

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Bogaty zestaw haseł w niniejszym zeszycie „Zagadnień” odnosi się do literatur europejskich w ich rozwoju historycznym. Czytając hasła, można zauważyć jak niektóre gatunki uprawiane w starożytności grecko-rzymskiej nie tylko stawały się wzorami gatunków w późniejszych czasach w literaturach innych narodów, lecz także zostały wykorzystane jako formy podawcze np. *ekfrazja* i *chorografia*. Warto porównać system wierszowanej epiki europejskiej tak bogato reprezentowany przez Anglię do końca XIX wieku z osiągnięciami technik tworzenia prozy fabularnej w starożytnym Egipcie np. *sadzi* (por. ZRL t. 47, z1-2). Informacja w drukowanym już uprzednio hasle *Old English Poetry* (ZRL t. 16, z.1-2) o chrześcijańskiej epice staroangielskiej może uzupełnić zawartość obecnego w tym zeszycie hasła *epos*.

Redakcja

EGZEMPLUM (łac. *exemplum*, gr. *parádeigma*) przykład, historia, „powieść”, będąca ilustracją wywodów umoralniających stosowanych w literaturze dydaktycznej i homiletyce. Przez klasyków teorii wymowy *egzemplum* definiowane jest jako „komemoracja”, czyli wspomnienie lub przypomnienie zdarzenia rzeczywistego lub fikcyjnego, użytecznego w funkcji perswazyjnej. *Egzempla* znane były już w czasach Tertuliana (zm. ok. 220r n.e.). Zнали je i cenili św. Ambroży, Hieronim, Augustyn, którzy adaptowali w tym względzie antyczną kulturę retoryczną do potrzeb katechizacji chrześcijańskiej. Jako gatunek *egzemplum* zrobiło karierę dzięki ambonie, szczególnie rozkwitło w wieku XIII, zwłaszcza w wersji kaznodziejstwa popularnego, uprawianego przez zakon dominikanów. Początkowo *egzempla* traktowane były jako jeden ze środków pouczenia wiernych i jako całości fabularne o różnej treści podporządkowane były strukturze kazania i wtopione w tok wyводу. Wypełnione przykładami zbiory łacińskich kazań cieszyły się ogromną popularno-

ścią w średniowiecznej Europie. Do najbardziej znanych należały m. in. *Sermo nes vulgares* Jakuba de Vitry (pocz. XIII w.) oraz *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* Stefana de Bourbon (XIII w.). Autorzy formułowali jednocześnie teorię kazań, a w tym *egzemplów*. Wiele wypowiedzi teoretycznych rozważających istotę i funkcję przykładów, można odnaleźć zarówno we wspomnianych zbiorach, jak i w dziełach Alaina de Lille (XII/XIII w.), Humberta de Romans (XIII w.) czy św. Bonawentury. Z biegiem czasu *egzempla* kaznodziejskie zaczęto zbierać i układać w osobne zbiory, komponowane według zasad logicznych (np. w porządku przykazań) czy też alfabetycznie. Do najbardziej znanych kompendiów tego typu należą: *Promptuarium exemplorum* Marcina Polaka (XIII w.), *Speculum histioriale* Wincentego z Beauvais (XIII w.), słynne *Speculum exemplorum* (druk w 1484 r.) czy wreszcie *Gesta Romanorum*, zbiór powiastek opatrzonych komentarzami religijno - budującymi (*moralisationes*), najprawdopodobniej spisany w Anglii między 1335 a 1342 r. przez niezna-

nego zakonnika. *Gesta Romanorum*, wielokrotnie odpisywane a później powielane drukiem, odegrały istotną rolę w literaturze europejskiej, wykorzystywane przez takich pisarzy jak G. Boccaccio czy W. Szekspir.

Tak jak w Europie, tak i w Polsce *egzempla* znane były już w średniowieczu. Kaznodzieje stosowali je w praktyce w XIII wieku, podając z ambony w języku narodowym. Dzięki temu stosunkowo łatwo przenikały one do świadomości i wyobraźni niewykształconych odbiorców ludowych. Do najbardziej znanych zbiorów kaznodziejskich spisanych po łacinie należą teksty autorstwa: Peregryna z Opola (pocz. XIV w.), Macieja z Grochowa czy Macieja z Raciąża. Choć wątki fabularne przykładów czerpano z zasobu europejskiego, to najbardziej znanym zbiorem *egzemplów* były wówczas *Historie rzymskie*, wybrane z *Gesta Romanorum*, przełożone przez nieznanego tłumacza i wydane drukiem w 1540 roku. Wiele spośród tych opowiadań przerabiano następnie, prozą lub wierszem w XVI i XVII wieku. Od początku XVII wieku *egzempla* pojawiały się bardzo licznie w zbiorach kaznodziejskich: u F. Birkowskiego, u J. Mijakowskiego czy Sz. Starowolskiego. Kazanie, komponowane według określonych norm, rezerwowało w części zwanej protematem, miejsce dla *egzemplów*, służąc jako naturalny argument wykładu tematu (niekiedy w jednym kazaniu spotyka się kila lub nawet *kilkanaście egzemplów*). Poetyka *egzemplum* łączyła się immanentnie z tymi normami estetycznymi, które determinowały religijno--chrześcijański nurt piśmiennictwa europejskiego. Silne związki powiastrki budującej z kaznodziejstwem rzutowały też dodatkowo na jej zdecydowanie aklasyczny charakter. Rozdział stylów, normy *decorum* i stosowności zupełnie nie obowiązywały w dziedzinie piśmiennictwa egzemplarycznego. Postaci i czynności kwalifikowano zgodnie z chrześcijańskim, dycnotomi-

cznym podziałem na dobro i zło. Temu podporządkowany był przebieg akcji i prosta konstrukcja planu przedstawionego, czytelnie podkreślające moralistyczną wymowę przykładu. Jego potwierdzenie umieszczano także w znaczącym tytule (np. *O stałości i dobrych uczynkach*) oraz w zakończeniu (*clausio*). Zakończenie sprowadzano do łatwej do zapamiętania formuły: gnomy dogmatycznej, sentencji, maksymy lub przysłowiowego zwrotu. Praktyka taka była zdecydowanie odmienna od zasady stosowanej w starych *egzemplach*, tj. do mniej więcej XV wieku. Zasada ta, zapewne pod wpływem poetyki biblijnej paraboli, przejawiała się w dodanych przy *egzemplach* wykładniach alegorycznych ich sensu. W trybie metodycznego wykładu tłumaczyły one i bezpośrednio wskazywały na nadbudowane nad znaczeniem literalnym świata przedstawionego znaczenia głębokie. Praktyka ta prowadziła często do nadużyć interpretacyjnych, co uwydatnia się wyraźnie w przykładach ze zbioru *Gesta Romanorum*, gdzie prostym opowiadankom, pozbawionym wskazówek interpretacyjnych, narzucano istnienie utajonego, alegorycznego sensu. Choć określenie odrębności gatunkowej *exemplów* od zawsze sprawiało badaczom wiele trudności, to zwraca uwagę fakt, że pisarze kościelni używali słowa *exemplum* w dwóch sensach: po pierwsze, w ogólnym sensie przykładu, po drugie, w sensie „an illustrative story”, i temu ostatniemu przypisywano znaczenie wyróżniające. *Egzemplum* jako gatunek literacki krzyżuje się z innymi gatunkami lub wykorzystuje ich formułę gatunkową. Jako *egzemplum* funkcjonuje realistyczna opowieść (autentyczna lub fikcyjna), -mit, -bajka klasyczna (typu ezopowego), -legenda, -baśń, itd. Zapotrzebowanie na *egzempla* i ich niezwykła popularność prowadziły do wykorzystywania wszelkich możliwych i dostępnych źródeł. Zapożyczano powiastrki ze świeckiej nowelistyki (-nowela),

francuskich *-fabliaux* (facecja), sięgano po przykłady z Biblii, mitologii, historii starożytnej, przyswajano wschodnie parbole, materiał hagiograficzny, *-miracle etc.* *Egzemplum* nie ma przepisanej długości, jednak uwagę zwraca fakt, iż w retoryce klasycznej było nieraz formułą jednozdaniową, zaś w sztuce kaznodziejskiej narracja kształtowana jako apel do wyobraźni słuchacza przybierała często bardzo rozbudowane formy. Choć teoria *egzemplum* zajmuje poczesne miejsce w retoryce, w praktyce stuleci ta jedna z odmian argumentów przerosła pierwotne założenia, stając się swoistym gatunkiem literackim, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu sztuki narracyjnej prozaików, zwłaszcza nowelistyki.

Bibliografia: T. Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu*, Warszawa 1997; B. Geremek, *Exemplum i przekaz kultury*, w: B. Geremek (red.), *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, Wrocław 1978; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990; T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1990;

Agnieszka Gawron

EKFRAZA (gr. *ékphrasis* 'szczegółowy opis') utwór lub fragment utworu zawierający opis obrazu, rzeźby, budowli, przedmiotu artystycznego itp. W starożytności *ekfrazja* to zarówno pojęcie genologiczne, jak i retoryczna figura myśli (łac. *descriptio*), polegająca na unaoczniającym przedstawieniu rzeczy. Jako termin genologiczny *ekfrazja* oznaczać mogła samodzielną wypowiedź (wierszem lub prozą), jak też opisowy składnik mowy, opowiadania lub też tekstu lirycznego czy okolicznościowego. Technika ich konstruowa-

nia oddziaływała również np. na opisy architektury w relacjach z podróży. *Ekfrazja* dotyczyć mogła zarówno rzeczywistych obiektów, jak i wymyślonych.

Topika *ekfrazy* opierała się na popularnym schemacie *ratiocinatio* (rozumowania o każdej rzeczy), więc figury myśli opartej na stałych punktach czy zagadnieniach, które należało rozwinąć. Do stałych punktów tego schematu należały: (1) czy jest? (przecząco, twierdząco lub z wahaniem); (2) czym jest? (tu: definicja, okoliczności, analogie); (3) z czego jest?; (4) dlaczego jest? (tu: przyczyna); (5) jak jest wielka? (np. przez zestawienie); (6) jaka jest?; (7) kiedy jest? (tu: różne aspekty czasowe); (8) gdzie jest? (charakter miejsca: publiczne, prywatne, małe, wielkie, jawne, tajne, najwyższe, najniższe...) itp. Kolejność rozwinięcia owych punktów była swobodna, nie wszystkie też musiały znaleźć odzwierciedlenie w opisie.

Ponadto ważny był wybór opisywanego przedmiotu. Opisywać należało dzieła wybitne, starożytne lub natchnione przez bóstwo (częsty topos „wydaje się, że ręka ludzka nie byłaby w stanie wykonać tego dzieła”). Towarzyszyć temu winny podziw, zachwyt, zdumienie (pięknem formy lub treścią), co czasem szło w parze z pochwałami dla mistrza. Wskazane także było poszerzenie opisu o erudycję.

Najstarsze przykłady *ekfrazy* odnajdujemy w obu poematach Homerowych. W *Iliadzie* mamy opis zbroi Agamemnona (ks. XI) i tarczy Achillesa (ks. XVIII). Biorą one za przedmiot arcydzieła sztuki płatnerskiej. Podkreśla się w obu deskrypcjach wspaniałość artystycznej obróbki dzieła przez dokładny opis rytch na ryzostunku obrazów i wartościujące epitety, wymienia się materiał, z jakiego je wykonano (metale szlachetne). Szczególnie druga *ekfrazja* została starannie dopracowana i chętnie ją naśladowano w późniejszych czasach. Prezentacja tarczy jest dokonana przez opis jej wykonania, a

dokładniej przez opis tego, co jest właśnie na niej rytu dłonią Hefajstosa (motyw boskiego pochodzenia dzieła). Jest to opis bardzo dynamiczny: kute sceny rozgrywają się niejako na oczach odbiorców, a opowiadający przenosi ich uwagę z jednego obrazu-zdarzenia na drugi. Niemniej ów pozór akcji utrzymany jest w wyraźnej ramie równoczesności. Technika konstrukcji tej *ekfrazy* – często później naśladowana – sprowadza się do katalogu elementów dzieła, na które narrator po kolei „rzuca okiem”, zatrzymując się nad każdym przez chwilę, jakby znajdował się w galerii obrazów. W *Odysei* z kolei spotykamy się z *ekfrazą* dzieła sztuki architektonicznej (pałac Alkinoja w ks. VII). Ten i wyżej omawiane opisy dzieł sztuki są organicznie powiązane akcją, są przez nią motywowane.

