymy, gdzie zachodzi stosunek dokładnie odwrotny. W cytacie wyżej formuły służą wyłącznie za składniki sprawozdania. Narracja wewnętrzna nie podporządkowuje się ich wyliczeniu, lecz formuły podporządkowują się strumieniowi narracji.

Przebieg egzegezy formuł loretańskich. Ostatnia cecha stanowi już wyłącznie cechę Norwidowską. Pomijając komentarz narratora w części pierwszej oraz okresy swobodnej modlitwy w różnych miejscach tekstu, z utworu Norwida dałoby się wyizolować prawie cały przekaz *Litanii loretańskiej*. Pozwala to prześledzić, jakie formuły z tej znanej modlitwy zostały wykorzystane, jakie pominięte, a jakie wyrażenia dodano z efektem imitacji wyrażen oryginalnych. Dowiadujemy się również, które formuły włączono w brzmieniu tradycyjnym, dla których

opracowano przekład nowy, gdzie zachowano zastany szyk loretańskich wezwań, a gdzie go przebudowano. Stosunek między zbiorowym podmiotem tradycji Kościoła, który modli się ponad czasem, a podmiotem kogoś, kto przemawia w utworze, wyraża się dzięki temu jasno za pośrednictwem egzegezy formuł i egzegezy ich uszeregowania. Jest okazja do ustalenia tego stosunku.

Z pełnego 302-wersowego tekstu pod tytułem *Do Najświętszej Panny Marii. Litania* usuwamy wszystkie wyrazy z wyjątkiem tych, które mają źródła loretańskie. Zostają tylko trzy rodzaje wyrażen, to znaczy: cytaty bezpośrednie, cytaty w nowym Norwidowskim opracowaniu oraz spójniki służące do łączenia formuł, następujących w szyku wyliczenia. Otrzymałą teraz modlitwę szeregujemy graficznie w linijkach, zgodnie z autorską delimitacją na odcinki styliczne i strofy. Wyrazów opuszczonych, czy to z początku, czy to z końca strofy lub odcinka stylicznego, nie oznaczamy. Oznaczamy tylko miejsca, gdzie usunięte zostały wyrazy ze środka. Znosimy też autorską spację. Przypisy pod utworem pozwolą się zorientować, jakich przeróbek dokonał Norwid względem obowiązującego w jego czasach przekazu *Litanii loretańskiej*:

Święta Maryjo, Módl się za nami...

Święta Boża Rodzicielko, Módl się za nami...

a) Panno nad Pannami, Módl się za nami...

Matko Chrystusowa, Módl się za nami...

Matko Łaski Bożej, Módl się za nami...

b) Najczystsza z Matek, Módl się za nami...

Matko Najśliczniejsza, Módl się za nami...

c) Niepokalana, Módl się za nami...

d)

b) Prze-dziwna Matko, Przedziwna trzy razy, Módl się za nami...

e) Matko Najmilejsza, Módl się za nami...

b) Matko, a widzę, Matko Stworzyciela, Módl się za nami...

b) Matko, a widzę, że Odkupiciela, Módl się za nami...

f) Matko Bolesna, Módl się za nami...

g) Panno ^{b)} Chwalebna, ⁱ⁾ Wierna i Czcigodna, Módl się za nami...

Można, Łaskawa i ^{b)} Błogosławiona, Módl się za nami...

b) Zwierciadłem stałaś się – Sprawiedliwości, Módl się za nami...

j) Mądrości Stolico! Módl się za nami...

i) Radości ^{k)} Przyczyno, Módl się za nami...

b) Naczyniem stałaś się Duchownym, [...] Módl się za nami...

j) Poważne Naczynie, Módl się za nami...

j) Nabożeństwa ^{l)} Dziwnego Naczynie, Módl się za nami...

Różo Duchowna, Módl się za nami...

Wieżo Dawidowa, Módl się za nami...

m)

Domie Złoty, [...] Arko Przymierza, i) Niebieska Bramo, [...] Módl się za nami...

i) Zaranna Gwiazdo, [...] módl się za nami...

i) Chorych-Uzdrowienie, ⁿ⁾ Ucieczka Grzesznych, [...] ^{b)} Utrapionym zlane Pocieszenie [...], Wspomożenie Wiernych, Módl się za nami...

i) Aniołów-Królowo, Módl się za nami...

b) w Patryjarchów jaśniejąca kole, b) Przyświecająca Proroków chórowi, b) I z Apostoły przy tym samym stole siedząca, [...] b) Męczenników Pani i b) Wyznawców, Módl się za nami...

b) Królowo wszelkiej tworów Dziewiczości, Módl się za nami...