Niemalą rolę dla kształtu *ekfrazy* odgrywała praktyka imitacyjna. Deskrypcje dzieł sztuki z *Eneidy* Wergiliusza są wyraźnym odwzorowaniem motywów wcześniejszych. Opis tarczy Eneasza w (ks. VIII) to naśladowanie analogicznej partii z *Iliady* oraz ustępu zwanego *Tarczą Herkulesa* z przypisywanego Hezjodowi poematu *Aspis*. Podobnie opis świątyni Junony (ks. I) jest inspirowany fragmentem z *Odysei* dotyczącym pałacu Alkinoja. Ponadto w ks. V *Eneidy* znajduje się opis tkaniny. Dzięki obu epikom *ekfrazą* stała się stałym komponentem utworów epickich. Sporo miejsca przeznaczył na opisy tego typu Owidiusz w *Metamorfozach*: rydwan słoneczny (ks. II), tkaniny Pallady i Arachne (ks. VI), krater Eneasza (ks. XIII), posągi (ks. X, XIV). Później stosowali je np. autorzy starofrancuskich *chansons de geste*, Dante w *Boskiej Komedii* (*Czyścić*, ks. X) czy Tasso w *Jerozolimie wyzwolonej* (np. opis wrót pałacu Armidy, ks. XVI).

W czasach antycznych początkowo włączano *ekfrazę* do większych całości poetyckich. Prócz eposów inkrustowano

nimi elegie, sielanki czy pieśni (np. Teokryt, *Idylla* I – opis pucharu, Wergiliusz, *Ecloga* III – dwa kielichy, Katullus, *Carmen* 17 i 64 – budowle, *Carmen* 64 – tkalnica), czasem również były podstawą konstrukcji epigramatów. Dłuższe i samodzielne utwory poetyckie dziełom sztuki jako pierwszy poświęcił Stacjusz. Poeta w *Sylwach* opisywał pomnik Domicjana, wille przyjaciół, statuetkę i świątynię Heraklesa. Są to opisy sporządzane niewątpliwie z autopsji, jednakże podług reguł retorycznych oraz z zastosowaniem idei *imitatio*. Utwory opisowe Stacjusza utrzymane są w tonacji panegirycznej, chwałą fundatorów dzieł lub ich właścicieli przez opis wspnianych budowli czy posązków.

W starożytności istniały także prozaiczne opisy dzieł sztuki. Techniki ich sporządzania uczono w szkołach retorycznych Rzymu, a były także ważnym składnikiem programu edukacyjnego w Bizancjum. Preparowanie przez uczniów różnego typu deskrypcji należało do ćwiczeń wstępnych (gr. *progymnasmatá*, łac. *praeexercitamenta*) i służyło nauce osiągnięcia słowem wyrazistego obrazu rzeczy (łac. *evidentia*), konstruowania okresu oraz wyrabiania poczucia *decorum*. Tego rodzaju *ekfrazy* zachowały się w epistolografii Seneki, Pilinusa Młodszego i Fronto. Obfitują w nie zwłaszcza *Wędrówki po Grecji* Pauzanasza, najstarszy z zachowanych przewodników po Helladzie (II w.). To obszerne dzieło topograficzne godne jest uwagi z tego względu, iż Pauzanasz był przedmiotem studiów renesansowych humanistów, stanowiąc nieraz inspirację dla poetów Cinquecenta i Seicenta. *Ekfrazy* jako oddzielny gatunek literacko-retoryczny wyodrębniły się w Bizancjum już w późnym antyku i jako takie były układane aż do zdobycia Konstantynopola przez Turków. Powstały również całe zbiory takich opisów pisane przez wytrawnych sofistów, które

miały być wzorem dla uczących się. Najśłynniejsze wyszły spod piór Filostratesa Starszego (II/III w.) i jego zięcia, Filostratesa Młodszego (III w.), oraz Kalistratesa (III/IV w.). Również one były znane humanistom.

W dawnej literaturze rodzimej *ekfrazy* występują w utworach łacińskich, jak i polskojęzycznych. Na przykład J. Bielski w epitalamium *Istule convivium. In nuptiis Stephani Primi regis Poloniae et principis Annae* (1576) w centralną część utworu wkomponował *ekfrazę* zasłony, na której przedstawił sekwencję wizerunków od Lecha po Stefana Batorego. Jest to wyraźne nawiązanie do pomysłu humanisty królewieckiego, G. Sabina, który w poemacie epitalamijskim *De nuptiis incliti regis Poloniae Sigismundi Augusti Augusti et Elyssae, caesaris Ferdinandi filiae carmen* (1543) wprowadził opis gobelinu z obszernym katalogiem polskich władców. Być może pomysł Sabina należałoby również uwzględnić rozpatrując genezę *Proporca* (1587) J. Kochanowskiego? Obie *ekfrazy* łączą opis przedmiotu artystycznego ze spojrzeniem w przeszłość ojczyzny. Podobny pomysł wykorzystał Kochanowski w pieśni I 10 (*Kto mi dał skrzydła...*), w której połączył opis pałacu empirejskiego z *icones* władców, i jego naśladowcy (np. W. Kochowski).

Opisy pałaców połączone z literacką galerią wizerunków to pomysł chętnie wykorzystywany przez barokowych panegirystów. Np. w *Pałacu Leszczyńskim* (1643) S. Twardowskiego w wyimaginowanym pałacu Stawy umieścił poeta portrety reprezentantów rodu Leszczyńskich, łącząc nadrzędną *ekfrazę* budowli z łańcuszkiem *ekfraz* wizerunkowych. Podobnie postąpił jego naśladowca, S. Leszczyński, w poemacie laudacyjnym *Classicum nieśmiertelnej Stawy* (1674). Są to *ekfrazy* fikcyjne, odwołujące się do długiej tradycji opisu miejsc nierzeczy-

wistych, które połączone były ze sposobem obrazowania typowym dla alegorii. Ich przykłady odnajdujemy np. w Owidiuszowych *Metamorfozach* (ks. II - opis pałacu Słońca, ks. XI - pałac Snu, ks. XII - pałac Stawy) czy w *Eneidzie* (ks. VI - pałac Radamantysa), w literaturze średniowiecznej (np. Świątynia Mądrości w *Psychomachii* Prudencjusza z II poł. IV w., *The House of Fame* G. Chaucera z ok. 1379 r.). Kunsztowne *ekfrazy* tego typu odnaleźć można także w *L'Adone* (1623) G. Marina (ks. II - pałac Miłości), a w poezji polskiej w *Nadobnej Paskwalinie* (1655) S. Twardowskiego.

Obok *ekfraz* fikcyjnych na uwagę zasługują opisy obiektów rzeczywistych. W eposie peregrynackim *Przeważna legacja* (1633) S. Twardowskiego znajdujemy np. opisy budowli, które poeta oglądał w Stambule (pałac sułtana, meczety, kościół Mądrości Bożej). Mimo że oparte na autopsji, są one wyraźnie kształtowane według reguł sporządzania *ekfraz*. Sporo takich autotypicznych deskrypcji architektury zawiera *Gościniec, albo krótkie opisanie Warszawy* (1634) A. Jarzębskiego czy też *Poselstwo wielkie* (1732) F. Gościeckiego. Spotykamy je także poza poezją w pamiętnikach podróżniczych czy chorografiach (zob.).

Obok rozbudowanych opisów architektury popularne były również w dawnej literaturze ekfrazystyczne epigramaty. Ich wzory pisarze nowożytni odnaleźć mogli w *Antologii planudejskiej*, ułożonej na przełomie XIII i XIV w. w Konstantynopolu (zawierała wcześniejsze epigramaty greckie), drukowanej po raz pierwszy w 1494 r. Pod koniec trzeciej dekady XVI w. wyszedł przekład łaciński. W zbiorze rozczytywali się autorzy renesansowi, szukając wzorów dla własnej twórczości. Część tych epigramatów to typowe *ekfrazy* starożytnych posągów czy malowideł. Wykorzystał je np. A. Alciatus konstruując niezwykle popularną księgę emblematów

(pierwodruk 1531 r.). Niektóre łacińskie emblematy Alciatusa parafrazował z kolei M. Rej (np. *Nadzieje figura, Wiary figura, Sławy figura, Occasio, to jest trefunek* itd.), włączając je do *Zwierzynca* (1562), w którym znalazły się także ekfrazy pomysłu samego Reja (np. *Człowiek pocziwie pobożny, Rycerz krześcijański*).

Ekfrazy spotykamy również w literaturze oświecenia. Do poetyki tej formy odwołuje się np. A. Naruszewicz w odzie *I na pokój marmurowy* (1771) czy J. P. Woronicz wierszu *Na pokoje nowe w Zamku Królewskim* (1786). Oba utwory nawiązują do konwencji katalogu władców. Twórczość ekfrastyczna uprawiana jest także przez późniejszych literatów, ale gdy osłabła znajomość reguł retorycznych oraz presja wzorów, zmienia zasadniczo swój charakter. Od lat 90. XX w. ekfrazja stała się także modnym pojęciem krytycznoliterackim (zwłaszcza w badaniach amerykańskich), co wiązać należy z zainteresowaniem problematyką *mimesis* oraz przekładu intersemiotycznego.

Bibliografia: *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1955; H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, t. 1, München 1960; J. Danielewicz, *Technika opisów w „Metamorfozach” Owidiusza*, Poznań 1971; H. Szelest, *„Sylwy” Stacjusza*, Wrocław 1971; H. Cichocka, *Historia i funkcja retoryki w Bizancjum*, [w:] *Retoryka w XV stuleciu. Studia nad tradycjami, teorią i praktyką retoryki piętnastowiecznej*, red. M. Frankowska-Terlecka, Wrocław 1988; *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988; M. Shapiro, *Ekphrasis in Virgil and Dante*, „Comparative Literature” 1990; J. A. W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991 nr 2; J. A. W.

Heffernan, *The museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993; R. Popowski, *Retoryka w późnoantycznych opisach dzieł sztuki*, [w:] *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, red. J. Axer, Warszawa 1996; R. Krzywy, *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Prace Literackie” 36 (1998); M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2; A. Dziadek, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000 z. 4; A. Gorzkowski, *„Ut pictura verba...” Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001 z. 2; J. Kowalski, *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII wieku*, Warszawa 2001; B. Pfeiffer, *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” 2001 z. 2.

Roman Krzywy

EMBLEMAT: grec. *émblema* 'wstawka', 'wkładka'; utwór łączący motto, alegoryczny rysunek oraz interpretujący go tekst poetycki. W starożytności słowo *emblema* odnoszone było do wykonanych ze szlachetnych materiałów kunsztownych ozdób, przytwardzanych do innych przedmiotów (np. sztuków lub innych części zastawy stołowej), bądź też oznaczało niedużą przenośną mozaikę, którą umieszczano np. na skrzyniach. Przez retorów z kolei kojarzone było z nazbyt ozdobną, mozaikową wypowiedzią, pełną cytatów i figur retorycznych. Znaczenia te funkcjonowały w średniowieczu i renesansie, ale najczęściej termin *emblema* odnoszony

był do ozdób, umieszczanych na przedmiotach, garderobie czy budynkach. Tak rozumiane *emblematy* były spokrewnione ze szlachecką dewizą (wł. *impresa*), czyli godłem opatrzonym jakąś sentencją, która z czasem straciła pierwotne zastosowanie, związane z obyczajem wojennym, i zaczęto ją traktować jako rodzaj ozdoby przypinanej do szpady, wstęgi, kapelusza, naszywanej na czapraku czy rytej na zbroi lub pierścieniach. Ponieważ jednak dewiza miała rodowód średniowieczny, o wiele chętniej wskazywano jako źródło inspiracji *emblematu* dziedzictwo antyczne. W sensie przenośnym użył słowa *emblemata* A. Alciatus (*Emblematum libellus*, 1531) na oznaczenie zbioru epigramatów, które zadedykował przyjacielowi i które zastąpić miały kunsztowne bibeloty. Wbrew początkowej intencji autora *termin technicus* zaczął funkcjonować jako nazwa gatunku poetyckiego.

Poetyka *emblematu* nie była początkowo ustalona. Dla Alciatusa jego księga była zbiorem przede wszystkim epigramatów, głównie ekfrastycznych (zob. *ekfraz*), czyli zawierających opisy dzieł sztuki (posągów, obrazów, gemm i innych przedmiotów artystycznych oraz obiektów architektonicznych), których motywy objaśniał alegorycznie. Już jednak pierwszy wydawca dzieła, H. Steyner, zamówił wbrew wiedzy autora ryciny, którymi opatrzył epigramaty, a praktykę tę podtrzymali późniejsi autorzy i wydawcy ksiąg *emblematycznych*. Z czasem związek między rysunkiem a objaśniającym go wierszem stał się ściślejszy. W końcu XVI w. pierwszy teoretyk gatunku, J. Pontanus (*Poeticarum institutionum*, 1594), jako składniki kanonicznego *emblematu* wskazywał trzy elementy: epigraf (zwany także inskrypcją, mottem, lemmą; u Alciatusa w tej roli najczęściej występował tytuł epigramatu), rysunek (ikon) i wiersz (subskrypcja). W jego ujęciu inskrypcja winna zawierać zasadnicze przesłanie utworu, rycina – ilustrować

myśl główną alegorycznym przedstawieniem, a subskrypcja wyjaśniać znaczenie inskrypcji i komponentów obrazu. Czasem dodawano jeszcze czwarty składnik – komentarz pisany prozą (już przed Pontanusem wydawano *emblematy* Alciatusa wraz z komentarzem), wyjaśniający znaczenie i pochodzenie emblematu oraz uzupełniającym utwór eksplikacją moralną i przykładami sytuacji, w których można go zastosować. Pomimo usztywnienia reguł gatunku, autorzy *emblematów* nie zawsze przejmowali się sugestiami teoretyków. Obok regularnych, trójczłonowych utworów pojawiają się *emblematy* pozabawione ryciny (tzw. *emblemata nuda*) albo takie, w których zamiast subskrypcji wierszowanej występuje prozaiczna, albo też takie, w których inskrypcji i rycinie towarzyszy kilka subskrypcji o charakterze wariacyjnym.

Dzieło Alciatusa miało niezwykle powodzenie, szybko znajdując naśladowców (do k. XVII w. ukazało się kilka tysięcy ksiąg emblematycznych, a *Emblematum libellus* miało ponad 170 wznowień). Najważniejsze zbiory tego typu układali: G. de la Pereire (*Le théâtre des bons engins*, 1536), G. Corrozet (*Hectatomographie*, 1540), B. Aneau (*Picta poësis*, 1552), H. Junius (*Emblemata*, 1565), N. Reusner (*Emblemata*, 1581), O. Vaenius (*Emblemata Horatiana*, 1607; *Amoris divini emblemata*, 1615), D. Heinsius (*Emblemata amatoria*, 1613), J. Cats (*Emblemata amatoria*, 1618), H. Hugon (*Pia desideria*, 1624), G. Camerarius (*Emblemata amatoria*, 1627). W renesansowej Polsce imitacje twórczości emblematycznej nie są zbyt liczne. Jeden wiersz emblematyczny ułożył J. Dantyszek, kilkanaście epigramatów Alciatusa sparafrazował M. Rej w *Żwierzynku*, a ślady recepcji są zauważalne u J. Kochanowskiego. Gwałtowny rozwój polskiej emblematyki przypada na wiek XVII. Powstają wtedy polskie wersje dzieł Vaeniusa, Catsa, Hugona, gatunek zaczyna uprawiać

polscy autorzy: J. Domaniewski (*Emble-mata niektóre*, 1623), M. K. Sarbiewski (kilkanaście wierszy w *Epigrammatum liber*, 1625), J. A. Wieszczycki (*Ogród mitości Bożej*, 1650), A. M. Fredro (*Peristoma regum*, 1660), Z. Morsztyn (*Emblemata*, powst. 1675-1680), S. H. Lubomirski (*Adverbia moralia*, 1688), a także wielu pomniejszych twórców. Ponadto od końca XVI w. emblematyka wpływała na inne formy literackie (dramat, panegiryk) i na obrazowanie epoki renesansu i baroku (jako skarbiec obiegowych alegorii, motywów, metafor), oddziaływała na malarstwo, zdobnictwo użytkowe (np. w medalierstwie), dekoracje architektoniczne (chętnie wykorzystywano motywy emblematyczne w programach treściowych tzw. architektury okazjonalnej). Wywierała także wpływ na sposób eksplicacji tarcz herbowych w listach dedykacyjnych i literaturze okolicznościowej (panegirykach, mowach weselnych, kazaniach pogrzebowych), przyczyniając się do rozwoju stemmatów (tj. kompozycji słowno-plastycznych opartych na herbie). Wpływ ten słabnie w XVIII w., gdy emblematyczny sposób myślenia w sztuce i poezji przestaje mieć znaczenie.

U genezy emblematyki leżało zrodzone w kręgach neoplatonickich przekonanie o wysokich walorach poznawczych sztuk plastycznych, obrazu, który w koncepcjach epistemologicznych neoplatoników zyskiwał prymat nad słowem, urastając do rangi podstawowego środka wyrazu. Temu przekonaniu towarzyszyły studia nad odkrytymi w 1419 r. *Hieroglifikami* N. Horapolla (V w. n.e.), traktatu opisującego błędnie egipskie hieroglify jako znaki obrazkowo-alegoryczne. We Włoszech, gdzie hieroglify wzbudziły olbrzymie zainteresowanie, identyfikowano je z platońskimi ideami, przyjmując, że dotyczą zagadnień hermetycznych. Głównie religijnych. Wkrótce dziełko Horapolla zaczęło inspirować także artystów (L. B.

Alberti, F. Colonna). Drukiem ukazało się po raz pierwszy w 1505 r. (do końca wieku miało około trzydzieści wydań). Fascynacja ta dowodzi poszukiwania uniwersalnego kodu opartego na znaku plastycznym, który pozwalałby opisywać świat w sposób bliższy prawdzie niż przekaz werbalny.

Do inspiracji hieroglifikami Horapolla przyznawał się Alciato, uważając, że jego *emblematy* to po części poetycka transpozycja późnostarożytnego dzieła. Jednakże zamiast znaków ikonicznych autor wolał posłużyć się poetycką ekfrazą. Motywy, służące konstrukcji alegorycznych epigramatów-emblematów, miały stanowić wypracowany w ciągu wieków uniwersalny kod, przy pomocy którego można było przekazywać prawdy ogólne i obowiązujące. Ikoniczno-symboliczne komponenty utworu musiały ewokować konkretne i rozpoznawalne przez ludzi wykształconych sensory. Związek wiersza z rysunkiem, jakkolwiek utrwalił się później, z pewnością lepiej temu służył. Unao-cznienie słowne wbrew intencjom Alciata jakby nie wystarczało, domagając się poparcia graficznego. Znaki symboliczne, z których autor komponował alegorie, są zakorzenione w kulturze europejskiej – w literaturze antycznej i biblijnej oraz w ikonografii, zarówno starożytnej, jak i chrześcijańskiej. Autor sięgał do poezji, mitografii, bajek zwierzęcych, przysłów, anegdot, dawnych dzieł przyrodniczych oraz średniowiecznych bestiariuszy (zob. *bestiariusz*), a także do wyobrażeń na starożytnych medalach i monetach. Swoistą rolę w genezie *emblematów* odegrała grecka epigramatyka. W 1494 r. ogłoszono drukiem tzw. *Antologię planudejską*, zawierającą kilka tysięcy epigramatów. Alciatus przełożył na łacinę ponad sto wierszy z tego zbioru, z których około trzydziestu wykorzystał w pierwszym wydaniu *Emblematum libellus*. Greckie epigramaty były dla Alciatusa wzorem

formy literackiej *emblematów*. Część z nich to dosłowne przekłady utworów z *Antologii planudejskiej*, które później uzupełniono jedynie ilustracjami, pozostałe bądź nawiązują do konkretnego epigramatu i modyfikują jego treść, bądź imitują poetykę epigramatu (zob. *epigramat*) jako gatunku. Zwłaszcza epigramaty ekfrastyczne dostarczały motywów dla *inventio emblematów*.

Zaproponowany przez Alciatusa klucz służył zarówno celom opisowym, jak i dydaktycznym. Autor chciał przede wszystkim uzmysławiać, o jakich prawdach należy pamiętać, by żyć cnotliwie. O ile jednak początkowo klucz ten pozwalał opisywać przede wszystkim zasady dotyczące moralności i obyczajów, o tyle z czasem zaczyna być stosowany do opisywania coraz to nowych obszarów ludzkiego uniwersum. Znamy kompozycje *emblematyczne* o tematyce religijnej, refleksyjnej, miłosnej, historycznej, okolicznościowej, biograficznej, mitologicznej, apoftegmatycznej, bohaterskiej, odnoszące się do świata natury, wytworów ludzkich itp. W samej metodzie *emblematycznej* opisu tkwiła prowokacja do reinterpretacji komponentów alegorii, do łączenia ich w nowe związki i kojarzenia z nową tematyką.

Bibliografia: problematyce gatunku poświęcony jest periodyk „*Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*” (ukazuje się od 1986 r.). I. Wybrane bibliografie: H. Green, *Andrea Alciati and His Books of Emblems: A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872; M. Praz, *Studies in the Seventeenth-Century Imagery*, t. 2: *A Bibliography of Emblem Books*, Roma 1947 (powt. 1964); A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski*

dotyczących. Bibliografia, Wrocław 1981. II. Opracowania: M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze 1946; W. S. Heckscher, *Renaissance Emblems. Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library*, „The Princeton University Library Chronicle” 15 (1954); R. J. Clements, *Picta Poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma 1960; E. F. von Monroy, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils*, Utrecht 1964; W. Tarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1967; H. Miedema, *The Term „Emblem” in Alciati*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1968, vol. 31; A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968; J. Pelc, *Rola emblematów oraz konstrukcji w pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja*, „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 4; L. Dieckman, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, Washington 1970; J. Pelc, *Obraz - słowo - znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974; *Słowo i obraz*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982; D. Russel, *The Emblem and Devise in France*, Lexington 1985; *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, ed. A. Adams, A. J. Harper, Leiden 1992; J. Pelc, *Barok - epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993; *European Iconography East and West*, ed. G.E. Szónyi, Leiden 1996; P. Buchwald-Pelcowa, *Typologia polskich książek emblematycznych*, „Barok. Historia - Literatura - Sztuka” 1996 z. 1; J. Pelc, *Emblematy, książki emblematyczne. Problemy teorii a praktyka twórców*, „Barok. Historia - Literatura - Sztuka” 1996 z. 1; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematyka w polskich kolegiach jezuickich*, [w:] *Artes atque humaniora*.

Studia Stanisław Mossakowski sexagenario dicta, Warszawa 1998; J. Pelc, *Emblemat*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze - Renesans - Barok*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998.

Roman Krzywy

ENKOMION odmiana greckiej meliki choralnej, jest pieśnią pochwalną, którą, zgodnie z podziałem Proklosa, zalicza się do utworów dedykowanych ludziom (w przeciwieństwie do hymnu kierowanego do boga). Ze względu na elementy pochwalne, jakie zawierają również inne utwory, zakres znaczeniowy pojęcia *enkomion* jest płynny. W klasyfikacji aleksandryczyków oznacza pieśń, którą odróżniają oni od trenu, *epinikion* czy *skolion*, w zawężonym później znaczeniu tego terminu: wcześniej skolion oznaczało pieśń biesiadną, co upodobniało ją do *enkomion*, także wykonywanego podczas uct. Etymologicznie gr. ἐγκώμιον (*enkomion*) oznacza pieśń śpiewaną w pochodzie (u Pindara κώμος jako „pieśń pochwalna” poświadcza oda Nem. III 4), pierwotnie raczej o charakterze uszczypiliwym, czego nie zaświadcza już zachowane teksty. Dla Platona (*Resp.* 607 a) *enkomion* to „pochwała dla ludzi dzielnych”, którą odróżnia wyraźnie od „hymnów dla bogów”. Szczegółowego opisu i rozróżnienia rodzajów pochwał podejmuje się Arystoteles w *Retoryce* (1365a 28; 1367b 28, 31; 1368a 17, 35; 1388b 21; 1401a 16; 1416a 1), wyodrębniając *enkomion* jako pochwałę czynów, *epainos* jako pochwałę zalet charakteru oraz *eudaimonismos* - pochwałę pięknych celów. Epoka aleksandryjska nadała *enkomion* charakter panegiryczny. Od końca V w. przed Ch. zaczęły powstawać *enkomia* prozaiczne, tworzone przez reitorów, a ich rozwój związany jest z rozkwitem prozy od IV wieku przed Chr. Elementy

enkomiaistyczne spotykamy w twórczości Alkmana, Anakreonta i Ibykosa, którego pieśń na cześć młodego Polikratesa, późniejszego tyrana Samos, uchodzi za typowy przykład *enkomion*. Ibykos (fr. S 151-la 282), wzmiankując różne epizody oraz postaci z wojny trojańskiej, stosuje rozbudowaną figurę stylistyczną, *praeteritio*, by w końcowej części utworu, w nawiązaniu do piękna wymienionych bohaterów, uczcić równego im Polikratesa, który dzięki pocie również zyska nieśmiertelną chwałę. W pełni wykształcone *enkomion* znajdujemy u Simonidesa. Najbardziej znana pieśń na cześć Skopasa z Krannon, arystokraty tesalskiego (37 [542] klasyfikowana również jako *skolion*), przywoływana w Platońskim *Protagorasie* (339a-347a), podejmuje kwestię dostępnej człowiekowi doskonałości etycznej. Poeta, pełen zrozumienia dla słabości ludzkiej natury, punktem wyjścia rozważań czyni słynne stwierdzenie Pitakosa, że „trudno jest być szlachetnym”. Drugim, równie znanym *enkomion* Simonidesa jest pieśń, dedykowana poległym pod Termopilami (26 [531]), której charakter zbliża ją do trenu. Następuje tu wyraźne odwrócenie tradycyjnych wartości arystokratycznych: zwyciężony, poległy w obronie ojczyzny staje się przedmiotem enkomiaistycznej gloryfikacji, zyskując rangę mitycznego herosa. W zachowanych fragmentach twórczości Pindara znajdujemy pełne wdzięku *enkomia*, w których poeta opiewa radość i czar młodości (*enkomion* dla Theoksenosa z Tenedos fr. 123) czy uroki miłości w łożach pięknych „córk Koryntu” (*enkomion* dla Ksenofonta z Koryntu fr. 122), zaś dedykowane Trasybulosowi z Akragantu (fr. 124a-b) wskazuje na charakter i przeznaczenie samego *enkomion*, wykonywanego podczas drugiej części uczty, zwanej sympozjonem. *Enkomion* to miało zainspirować Bakchylidesa do napisania pieśni sympotycznej dla Aleksandra, syna macedońskiego króla Amyntasa (fr. 20B).