Królowo Wszystkich Świętych ^{o)} i Świętości, Módl się za nami...

p) Polska Królowo, Módl się za nami...

Przypisy do cytatu:

- a) brak wyrazu „Święta”;
- b) autorski przekład formuły, inny od tradycyjnego;
- c) brak wyrazu „Matko”;
- d) brak formuły „Matko nienaruszona”;
- e) w *Litanii loretańskiej* formuła „Matko najmiłsza” (nie „najmilejsza”) znajduje się wcześniej, przed formułą „Matko przedziwna”;
- f) formuły „Matko Bolesna” brak w *Litanii loretańskiej*;
- g) słowo „Panno” obejmuje tu blokiem sześć epitetów w dwóch wezwaniach, podczas gdy w *Litanii loretańskiej* powtarza się przed każdym kolejnym epitetem sześciu odrębnych wezwań;
- h) formuła „Panno chwalebna i błogosławiona” z modlitwy *Pod Twoją obronę*, rozdzielona między dwa kolejne wezwania i użyta w zastępstwie dwóch formuł loretańskich: „Panno roztropna” i „Panno wstawiona”;
- i) w *Litanii loretańskiej* formuła „Panno wierna” znajduje się dalej, po formule „Panno łaskawa”;
- j) inwersja wyrazów tworzących formułę;
- k) brak wyrazu „naszej”;
- l) dawne modlitewniki podają wyraz „osobliwszego” (nie „dziwnego”);
- m) brak formuły „Wieżo z kości słoniowej”;
- n) mianownik zamiast wołacza „Ucieczko”;
- o) dodano: „i Świętości”;
- p) tego wezwania nie obejmował jeszcze wówczas kanoniczny tekst *Litanii loretańskiej*.

Norwid finezyjnie odniósł się do tradycyjnego przekazu modlitwy. Zbiór kilkudziesięciu różnic został tak przemyślany, by niebaczny czytelnik sądził, że ma przed sobą wzorcową wersję *Litanii loretańskiej*. Dopiero w uważnej lekturze można zauważyć, że poeta zdołał wyrazić swój stosunek do litanijskich formuł na trzy różne sposoby: przez ingerencję w – warstwę paradygmatyczną (selekcjonując formuły), warstwę syntagmatyczną (korygując szyk formuł) i przez modyfikację uświęconego tradycją przekładu formuł.

Obedienca względem kanonicznego przekazu litanii pozwoliła Norwidowi zaznaczyć swój własny stosunek recytatorski do tekstu. Delikatne ruchy inwersyjne i kilka subtelnie podrzyconych epitetów dały wespół rezultat jak gdyby naśladowający fluktuacje głosu żywo reagującego na formuły modlitwy. „Najczystsza z Matek” w ogólnym sensie znaczy to samo co „Matko najczystsza”, lecz *de facto* stanowi dowód, że to loretańskie zawołanie zostało przetrawione przez myśl autora, że nie weszło do tekstu wiersza mechanicznie, prosto z modlitewnika. Podobnie, zamiana tradycyjnych antonomazji na zdania z orzeczeniem:

Matko, a widzę, Matko Stworzyciela,	(w. 158)	zamiast: Matko Stworzyciela
Matko, a widzę, że Odkupiciela,	(w. 168)	zamiast: Matko Odkupiciela
Zwierciadłem stałaś się – Sprawiedliwości,	(w. 196)	zamiast: Zwierciadło sprawiedliwości
Ale Naczyniem stałaś się Duchownym,	(w. 214)	zamiast: Naczynie duchowne

– sprawia, że wydarzenia historii świętej, definiowane w *Litanii loretańskiej*, są z perspektywy mówiącego jak gdyby na nowo przywracane do czynu. Znaczący wydaje się także brak niektórych wyrazów a nawet całych formuł. Szczególnie formuły „Wieżo z kości słoniowej”, obrosłej nad wyraz grubą powłoką negatywnych skojarzeń. Norwid, pozbywając się tego zwrotu, nie usuwa go jednak całkowicie, lecz niejako zawiesza w odwodzie. Ma prawo sądzić, że czytelnik będzie na tę formułę czekał. Formuła zatem pojawia się w tekście, lecz nie bezpośrednio, a w aluzji:

Z najczystszej kości przez rody królewskie
 Wybudowana w strop, jak Babel-nowa,
 Żeby sojusze powrócić niebieskie
 I zespolęczyć padół z otchłaniami;
 O wieżo biała – Wieżo Dawidowa,
 Módl się za nami...

w. 237-242

Wnioski

Podsumujmy różnice między utworami Deotymy i Norwida.

Mimo że „śliczna dziewczynka” dostała prawo do wypowiedzenia modlitwy poza kontrolą głównego narratora w utworze Deotymy, to jednak podporządkowanie formuł narracji wewnętrznej, brak konsekwentnej zasady ich występowania oraz, co za tym idzie, brak czytelnej prawidłowości w ich doborze, kierunku przekształceń, zmian szyku itp. – sprawiają, że cytat z wypowiedzi „ślicznej dziewczynki” zawiera bardziej relację z emocji towarzyszących odmawianiu modlitwy niż samą modlitwę. Potwierdza to wcześniejszą zapowiedź głównego narratora z części trzeciej, który anonsował „litanie ciągle przerywaną”. Śródtytuł *Litania do Najświętszej Panny* odnosi się do tematu części czwartej. Do tematu, a nie do struktury gatunkowej.

U Norwida sprawa wygląda oczywiście odwrotnie. Mimo że słowa wypowiedzianego modlitwę są okazjonalnie penetrowane przez głównego narratora, to podporządkowanie narracji wewnętrznej wyliczeniu formuł, konsekwentna zasada ich występowania oraz, co za tym idzie, czytelna prawidłowość w ich doborze, kierunku przekształceń, zmian szyku itp. – sprawiają, że intertekstualny cytat podlega pod względem gatunkowym litanii poetyckiej. Nie jest relacją z modlitwy, lecz jej zawartością. Utwór Deotymy natomiast stanowi bodaj

pierwszy w literaturze polskiej przykład pozornych litanii poetyckich. Wbrew sugestii zawartej w śródtytule, nie zawiera w sobie wystarczających cech gatunku. Poprzestaje na opisie modlitwy.

Pozostały nam jeszcze wnioski dotyczące wszystkich prezentowanych w tym artykule wierszy. Ich autorzy, niejako wyjęci z epok, do których zostali zaliczeni przez historię literatury i na które zostali także w jakimś sensie skazani, są przedstawicielami wspólnej tendencji. Zbiorowym wysiłkiem litania przeobraziła się w gatunek obfitujący w liczne odmiany strukturalne i tematyczne, stale ponawiane w późniejszej literaturze polskiej. Religijno-patriotyczną dykcję Kornela Ujejskiego pochwyca zwłaszcza poeci piszący w okresie II wojny światowej. Ich ważnym przedstawicielem będzie Kazimierz Wierzyński. Litanizowane credo znajdziemy w utworach Tadeusza Różewicza (*Cień*), Anny Kamieńskiej (*Tamten świat*), Janusza St. Pasierba (*wierzę*), Wisławy Szymborskiej (*Odkrycie*) i wielu innych. Norwidowska litania odezwie się echem w poezji Jerzego Lieberta i Włodzimierza Słobodnika.

Poetic litany between the contemporary and modern

Summary

The article describes the process of crystallisation of the Polish modern poetic litany on the examples from the writings by Kornel Ujejski, Maria Konopnicka, Cyprian Norwid and others. During the 19th century this traditional genre was rediscovered as a valuable literary form. The current of the litanies devoted to public affairs was of special interest. Owing to Adam Mickiewicz's "The Pilgrims Litany" (*Litania pielgrzymka*) and the stanzaic poems by Ujejski it had two patterns. Both became the elements of the canon of Polish literature for the poets born in the first half of the 20th century. Therefore the characteristic features of these litanies can be found in modern, not only patriotic, poetry i.e. in the poems by Wierzyński, Liebert, Słobodnik, Różewicz, Kamieńska, Pasierb, Szymborska and many others.