Element enkomiaistyczny zawierały pieśni biesiadne oraz *epinikia* (zob. epinikion) i dopiero późniejszy rozwój semantyczny tych pojęć spowodował ich uściślenie. Z końcem V w. przed Chr. historia rozwoju *enkomion* zbiega się z rozwojem prozy i wymowy epideiktycznej. Zaczynają pojawiać się *enkomia* prozaiczne, będące dziełem retorów. Pierwszy etap wiąże się z *Pochwałą Heleny* Gorgiasza (FVS 76, II), datowaną na 414 r. przed Chr. W oparciu o materiał mitologiczny, ujęty w formie artystycznej mowy, która miała spełniać postulat *tsryji* - przyjemności, stworzył Gorgiasz przy użyciu sztuki argumentacji *Pochwałą Heleny*, z której pochodzi jego słynne stwierdzenie: „słowo jest wielkim mocarzem”. Inne *enkomion* tego sofisty, *Pochwałą Elejczyków*, przywołuje Arystoteles w *Retoryce* (1416a1). Gorgiaszowi przypisuje się stworzenie wraz z *enkomion* Heleny prozy artystycznej i zainicjowanie rozwoju mowy pochwalnej. *Enkomion* stało się przedmiotem badań i ćwiczeń sofistów na przełomie V i IV w. przed Chr. Do mów pochwalnych zalicza się mowy na cześć Erosa z *Uczty* Platona (określane jako *epainos* lub *enkomion*), zwłaszcza zaś mowę tragika Agatona, która stanowi dowód na to, że w retoryce zajmowano się teorią i opracowaniem wzorów prozaicznego *enkomion* w oparciu o pieśni pochwalne liryki greckiej. Od IV w. przed Chr. daje się zauważyć powiązanie *enkomion* z biografią, którego dokonał Isokrates w *Euagorasie* (373 r. przed Chr.), dedykowanym niedawno zmarłemu władcy Salaminy na Cyprze. Jest to najstarszy zabytek prozaicznego *enkomion* na cześć postaci historycznej, który stał się później wzorem do naśladowania. *Enkomion* sławiące miasto (kontynuowane aż do średniowiecza) jest również zasługą Isokratesa, który zapoczątkował tę formę mowy pochwalnej w *Panegiryku* i w *Mowie panatenajskiej* na cześć Aten. Na gruncie rzymskim pierwszym

podręcznikiem retoryki, pisanym w oparciu o źródła greckie, jest *Rhetorica ad Herennium* nieznanego autora, powstała w l. 86-82 przed Chr., z której korzystali Cyceon i Kwintyliusz. Znajdujemy w nim kontynuację teorii mowy pochwalnej, przedstawioną w stworzonym w duchu sofistycznym piśmie *Rhetorica ad Alexandrum*. Po Cyceonie teorię retoryki rozwinął na gruncie rzymskim Kwintyliusz (ok. 35-ok. 95 przed Chr.) w piśmie *Institutio oratoria*, zajmując się między innymi kwestią *enkomion*, które - jako oparte na pochale, naganie, porównaniu bądź opisie - uznał za pożyteczne ćwiczenie umysłu, wzbogacające warsztat retoryczny mówcy. Element enkomiaistyczny jako składnik rozlicznych form literackich, między innymi mów pogrzebowych (łac. *laudationes funebres*) czy pochwalnych, na trwałe wpisuje się w dzieje retoryki i literatury wszystkich czasów.

Bibliografia: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, heraus. von Gert Ueding, Band 2, Tübingen Bd. II, 1994; *Lexikon der Antike*, heraus. von Johannes Irmscher, Leipzig 1971; *Lexikon der Antike*, zusammengest. aus dem „Lexikon der Alten Welt“, München 1969; *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, heraus. von Georg Wissowa, Band 5, Stuttgart 1905; W.J. Slater, *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969; H.W. Smyth, *Greek Melic Poets*, New York 1963; H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd 2, Berlin 1922; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern, 1957/58; W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1940; J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa-Poznań 1996; M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Warszawa 1996; K. Kumaniecki, *Literatura rzymska. Okres cyceonowski*, Warszawa 1977; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska*.

Okres cesarstwa, Warszawa 1992; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa, autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994; M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990; A.M. Komornicka, *Simonides z Keos. Poeta i mędrzec*, Wrocław - Łódź 1986; A.M. Komornicka, *Studia nad Pindarem i archaiczną liryką grecką (w kregu pojęć Prawdy i Fałszu)*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Seria I, Folia Classica 49, 1979; J. Gajda, *Sofiści*, Warszawa 1989; K. Tuszyńska-Maciejewska, *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoj*, Poznań 1987.

Jadwiga Czerwińska

EPIKA <gr. *epikós* 'epiczny'; *ēpos* 'słowo, poezja epicka'; ang. *epic poetry, fiction*, niem. *Epic*, franc. *littérature épique*, ros. *эпика*; wedle tradycyjnych, przyjętych w naszej kulturze ujęć, jeden z trzech rodzajów literackich charakteryzowany jako narracyjna wypowiedź monologiczna, wierszowana lub prozaiczna, o dominującej funkcji informacyjno-przedstawiającej. Wśród właściwości *epiki* najczęściej wymienia się zatem - odróżniając ją od dramatu i liryki - narracyjność, a w związku z tym pośredniość przedstawienia, oraz wspólną z dramatem, ale nie z liryką, zdarzeniowość i w konsekwencji - fabularność jako sposób organizacji świata przedstawionego.

Za źródła *epiki* uważa się ustne opowiadania (relacje) o zdarzeniach oraz takie przedliterackie formy epoki przedpiśmiennej, jak mity, legendy, sagi, podania dotyczące przedhistorycznej i historycznej przeszłości plemion i narodów. Przemian w zakresie *epiki* nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od dziejów tworzących ją licznych i różnorodnych gatunków. Najważniejszą spośród form *epiki* wierszowanej, wywodzących się ze starożytności

był *epos* (zob.). Antyczne pochodzenie miały także poematy: epicki, opisowy, dydaktyczny, heroikomiczny (zob. *mock-heroic epic*) oraz satyra (w sensie gatunkowym zob. *satyra*) i narracyjna prozaiczna bajka zwierzęca. W okresie późnohellenistycznym ukształtował się prozaiczny romans, występujący potem również w postaci wierszowanej. Do tradycji eposu greckiego i rzymskiego nawiązywali twórcy europejskiego eposu nowożytnego (zwłaszcza renesansowego). Niezależnie od niej, z rodzimych podań różnych kultur i narodów zrodził się średniowieczny epos rycerski i ludowy. Odrębne, niesprowadzalne do klasycznej postaci gatunku, wierszowane formy epickie, tj. powieść poetycka i poemat dygresyjny, rozwinęły się w romantyzmie. W tym samym czasie do literatury pisanej wprowadzona została, znana wcześniej jako opowieść ustna, gawęda szlachecka (zob. *gawęda*) - wierszowany lub prozaiczny, specyficznie polski gatunek epicki. W poezji preromantycznej i romantycznej bardzo ważną rolę odgrywała też ballada, gatunek epicko-liryczny z elementami dramatycznymi o średniowiecznej, ludowej genezie (zob. *ballada*). Na wiek XIX przypada niezwykle dynamiczny rozkwit powieści, głównego po dziś dzień gatunku *epiki* prozaicznej; jest to zarazem ostatni w zasadzie okres rozwoju *epiki* pisanej wierszem. Powieść to gatunek o bardzo złożonym rodowodzie, wykorzystujący i przetwarzający heterogeniczne doświadczenia rozmaitych literackich i nieliterackich form narracyjnych. Początki tego gatunku, wyraziście skryształizowanego już w XVIII stuleciu, sięgają wieku XVII; za jego najbliższego przodka uważany jest romans. Wśród *epiki* prozą istotne miejsce zajmowała przez długi czas nowela, której późnośredniowieczną genezę wiązano z takimi m.in. pierwotnie oralnymi, małymi formami epickimi, jak anegdota i facecja. Zwłaszcza w XX wieku obserwuje się stopniowe

zastępowanie gatunku nowelistycznego, bardzo rygorystycznego pod względem konstrukcyjnym, znacznie swobodniejszym kompozycyjnie opowiadaniem.

Wzórów trójdzielnej systematyki rodzajowej, zatem i pierwszych charakterystyk *epiki* doszukiwano się w pismach Platona (głównie *Rzeczpospolita*, IV w. p.n.e). Jej analizę teoretyczną przeprowadził Arystoteles w *Poetyce* (IV w. p.n.e), gdzie podstawowym kryterium odróżniania poezji epicznej od tragedii był narracyjno-dramatyczny „sposób naśladowania”. Zaproponowane przez Arystotelesa kategoryzacje dotyczące eposu wyznały zasadnicze rysy definicji całego rodzaju, weryfikowane stopniowo w miarę jego ewolucji. Chodzi o takie właśnie podstawowe cechy strukturalne eposu antycznego, przede wszystkim Homeryckiego, jak: narracja jako forma wypowiedzi nadrzędna względem wypowiedzi bohaterów; narrator usytuowany poza światem przedstawionym, a w związku z tym – dwupłaszczyznowość struktury obejmującej poziom narracji (służebny) i poziom świata przedstawionego (hierarchicznie uprzywilejowany). Zasadą jego organizacji jest w eposie b. pojemna, wielowątkowa i złożona z epizodów fabuła prezentująca losy bohaterów – ich doświadczenia życiowe, rozgrywające się w konkretnym otoczeniu działania, postawy, konflikty, przeżycia, myśli, wierzenia i wyobrażenia – w związku z losami jakichś zbiorowości, z sytuacją społeczną, obyczajową i z procesami historycznymi. Definiowanie *epiki* jako *genus narrativum* lub *genus commune* (*mixtum*; gr. *koinon*, *mikton*), co odpowiadało Platónskiej formule *di'amfoterôn*, w którym narracja autorska współlistnieje z przytoczonymi wypowiedziami postaci, utrwaliło opracowanie Diomedesa (*Sztuka gramatyczna*, IV w. n.e.) upatrującego zasadniczych różnic między rodzajami w ukształtowaniu podmiotu mówiącego i jego wypowiedzi.

Narracja epicka występuje w dwóch podstawowych postaciach: opowiadania i opisu oraz w rozmaitych formach mieszanych. Dialogi i monologi postaci przytaczane są w jej ramach w odmianie składniowo zawisłej od wypowiedzi narratora (mowa zależna), niezawisłej (mowa niezależna) i pośredniej (mowa pozornie zależna). Za typową, choć cechującą przede wszystkim epos i powieść realistyczną, właściwość narratora uważana jest jego nieokreśloność i niejawnosć: ukrycie za światem przedstawionym; za właściwość postawy epickiej – niezmienny, „obiektywny” dystans wobec postaci i zdarzeń. Zmiany dystansu, punktu widzenia, subiektywizacja i uwidocznianie sytuacji narracyjnej mogą przybierać różne postaci; najbardziej tradycyjna ma związek z pierwszoosobową narracją typu pamiętnikarskiego, w której opowiadający jest zarazem jednym z bohaterów. Eksponowanie sytuacji narracyjnej prowadzi w niektórych wypadkach do jej równouprawnienia ze światem zdarzeń, do prymatu nad nim albo sprawia, że staje się ona jedynym obiektem przedstawienia. Skrajne jej skrywanie za światem przedstawionym, ograniczanie roli narratora na rzecz (pozwornie autonomicznych) wypowiedzi postaci również przyczynia się do nadwątlenia modelu *epiki* jako struktury dwupłaszczyznowej. Jednym z efektów ewolucji form narracyjnych jest zatem zacieranie rozmaitych różnic międzyrodzajowych: konstrukcyjne upodobnienie wypowiedzi epickiej do liryki albo do dramatu. Zdecydowana przewaga dialogów lub (wewnętrznych albo wypowiedzianych) monologów bohaterów nad opowiadaniem narratora owocuje przemianą charakterystycznych dla *epiki* klasycznej relacji czasowych. Zwykła rozłączność dwu porządków: czasu narracji i wcześniejszego od niego czasu zdarzeń, przedstawianych zazwyczaj jako dokonane i przeszłe, ulega zachwianiu. Bez związku z aspektem konstrukcyjnym pozostaje natomiast

rozdzielenie *epiki* współczesnej, w której świat przedstawiony usytuowany jest w czasie dostępnym bezpośredniemu doświadczeniu twórcy; *epiki* historycznej, w której to doświadczenie zapośredniczone jest rozmaitymi, historycznymi źródłami, i *epiki* fantastycznej – prezentującej świat nie znany historii, ułożony w wyobrażonej przeszłości lub w legendarnej przeszłości. Rozdzielenie to obowiązuje w odniesieniu do dużych *resp.* dużych (epos, powieść) i krótkich form epickich (baśń, nowela, opowiadanie, powieść poetycka). Formy te różnią się zazwyczaj nie tylko rozmiarami, ale też sposobami ukształtowania fabuły. Z jednej strony mamy rozbudowane układy dopuszczające rozległe tło wydarzeń, elastyczną kompozycję wielości wątków i epizodów, skupionych wokół głównych, ubocznych i epizodycznych postaci; z drugiej zaś – mniej lub bardziej zwarte struktury jednowątkowe o ograniczonej liczbie bohaterów. Poświadczona długą tradycją istnienie epickich gatunków niefabularnych (poemat opisowy) oraz tendencja do ograniczania czy nawet degradacji fabuły w prozie współczesnej, skłaniają niektórych teoretyków do eliminowania tej kategorii z definicji *epiki*. W jej współczesnych charakterystykach rzadko też wymieniane są takie, związane dawniej z epickością, cechy jak: wyposażona w bogactwo szczegółów ekstensywna „pełnia” (iluzyjna nieselektywność) rzeczywistości przedstawionej czy rozległość i ciągłość narracji. Nadal natomiast przypisuje się *epice* relatywnie większą niż liryce i dramatu zdolność do pełnienia funkcji poznawczej – do fikcjonalnie zmediatyzowanego informowania zarówno o rzeczywistości zewnętrznej, jak i o świecie doświadczenia wewnętrznego.

Bibliografia: D. Faulseit, *Die literarische Erzähltechnik*, Halle 1963; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*,

Stuttgart 1968; K. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976; *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. R. Handke, Kraków 1980; M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982; D. Lodge, *Language of Fiction*, London 1984; B. Fenik, *Homer and the Nibelungenlied: Comparative Studies in Epic Style*, Cambridge (Harvard) 1986; S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London-New York 1986; S. Cohen, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, London – New York 1988; *Narrative in Culture*, ed. C. Nash, London-New York 1990; S. B. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990; W. Parks, *Verbal Dueling in the Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*, Princeton 1990; J. B. Hainsworth, *The Idea of Epic (Eidos)*, Berkeley 1991; P. J. M. Sturges, *Narrativity. Theory and Practice*, Oxford 1992; M. Roemer, *Telling Stories. Postmodernism and Invalidation of Traditional Narrative*, Boston 1995; A. Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh 1997; E. J. Bakker, *Poetry Speech: Orality and Homeric Discourse (Myth and Poetics)*, Ithaca 1997; M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford 1998; A. Gelley, *Narrative Crossings: The Theory and Pragmatics of Prose Fiction*, Baltimore 1999; I. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2000; J. Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*, Oxford 2000; S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics (New Accents)*, London-New York 2002; R. Scodel, *Listening to Homer: Tradition, Narrative and Audience*, Ann Arbor 2003.

Agnieszka Izdebska,
Danuta Szajnert

EPINIKION (łac. *epinicion*, ang. *epinicion*, fr. *épinicies*, niem. *Epinikion*, ros. *эпипикий*) jeden z gatunków greckiej liryki chóralnej, która uświetniała uroczystości państwowe, religijne i prywatne, jest pieśnią na cześć zwycięzcy igrzysk sportowych, sławiącą równocześnie jego ród i ro-dzinną *polis*. Pisana przez poetę na zamówienie rodziny bądź współziomków zwycięskiego zawodnika, komponowana była zgodnie z ustalonymi, zmiennymi historycznie, zasadami. Śpiewano ją tuż po zawodach lub podczas uroczystego powrotu zawodnika do ojczyzny, a czas jej wykonywania decydował o formie pieśni. Jej nazwa, wywodząca się z greckiego terminu (*epinikion*) lub *ἐπινίκιος*, -ον (*epinikos*, -on) - „dotyczący zwycięstwa”, „sławiący zwycięstwo”, etymologicznie jest związana z określeniem *ἐπὶ νίκῃ* - „na zwycięstwo”, które nie zawsze musi odnosić się do przewag sportowych, o czym świadczy użycie tego terminu przez Ajschylosa (Ag. 174) w odniesieniu do Dzeusa, wskazujące tym samym na pochwalny charakter tej pieśni (*enkomion*). Sami starożytni uważali *epinikion* za odmianę *enkomion*. Termin *epinikion* w formie rzeczownikowej występuje po raz pierwszy u Bakchylidesa (Ep. II 11-14), co może wskazywać na stopniowe wyodrębnianie się *epinikion* jako gatunku literackiego. Opracowanie i wydzielenie *epinikiów* spośród pieśni liryki chóralnej zawdzięczamy uczonym aleksandryjskim, którzy ten gatunek liryki nazwali *epinikion*. Pod względem kompozycyjnym zachowuje zasadnicze elementy strukturalne liryki chóralnej: gnomy, mity, kwestie osobiste, wezwania i modlitwy do bogów, a z uwagi na przeznaczenie pieśni pojawiają nowe motywy: pochwały pod adresem zwycięzcy, prezentacja dyscypliny sportowej i wyraźnie wyeksponowany element autoreklamy poety, tworzącego na zamówienie możnych protektorów. Z reguły daje się zauważyć symetrię w budowie *epinikionu*, w którym centralne

miejsce zajmuje mit. Genetycznie *epinikion* związane jest z aktywnością kół arystokratycznych i ideałem *kalokagathia* - doskonałości i piękna fizycznego oraz duchowego, realizowanego poprzez szlachetne współzawodnictwo, także w walce sportowej. Pojawienie się demokracji i sportu zawodowego spowodowało, że w drugiej połowie V wieku przed Chr. nie było już społecznych podstaw dla dalszego rozwoju tej formy liryki chóralnej, która wyrażała ideały tradycyjnych wartości arystokratycznych. Najważniejszymi przedstawicielami tego gatunku literackiego byli Simonides z wyspy Keos (ur. w 555 r. przed Chr.), Pindar z miejscowości Kynoskefalaj pod Tebami (ur. ok. 520 r. przed Chr.) i Bakchylides z wyspy Keos, siostrzeniec Simonidesa (ur. ok. 518 r. przed Chr.). Simonides jest pierwszym znanym nam twórcą *epinikiów* o ukształtowanej pod względem literackim formie, stanowiących część jego bogatej twórczości poetyckiej. Z *epinikiów* Simonidesa zachowało się niewiele drobnych fragmentów (Page 13 fr.) i testimoniów, które dają jednak wyobrażenie o ich budowie, treści i charakterze. Ważną rolę odgrywa u niego przebieg zawodów i opis epizodów walki sportowej (fr. II i 12), co potwierdza dokonany przez aleksandryjczyków podział *epinikiów* Simonidesa według dyscyplin sportowych (w wydaniu Page'a są to: bieg, zapasy, pięciobój, boks, wyścigi konne, wyścigi czwórek, wyścigi zaprzęgów mułów). Wyeksponowanie tego elementu w *epinikiach* Simonidesa może świadczyć o jego znaczeniu przy konstruowaniu pochwały dla zawodnika, którego poeta sławił za jego dokonania sportowe, a nie za pochodzenie, ród czy udzielane mu przez bogów łaski. Simonides, w odróżnieniu od Pindara, nie eksponował ideologii kręgów arystokratycznych, unikając również tonu moralizatorskiego; stąd bogowie i mity pełnią u niego funkcję raczej ornamentacyjną niż religijną, a jego *epinikia* mają znacznie mniej ofi-

cialny charakter niż pindaryckie i przeznaczone są dla wąskiego kręgu odbiorców, śpiewane podczas uczt, nie zaś na wielkich uroczystościach. Ton jego wypowiedzi jest żartobliwy, swobodny, a nawet poufaty, zaś nastrój radosny, stosownie do okoliczności – zwycięstwa zawodnika. Pindar, pochodzący prawdopodobnie z arystokratycznego rodu Ajgidów, stał się reprezentantem i konsekwentnym głosi-cielem ideologii arystokratycznej. Tym tłumaczy się klasowa funkcja jego *epinikiów* (i reszty twórczości), zachowujących wyraźną jednolitość stylu i ideologii, w której dominują doryzm i arystokratyzm. Pierwszą znaną odę (*Pyt.* X) napisał w 498 r. dla Hippoklesa z Tesalii na jego zwycięstwo w Delfach w biegu podwójnym. Było to już w pełni dojrzałe artystycznie *epinikion*, stawiające idee państw arystokratycznych. Zwycięstwo młodej demokracji ateńskiej po wojnach z Persami przesądziło o losach Tesalii i ojczyzny Deocji, które opowiedziały się po stronie najeźdźców, przyczyniając się do wyjazdu Pindera na Sycylię. Tworzył tam dla tyranów sycylijskich, Terona z Akragantu i Hierona z Syrakuz (*Ol.* I, II, III, *Pyt.* I, II, III), a także dla osób z nimi związanych (*Ol.* VI, *Nem.* I, IX). Znakomita *Oda Pytyjska* I z roku 470 na zwycięstwo Hierona w wyścigach rydwanów stała się ostatnią pieśnią dla tego władcy, który następnie *epinikion* na swoje zwycięstwo olimpijskie w r. 468 zamówił u Bakchylidesa. Później tworzył Pindar dla Diagorasa z Rodos i Ksenofonta z Koryntu, dla którego skomponował *Odę Olimpijską* XIII, zawierającą słynną triadę: Eunomia, Dike i Eirene jako personifikacje pojęć, wyrażających ideał państwa arystokratycznego. Aleksandryjczycy, porządkując zachowaną twórczość Pindara w 17 księgach, wyodrębnili 4 księgi jego *epinikiów*, zachowanych nieomal w całości, dzieląc je według igrzysk: *Ody olimpijskie*, *Ody pytyjskie*, *Ody istmijskie*, *Ody nemejskie* (później zmiana porządku

ksiąg). Spośród nich dają się wyodrębnić *epinikia* krótkie, bez elementu mitologicznego, wykonywane tuż po zwycięstwie oraz *epinikia* długie, rozbudowane, śpiewane w ojczyźnie zwycięzcy. Pindar nadał tym utworom charakter oficjalny, o zabarwieniu religijnym, zbliżając je do poezji hymnicznej. Jego *epinikia* stały się orężem propagandy religijno-arystokratycznej, w którym bogowie jako strażnicy ładu moralnego zajęli miejsce centralne, człowiek zaś, pełen pokory, miał okazywać im szacunek i wdzięczność za okazywane łaski. Ulubionym bohaterem mitologicznym Pindar stał się Herakles, jako prawzór zwycięzcy sportowego, a przypisywany Archilochowi *Hymn na Heraklesa*, mógł być załączkiem *epinikion*. Bakchylides, rywalizujący o zamówienia pieśni z Pindarem, tworzył dla sławnych rodów tesalskich, dla Hierona, tyrana Syrakuz, zwłaszcza w latach 476–468 (*Ep.* V, IV, III), dla Aleksidamasa z Metapontu (*Ep.* XI ze słynną apostrofą do Nike i mitem o Artemidzie), następnie dla ojczyzny wyspy Keos (*Ep.* I, II, VI, VII) oraz na zamówienie Eginy i Aten. Jego zainteresowanie formą *epinikion* może tłumaczyć fakt, że w jego rodzinie pielęgnowano tradycje sportowe (jego dziadek-imienik był atletą) i literackie (*epinikia* Simonidesa). W Bibliotece Aleksandryjskiej podzielono utwory Bakchylidesa na 9 ksiąg. W VIII księdze znalazły się jego *epinikia* (zarówno krótkie, jak i rozbudowane), uporządkowane prawdopodobnie według hierarchii ich adresatów. *Epinikia* zawierają zasadnicze elementy tego gatunku. Pisał dla rodów arystokratycznych, ale nie był chwalcą i szermierzem ich ideologii. Element religijny jest wprowadzie obecny, ale nie nazbyt mocno wyeksponowany. Zajmuje go przede wszystkim mit i motywy pochwalne, kierowane jednak nie do rodu czy ojczyzny (tu zdawkowe pochwały), ale do samego zwycięzcy. Są one stonowane, bardziej osobiste i często stereotypowe. Nie znajdziemy u niego oryginal-

nalnych myśli. W naukach moralnych podąża za Homerem i jończykami (ułatwienie szczęścia, kruchość ludzkiego życia). Cechy jego utworów zdradzają przede wszystkim poetę dworskiego. Z późniejszych twórców *epinikiów* należy wymienić Eurypidesa i jego *epinikion* dla Alkibiadesa na odniesione przez niego zwycięstwo w Olimpi (416 r. przed Ch.). Zachowane dwa fragmenty u Plutarcha (*vit. Alcib.* XI i *Dem.* I 1-2) dowodzą, że pochwała dorównywała świetnością samemu zwycięstwu. Jest to jednak jedna z wielu pieśni, która powstała po Pindarze i Bakchylidesie. Próbę wskrzeszenia *epinikion* podjął Kallimach z Kyreny (ur. ok. 310 r. przed Ch. – zm. po r. 245). Oddzielenie tekstu od muzyki i zmiany w systemie metrycznym: prosty dystych elegijny i miary jambiczne zamiast wyszukanych miar dawnej liryki sprawiają, że stał się utworem do czytania. Ten typowy panegiryk aleksandryjski jest raczej popisem uczoności i zręczności warsztatowej poety niż nauką o charakterze moralnym.

Bibliografia: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, heraus. von Gert Ueding, Band 2, Tübingen Bd. II, 1994; *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertums-wissenschaft*, heraus. von Georg Wissowa, Band 6, Stuttgart 1909; *Lexikon der Antike*, heraus. von Johannes Irmscher, Leipzig 1971; *Lexikon der Antike*, zusammengest. aus dem „Lexikon der Alten Welt“, München 1969; *Lexicon Linguisticae et Philologiae*, Aemilius Springhetti, Romae 1962; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern, 1957/58; W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1940; J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa-Poznań 1996; A. Szastyńska-Siemion, *Epinikion greckie. Monografia gatunku*, Wrocław 1975; A. M. Komornicka, *Simonides z Keos. Poeta i mędrzec*, Wrocław – Łódź 1986; A. M. Komornicka, *Studia nad Pindarem i archaiczną liryką grecką (w kręgu pojęć*

Prawdy i Fałszu), „Acta Universitatis Lodziensis”, Seria I, Folia Classica 49, 1979; Pindar, *Ody zwycięskie*, przełożył i komentarzem opatrzył M. Brożek, Kraków 1987.

Jadwiga Czerwińska

EPOS grec. *épos* 'słowo', 'pieśń'; dłuższy poemat narracyjny o specyficznej konstrukcji elementów świata przedstawionego, podporządkowanej funkcji parenetycznej i afirmującej etos społeczności, w której został zrodzony. *Epos* charakteryzują również: typ bohatera (heros, początkowo król bądź rycerz, później także heros duchowy; postać programowo idealizowana), podniosły rejestr stylistyczny, koncepcja podmiotu twórczego (narracja trzecioosobowa) oraz tworzywo poetyckie (początkowo autorzy *eposów* sięgali najczęściej po zdarzenia mityczne bądź legendarne, do „czasu ojców”, później także po wydarzenia historyczne). Poważny temat *eposu* domagał się zgodnie z zasadą stosowności adekwatnej miary wierszowej, która ewokowałaby pożądany styl (np. w starożytności przede wszystkim stosowano heksametr daktyliczny, w literaturze polskiej – trzynastozgłoskowiec, rzadziej wzorem włoskim oktawę). *Epos* był najważniejszą postacią epiki artystycznej do czasów wykształcenia się nowożytnej powieści (XVIII w.).

Gatunek wywodzi się z pieśni bohater-skich, układanych przez wędrownych śpiewaków, którzy wykonywali je przy akompaniamencie instrumentu muzycznego. Jako że pieśni takie były przekazywane wyłącznie ustnie, tworzone je posługując się środkami ułatwiającymi zapamiętywanie (formuły składniowo-metryczne, stałe epitetety). W przedpiśmiennej Grecji przedstawiały one indywidualne walki herosów (tzw. arysteje). Ich powstawanie związane

było zwykle z kulturą rycerską, której służyły afirmując kult sławy oraz etos wojowników, a także porządek społeczny, wykształcony na gruncie tej kultury. Podobne utwory oralne istniały u bardzo wielu ludów, rozwijając się czasem (lecz nie jest to regułą) w większe całości epiczne bądź cykle. Obieg ustny implikował wariantowość utworu (kilka różniących się przekazów tej samej pieśni). Niektóre z takich archaicznych pieśni uzyskiwały postać kanoniczną dzięki stosunkowo wczesnym zapisom, dokonany po długim okresie szlifowania przez śpiewaków, inne były rekonstruowane dopiero w czasach nowożytnych na podstawie zachowanych fragmentów czy streszczeń w kronikach. Starożytne cywilizacje Wschodu wydały *Gilgameša* (Babilonia, 3. tys. lat p.n.e.), *Shi-jing* (Chiny VI-V w. p.n.e.) - zachowany dzięki zapisowi Konfucjusza, czy poematy indyjskie: *Mahābhārata* (IV w. p.n.e. - IV w. n.e.) i *Ramāyāṇa* (IV w. p.n.e. - II w. n.e.). Podobnie kształtowały się eposy europejskie, których powstanie wiąże się z osiąganiem tożsamości przez wspólnoty plemienne i narodowe.

Większość pieśni bohaterskich powstałych wśród społeczności pogańskich w późnej starożytności i w pierwszych wiekach średniowiecza nigdy nie uzyskało postaci kanonicznej. Były one wykonywane przez zawodowych śpiewaków, którzy każdorazowo modyfikowali utwór, dostosowując jego treść, długość i kompozycję do okoliczności wykonania (głównie oczekiwań adresatów). Pieśni te początkowo nie były akceptowane przez instytucje kościelne, gdyż głosiły pochwałę cnót rycerskich, sprzecznych z duchem ewangelicznym, dlatego też bardzo rzadko były dokumentowane zapisem. Za najcenniejsze z zachowanych uznaje się: układane przez celtyckich filidów cykle epickie (ulsterski i feniński), spośród których spójnością wyodrębnia się opowieść *Urowadzenie stad z Cuailnge* (*Táin Bó Cuailnge*, VIII w.), komponowane przez

skaldów runy fińskiej *Kalevali* (VIII w.) i sagi *Starszej Eddy* (IX-XIII w.) oraz staroangielskiego *Beowulfa* (VIII w.). Są to narracje zagłębione w wyobraźni przedchrześcijańskiej, mocno nasycone elementami pogańskiego mitu i archaicznego obrazowania. Utwory późniejsze zostały zrodzone już w atmosferze w pełni ukształtowanych stosunków feudalnych i oddziaływania światopoglądu chrześcijańskiego. Ich fabuła nieraz odwoływała się do doświadczeń starszej epiki, wciąż funkcjonującej w obiegu oralnym. Niektóre z tych opowieści osiągnęły postać rozwinętego eposu, jak. np. bizantyjski *Bazyli Digenis Akritas* (poł. XI w.), francuska *Pieśń o Rollandzie* (XI/XII w.), hiszpańska *Pieśń o Cydzie* (XII w.), germańska *Pieśń o Nibelungach* i *Gudrun* (XIII w.). Inne natomiast dokumentują fazę pieśni bohaterskiej; należała tu większość tzw. pieśni o czynach (franc. *chansons de geste* i hiszp. *cantares de gesta*, powst. XI-XIII w.), staroruskie *byliny* (XI-XVI w.) oraz *Stowo o wyprawie Igora* z XII w., cykle epickie południowych Słowian (np. o królewiczu Marku). W Europie Zachodniej średniowieczne pieśni o bohaterach zostały wyparte przez romanse dworskie, afirmujące nowy model kulturowo-społeczny (np. w twórczości Chrétiena de Troyes). W innych literaturach (np. bałkańskich) stały się częścią folkloru, żyjąc nadal w ustnym obiegu, podtrzymywany przez wykonawców ludowych. Istniejące zabytki oralnej epiki średniowiecznej są o wiele późniejsze od czasu powstania, nierzadko mają one charakter fragmentaryczny, a istniejące przekazy to różne wersje tego samego poematu. O wielu wiadomo tylko ze świadectw rozsypanych po kronikach lub dokumentach kościelnych. Ich fabuła była nierzadko przedmiotem rekonstrukcji sporządzonej na podstawie dostępnych zapisów.

W wypadku kształtowania się form epiki w językach narodowych trudno o precyzyjne różnice gatunkowe. Jej formy

rozwickały się na ogół poza oddziaływaniem sformułowanych norm, będąc wynikiem doświadczeń warsztatowych wielu pokoleń poetów-wykonawców, przetwarzających zdarzenia legendarne bądź historyczne w pieśń służącą rozrywce słuchaczy. W wielu należących tu utworach można zaobserwować podobnie konstruowane wątki, analogiczne chwytły kompozycyjne, kreacje bohaterów, ale także różnią się one pod wieloma względami, nie poddając się łatwemu opisowi genologicznemu. Osobną linię rozwojową *eposu* jako gatunku o wyrazistej poetyce rozpoczynają poematy HomeroWE (VIII w. p.n.e.). Poeta łącząc mniejsze pieśni w spójny utwór stworzył podstawowy wzorzec *eposu* komponowanego od razu jako tekst pisany, noszący piętno autorskie. Ta postać gatunku polega na imitacji, modyfikacjach bądź dialogu z konwencjami archaicznej greckiej pieśni heroicznej, utrwalałymi przez Homera w *Iliadzie* i *Odysei*.

Pierwszym teoretykiem *eposu* był Arystoteles (IV w. p.n.e.), który analizując warsztat Homera, ujął w karby teorii podstawowe reguły gatunku. W optyce Stagiiryty *epos* to forma mimetyczna, a zatem taka, która nie tyle odzwierciedla rzeczywistość realną, ile kreuje własną, zgodną z zasadą prawdopodobieństwa, lecz pomijającą z uniwersum zdarzeń fakty mało znaczące i przypadkowe, które nie mają znaczenia z punktu widzenia celu dzieła. Celem tym była dlań idealizacja rzeczywistości, przedstawienie świata nie takim, jaki jest (co stanowiło dla Arystotelesa przedmiot dziejopisarstwa), ale takim, jaki powinien być. Taka wizja *eposu* implikuje szeroko rozumiany dydaktyzm gatunku. Ponadto filozof wskazywał następujące cechy *eposu*: poważna treść, obszerność, wiersz, jedność akcji (powinna być skupiona wokół doniosłego czynu), wielowątkowość fabuły, narracja trzecioosobowa (tylko w wyjątkowych miejscach podmiot może wypowiadać się w pierwszej osobie). Arystoteles podkreślał, że czer-

piąc z podań heroicznych *epos* nie opowiada całej historii, lecz tylko jeden istotny wycinek dziejów, opowiedziany przez pryzmat zdarzeń ześrodkowanych wokół jednego, ponadprzeciętnego herosa. Opowieść zalecał rozpoczynać *in medias res*, nie od początku, a do zdarzeń przeszłych powracać w retrospektywach. Arystotelesowy opis gatunku spetryfikował jego podstawowe reguły, mniej lub bardziej honorowane przez autorów starożytnych. Punkty tego opisu były dyskutowane i uzupełniane przez teoretyków szesnastowiecznych (w roku 1498 ukazał się przekład łaciński, w kilka lat później oryginał grecki *Poetyki*), kiedy to *epos* uznano za najdoskonalszy gatunek poezji. Autorytet Arystotelesa określał na ogół zakres refleksji nad *eposem* i traktowany był jako obowiązujący, lecz praktyka twórcza rzadko pozostawała zbieżna z teorią.

Ponadto *eposy* Homera były źródłem rozwiązań kompozycyjnych i stylistycznych, swobodnie imitowanych przez późniejszych epików. Do najważniejszych należał paralelizm akcji, prowadzonej równolegle w świecie boskim i, uzależnionym odeń, świecie ludzkim (decyzje bogów wpływały na losy bohaterów motywując zależności przyczynowo-skutkowe w fabule), a także potraktowanie opowiadanych zdarzeń jako przekazu wymagającego wsparcia czynnika nadprzyrodzonego (poeta to pośrednik między absolutną pamięcią Muz a światem współczesnym). Spośród innych cech homeryckiej poetyki, które później stały się konwencjonalnymi elementami *eposu*, wymienić można obecność inwokacji (inicjalnej oraz w zwrotnych momentach akcji), skłonność do rozbudowanych porównań o charakterze mikrofabularnym, posługiwanie się schematem katalogu, ekfrazą, przepowiednią, stałymi, nierzadko złożonymi epitetami oraz upoetyzowaną peryfrazą pór dnia, wprowadzanie oracji bohaterów, scen rozpoznania. Niektóre z nich mają charakter stylistyczny i uległy silnej konwencjonal-

zacji, stając się elementem kosmetyki gatunku (będąca pierwotnie wyrazem statusu poety inwokacja, wynikające z oralności stałe epitety i peryfrazy, rozbudowane porównania) bądź pomagały kształtować epicką fabułę.

Iliada i *Odyseja* stały się zrazu obiektem naśladownictwa przez autorów poematów cyklicznych, tworzonych w Grecji od VIII do VI w. p.n.e. i początkowo przypisywanych Homerowi. Najstarszym z nich był cykl trojański, przedstawiający wypadki wojenne od jej początku do czasu powrotu bohaterów do ojczyzn po spaleniu miasta. Inne dotyczyły historii tebańskiej czy Heraklesa. Do czasu krytyki Arystotelesa, który ganił epików cyklicznych za niewłaściwie skonstruowaną akcję, cieszyły się dużą popularnością, później zaczęto je lekceważyć. Do naszych czasów przetrwały tylko fragmenty bądź świadectwa ich istnienia u innych autorów. Zaginęło także wiele innych starogreckich eposów heroicznych, które nie miały charakteru cyklicznego. Ich tytuły i autorzy znani są jedynie z testimoniów: *Argonautika*, *Korinthiaka* Eumelosa z Koryntu (VIII w.), *Danaïs*. Inne poematy miały charakter historyczny, np. *Perseis* Chojrilosa z Samos (V w. p.n.e.), *Wojna mессeńska* (*Messeniaka*), *Achaika*, *Thesalika*, *Eliaka* Rianosa z Krety (III/II w. p.n.e.), *Bityniaka* Demostenesa z Bitynii (III/II w. p.n.e.), *Perseis* Musajosa z Efezu (III/II w. p.n.e.). Zachował się natomiast epos heroiczny Apolloniosa z Rodos *Argonautyki* (III w. p.n.e.), przedstawiający dzieje wyprawy po złote runo. Autor naśladował technikę twórczą Homera, mimo że wołał poprowadzić opowieść od początku i rozbudować wątki z ducha niehomeryckie. Ten typ twórczości epickiej był kontynuowany także w późniejszych wiekach, np. przez Kwintusa ze Smyrny (IV/V w. n.e.), autora eposu *Ta meth' Homerom* (*Posthomerica*), opiewającego zdarzenia, jakie nastąpiły pomiędzy akcją *Iliady* i *Odysei*. W V w. Nonnos z Pano-

polis ułożył *Dzieje Dionizosa* (*Dionysiaika*), ostatni wielki epos grecki, noszący znamiona dekadencji.

Dzieje eposu rzymskiego rozpoczyna przekład *Odysei* na łacinę pióra Tytusa Liwiusza Andronikusa (III w. p.n.e.). Translacja szybko stała się tekstem szkolnym Rzymian. Kolejne przedsięwzięcia epiczne podejmowane w łacinie nie naśladowały jednak homeryckiego modelu eposu heroicznego, lecz zwracały się w stronę epiki historycznej. Należą tu m.in. poematy: *O wojnie punickiej* (*Belum Punicum*) Niewiusza z Kampanii (III w. p.n.e.), *Wojna z Sekwanami* Warrona Atacyńskiego (I w. p.n.e.), który również przyswoił łacinie *Argonautyki* Apolloniosa z Rodos, *Punica* Sylwiusza Italikusa (I w. n.e.). Najważniejszym utworem tej odmiany eposu były zachowane we fragmentach *Roczniki* (*Annalles*) Kwintusa Enniusza (III/II w. p.n.e.), przedstawiające dzieje państwa rzymskiego od Eneasza do dni współczesnych. Utwór cieszył się olbrzymim szacunkiem i funkcjonował do czasu Eneidy Wergiliusza (I w. p.n.e.) jako epepeja narodowa Rzymian. Wergiliusz zrezygnował z historycznego porządku narracji, lecz odwołał się do techniki epicznej Homera, bezpośrednio naśladowując w swoim dziele zarówno *Odyseję* (ks. I-VI), jak i *Iliadę* (ks. VII-XII). Głównym tematem dzieła jest ucieczka Eneasza z płonącej Troi, któremu bogowie powierzyli zadanie założenia nowego Ilium – Rzymu. Akcja eposu rozwija się dwuplanowo (bogowie i ludzie), temat został zaczerpnięty z zamierzchłej przeszłości (czas początków społeczności), fabuła jest ograniczona do znakomitego czynu herosa i rozpoczyna się *in medias res*. Za Wergiliuszem podążył Stacjusz (I w. n.e.) jako twórca *Tebaidy* (*Thebais*), osnutej na tle legendarnej wyprawy Polinejkesa na Teby. Natomiast z zamierzonego eposu biograficznego *Achilleida* (*Achilleis*) zdążył napisać jedynie półtorej księgi. Wbrew wzorcowi home-rycko-wergiliańskiemu Lukan (I w. n.e.)

ułożył *Farsalię* (*Pharsalia*), epos przedstawiający przebieg wojny domowej między Pompejuszem a Cezarem i klęskę Pompejusza pod Farsalos w r. 48 p.n.e. (utwór nie został dokończony). Autor sięgnął po tworzywo dotąd obce gatunkowi, po zdarzenia z historii najnowszej, które opisał odmiennie od konwencjonalnej dykcji epicznej: zrezygnował z dwupłarowości i ornamentów, zamiast jednego głównego bohatera wprowadził trzech protagonistów, styl homerycki zastąpił retorycznym (w odmianie patetycznej), wprowadził do utworu liczne ekskursy przyrodniczo-geograficzne oraz wypowiedzi odautorskie, nie stronił od opisów scen drastycznych. Prawdopodobnie alternatywną propozycją wobec *eposu* heroicznego miały być (w intencji autorskiej) także *Przemiany* Owidiusza (I w. p.n.e./I n.e.), poemat mitologiczny, odwołujący się do doświadczeń epiki ludowej.

Istotne *novum* tematyczne wprowadzili do dziejów gatunku autorzy chrześcijańscy, twórcy nowej, biblijnej odmiany *eposu*. Ta postać gatunkowa ukształtowała się w dobie, gdy *epos* pogański był już formą martwą, mimo że nadal przyznawano mu najwyższą rangę literacką, a jego przykłady i reguły były omawiane w szkołach. Poeci nowej wiary postanowili w szaty szacownego gatunku ubrać zdarzenia biblijne, a tym samym opisać je zgodnie z estetyką, odpowiadającą gustowi uchodzącemu ówczesnie za najdoskonalniejszy (styl Pisma św. jest daleki od klasycznego kanonu elegancji). Obok *eposów* biblijnych powstawały także wierszowane parafrazy Biblii (np. Apolinarego z Laodikei, IV w.). Miało to znaczenie propagandowe. Twórczość tego typu inicjują utwory łacińskie: *Cztery księgi „Ewangelii”* (*Ewangeliorum libri IV*) hiszpańskiego poety Juwenkusa (IV w.) i *Pieśń wielkonočna* (*Paschale carmen*) Seduliusza (V w.), a za nimi następują – grecki poemat *Metabole* Nonnosa z Panopolis (V w.), łacińskie eposy z VI w. *O dziejach ducha*

(*De spiritualis historiae gestis*) Alcimusa Avitusa i *Historia apostolska* (*Historia apostolica*) Aratora, germański *Zbawiciel* (*Heliland*, IX w.), Krist Otfrieda z Wissenburga (IX w.), *Messiada* Eupolemiusa (XI w.), alegoryczna *Aurora* Piotra Rigi (XII/XIII w.) i in. Odmiana okazała się żywotna także w czasach nowożytnych. Należą tu spisana po chorwacku *Istorija svete udovice Judit* (1521) i łacińska *Davidias* (wyd. XX w.) M. Marulića, *Chrystiada* (*Christias*) z roku 1535 M. G. Vidy, *Virgillii evangelisantis Christiados* (1653) A. Rossa, *Dauides* (1655) A. Cowley’a, *Raj utracony* (*Paradise Lost*, 1667) i *Raj odzyskany* (*Paradise Regained*, 1671) J. Milтона oraz *Mesjada* (*Messiad*, 1773) F. G. Klopstocka. *Eposy* biblijne miały różny charakter. Niektóre brały za przedmiot pojedyncze epizody starotestamentowe bądź rekonstruowały przebieg całej historii świętej aż po Zbawienie, inne ograniczały się do dziejów Chrystusa (typ *mesjady*) lub apostołów.

Heroiczny model *eposu* restytuowano w renesansie, chociaż jego przywrócenie w postaci wiernej pierwowzorowi antycznemu okazało się przedsięwzięciem trudnym do realizacji i pobudziło teoretyków do dyskusji nad kształtem gatunku. Stawiano wtedy *epos* najwyżej w hierarchii form poetyckich, jako *genus universale* – wzór dla innych gatunków. W jego charakterystyce postępowano najczęściej za Arystotelesem (np. F. Robortello, J. C. Scaliger), różnie jednak rozumiejąc kategorie teoretyczne zastosowane przez starożytnego filozofa. Autorzy podejmujący rozważania Stagiryty wskazywali zwykle na mimetyczny charakter fabuły epickiej, przypominali zakres i sposób naśladowania, omawiali źródła inwencyjne i *dispositio eposu*, określali istotę epickiego bohatera oraz charakterystyczne dla gatunku cele i sposoby ich osiągnięcia. Podpowiadali także, które realizacje uważać należy za modelowe przy poszukiwaniu wzoru dla własnego poematu

(poematy Homerowe, *Eneida*). Były to konstanty większości traktatów i podręczników kodyfikujących poetykę *eposu*. Ograniczenie rozważań do stałego zasobu zagadnień groziło usztywnieniem reguł gatunkowych, a tym samym mogło zahamować ewolucję formy, wynikającą z naturalnej potrzeby posługiwania się kodem współczesności (także na poziomie komunikatu, jaki niesie konwencja gatunkowa). Tak się jednak nie stało. Epicy nowożytni poszli inną drogą, pozostawiając na boku wskazówki teoretyków. Zresztą nie wszyscy teoretycy pozostawali wierni szkole perypatetyckiej, niektórzy bowiem w swoich rozważaniach rezerwowali miejsce dla późniejszych odmian eposu, np. biograficznej i romansowej (G. Cinzio), dużą popularnością cieszył się także historyczny *epos* Lukana.

Dzieje *eposu* renesansowego otwiera nieudany *epos* łaciński *Afryka* (*Africa*, 1342) F. Petrarcki, opisujący wydarzenia drugiej wojny punickiej. Znacznie ciekawsze są włoskie przedsięwzięcia z przełomu XV i XVI w. (zatem sprzed okresu popularności *Poetyki* Arystotelesa) syntetyzujące średniowieczny *epos* bohaterski z popularnym *romanzo*: *Morgante* (1483) L. Pulciego, *Orland zakochany* (*Orlando innamorato*, 1506) M. M. Boiarda, *Orland szalony* (*Orlando furioso*, 1532) L. Ariosta. Ostatni utwór cieszył się bardzo dużym powodzeniem. Kanwę poematu Ariosta stanowią walki rycerzy Karola Wielkiego z Saracenami, lecz na rycerską przeszłość patrzył autor z ironią; rozbudował natomiast wątki miłosne i fantastyczne, lekceważył jedność epiczną. Od połowy XVI w. heterogeniczna postać eposu Ariosta wzbudziła liczne głosy krytyki obrońców czystości gatunku (np. G. G. Trissino, A. S. Minturno, J. C. Scaliger, J. Pontanus) oraz o wiele rzadsze wystąpienia obrońców swobodnego kształtowania *eposu* w języku narodowym. Literackim dopełnieniem dyskusji była ogłoszona w 1581 r. *Jerozolima wyzwolona* (*Gerusa-*

lemme liberata) T. Tassa. Poeta honorując reguły arystotelesowskie uzupełnił wątek bohaterski epizodami romansowymi, utrzymanymi jednak w duchu dydaktyki kontrreformacyjnej.

Późny renesans wydał także poza Włochami kilka znaczących prób *eposu*: L. Zapata poematem *Carlos famoso* (1566) otwiera poczet *eposów* dotyczących konkwisty, P. Ronsard zaczął pisać chybioną i nieukończoną *Francjadę* (*La Franciade*, 1572), spod pióra Portugalczyka L. Camõesa wychodzą *Luzjady* (*Os Lusíadas*, 1572), L. Gambara ułożył poemat w czterech księgach *De navigatione Christophori Columbi* (1581), Hiszpan J. Rufo ogłosił *epos* *La Austriada* (1584), A. de Ercilla Y Zúñiga w poemacie *La Araucana* (1589) opisał dzieje ekspedycji militarnej do Chile. W Anglii fenomenem artystycznym była *The Faerie Queene* (*Królowa wróżek*, 1598), poemat Edmunda Spensera nawiązujący do króla Artura i królowej elfów, stanowiący potrójną alegorię – moralną, religijną i polityczną. Samuel Daniel wydał *Civill Warrs* (1609), dziś zapomniane odtworzenie wojny Dwóch Róż.

W wieku XVII i XVIII powstają *eposy* o różnorodnej treści i charakterze zarówno po łacinie, jak i w językach narodowych, kontynuujące linie rozwojowe zainicjowane w renesansie. Kontynuowana jest wtedy przede wszystkim odmiana historyczna, biograficzna oraz biblijna *eposu*. Aktualnych wydarzeń historycznych dotyczy chorwacki *Osman* (1638) I. Gundulića, przedstawiający wydarzenia w Turcji po bitwie chocimskiej, *epos* V. Placciusa *Atlantis relecta sive de navigatione prima Christophori Columbi in Americam* (1659) i późniejszy U. Carrary *Columbus* (1715) dotyczą wyprawy Kolumba, *La Cristiada* (1611) D. de Hojedy to mesjada, późniejsze poematy biblijne Milтона osnute są na wątkach obu Testamentów, *El Bernardo* (1624) B. de Balbuena to z kolei *epos* heroiczny, opiewający średniowiecznego bo-

hatera hiszpańskiego. Model bohaterski *eposu* realizuje także Wolterowa *Henriada* (*La Henriade*, 1728), utrzymana w korbach estetyki klasycyzującej, lecz niewolna od wpływów lukanowskich. *Henriadę* naśladował M. Chieraskow w *eposie Rossijada* (1779). W wieku XIX poematy epickie mają najczęściej strukturę mieszaną, stanowiąc nowe jakości gatunkowe.

W Polsce średniowiecznej istnienia twórczości ustnej o charakterze epickim możemy się jedynie domyślać ze wzmianek u kronikarzy oraz formuł oralności w zachowanych utworach o różnym charakterze. Nie wykształciły się w formę rozwiniętego *eposu*. Także polski renesans nie zaowocował dziełem epickim na miarę obowiązującej hierarchii gatunkowej i aspiracji twórców, przejawiających się w próbach stworzenia *eposu*. Powstające wtedy poematy narracyjne bądź nie były kończone: *Sbigneis* M. Kotwica z k. XV w., *Bibliados Jeria prima* (1566) Grzegorza z Sambora, *Stephaneis Moschovitica* (1582) D. Hermana, bądź były zakrojone na mniejszą skalę: epinicjony, epicedia, nowele poetyckie w rodzaju *Hodoeporicon Moschicum* (1581) F. Gradowskiego, *Zuzanny* (1562) *Pamiętki Janowi na Tęczyńie* (1570) czy *Iezdy do Moskwy* (1584) J. Kochanowskiego. Inne okazywały się przedsięwzięciami nieudanymi, rozmiągającymi się z ambitnie zakrojonymi planami twórców, jak *Bellum Prutenum* (1516) Jana z Wiślicy, *Deketeros Akroama* (1585) A. Rymczy, *Radivilias* (1588) J. Radwana. Obok łacińskiej bibliady Samborczyka pojawiły się też próby poematu biblijnego w języku polskim: *Summaryusz wszystkiego Nowego Testamentu* (1570) M. Czechowica oraz *Niniwe miasto wykonterfetowane* (1572) M. Krzysztoporskiego.

Utwory te, mimo że nie tworzyły wyrazistego zespołu tekstów, sygnalizują jednak kierunki rozwojowe epiki siedemnastowiecznej, łacińskiej i polskojęzycznej

– z jednej strony zwrot w stronę tematyki biblijnej, z drugiej wyraźną predylekcję autorów do rodzimej tematyki współczesnej. Drugiemu blokowi tematycznemu patronowała starożytna epika historyczna (powoływano się na praktykę Enniusza i Lukana), odrzucano natomiast model homerycko-wergilijski jako przedstawiający fikcję, przy częściowym na ogół zachowaniu (wbrew deklaracjom całkowitego odrzucenia) typowo epopeicznych środków wyrazu (inwokacja, porównania homeryckie, topika mityczna itp.). W poetyce immanentnej poematów historycznych lub też w wypowiedziach metatekstowych (D. Herman) widoczna jest preferencja materii opartej na faktach, przedstawionej w sposób uporządkowany chronologicznie, prostym, nieozdobnym wierszem. Ten typ *eposu* jest spokrewniony z przekazami kronikarskimi, co wynikało z zatarcia w XVI w. wprowadzonego przez Arystotelesa rozdziału poezji i historii, a przejawiało się zbliżeniem ich funkcji jako mediów oddziaływania wychowawczego. W literaturze przedmiotu staropolską odmianną poematu epickiego, obejmującą dość różnorodną grupę tekstów, określa się jako ojczyste *heroicum*.

Wbrew tym tendencjom *epos* w postaci heroicznej próbował reaktywować na początku XVII w. M. K. Sarbiewski w nieukończonym *Lechiadzie*. Poeta wyłożył swe poglądy na gatunek w traktacie *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus (O poezji dokonanej, czyli Wergiliusz i Homer)*, w którym szczegółowo eksplikował zasady stworzenia chrześcijańskiego *eposu* bohaterskiego, opartego na legendarnej przeszłości narodu, wzorowanego na epopejach starożytnych, zwłaszcza *Eneidzie*. Dopiero J. Skorski poematem *Lechus* (1745) podjął próbę stworzenia jej narodowego odpowiednika.

W 1618 r. ukazał się kongenialny przekład *eposu* heroiczno-romansowego *Jerozolimy wyzwolonej* T. Tassa dokonana przez P. Kochanowskiego. Tłumacz

zaakcentował w przekładzie wątki rycerskie, polonizując wiele realiów z życia obozowego i eksponując aktualny w ówczesnej Polsce wzór osobowy rycerza-obrońcy wiary, ograniczył natomiast wątki erotyczne. Poemat cieszył się olbrzymią wręcz popularnością wśród dawnych odbiorców i twórców, ale rzadko traktowany był jako model eposu. Jerolimie wywołaną naśladował anonimowy twórca *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej* (ok. 1673), wprowadzając do utworu dwa równoległe wątki, romansowy i heroiczny. Inni epicy, którzy uprawiali romans, oddzielali go od *eposu* (S. Twardowski, W. Potocki). Generalnie jednak siedemnastowieczni autorzy przedkładali biblijny i historyczny wzór *eposu* nad pieśń heroiczną w postaci klasycznej czy zitalianizowanej.

Spośród barokowych poematów biblijnych do najbardziej znaczących należą: *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego, Jezusa Chrystusa* (1610) A. Rożniatowskiego, *Rzewnostoćki głos tabędzia umierającego o żywocie i męce Chrystusowej* (1665) K. Bolesławiusza, *Świat naprawiony od Jezusa Chrystusa* (ok. 1670) W. Odymalskiego, *Jezus Nazareński, syn Ojca Przedwiecznego* (1686) Sz. Gawłowickiego oraz *Nowy zaciąg pod chorągiew starą tryumfującego Jezusa* (1698) W. Potockiego. Z wieku następnego pochodzi epigońska *Historia Starego i Nowego Testamentu* (1761) S. Leszczyńskiego. W XIX w. K. Baliński ułożył inspirowaną ideami romantycznego mesjanizmu chrystiadę *Męczeństwo Zbawiciela* (1863).

Barokową epikę historyczną reprezentują z kolei utwory przyjmujące różne warianty tematyczne, w różnym stopniu realizujące poetykę *eposu* ojczystego. Najpopularniejszy z nich przedstawiał przewagi wojenne. Wiele z tych utworów przyjmowało kształt niedużych epinicionów, a tylko nieliczne rozrastały się do poematów o charakterze *eposów*. Do cie-

kawszych należą łacińskie: *Carolomachia* (1605) W. Bojera, *Viennis* (1717) J. D. Kalińskiego, oraz polskie: *Mars moskiewski krwawy* (1605) J. Żabczyca, *Kołęda moskiewska* (1609) M. Palczowskiego, *Bitwy znamienite* (1620) i *Chorągiew sauromacka w Wotoszech* (1621) M. Paskowskiego, *Naumachija chocimska* (1622) J. Bojanowskiego i in. W języku polskim ukoronowaniem tej twórczości miała być *Wojna domowa* (1649-1660) S. Twardowskiego, kronikarski poemat o wojnach lat 50. XVII w. wyrosły z aspiracji dostarczenia rodakom sarmackiej epepe. Współcześni wysoko ocenili to przedsięwzięcie, dziś wyżej stawia się *Transakcję wojny chocimskiej* (1670-1675) W. Potockiego, odkrytą dopiero w połowie XIX w. - *epos* heterogeniczny, łączący cechy poematu werystycznego z wyraźną tendencją heroizacyjną i moralizatorską (ta ostatnia ujawnia się w licznych dygresjach odautorskich). Charakter mieszany ma również niespełniony *epos* W. Kochowskiego *Dzielo Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego* (1684). Drugi wariant realizował epikę biograficzną. Prócz renesansowego *Radiwilius* J. Radwana, należą tu *Chwały Zygmunta Augusta, króla* (1609) K. Okunia, obszerny *Władysław IV* (1649) S. Twardowskiego oraz *Sobiesciada* (1686) A. W. Ustrzyckiego. Utwory te łączą opis dokonania bohatera utworu z jego pochwałą oraz z tendencją parenetyczną. Nową odmianą gatunkową był *epos* peregrynacki, przynoszący relację z podróży, której autor był uczestnikiem. Tę postać gatunkową inicjuje *Poselstwo* (1602) E. Pielgrzymowskiego, utwór nieukończony, bliski kronikom M. Strykowskiemu. Ambitniejsze realizacje wyszły spod piór S. Twardowskiego (*Przeważna legacja*, 1633) i F. Gościeckiego (*Poselstwo wielkie*, 1733). Odmienny charakter ma natomiast *Morska nawigacja do Lubeka* (1662) M. Borzymowskiego, *epos* nie tyle historyczny, ile obyczajowy, zawierający afirmacje etosu sarmackiego.

Dzieje gatunku zamykają w Polsce eposy późnego oświecenia i romantyzmu. Wciąż niedoceniona pozostaje *Wojna choćimska* (1780) I. Krasickiego, wzorowana zarówno na wzorcach antycznych (*Eneida*), jak i nowożytnych (*Jerozolima wyzwolona*, Henriada), ale kontynuująca także rodzime odmiany gatunkowe. Eposy postanisławowskie zwracały się bądź w stronę eposu historycznego: *Stanislaida* (1797) M. Molskiego, *Puttawa* (1803) N. Muśnickiego, *Józefiada* (1818) J. Świderskiego, bądź heroicznego: *Jagiellonida* (1817) D. B. Tomaszewskiego, nieukończone *Zdobycie Kijowa* (1818-1827) T. Zaborowskiego, *Stefan Czarniecki* (1858) K. Koźmiana. Z kolei przedsięwzięcie epickie J. P. Woronicza *Świątynia Sybilli* (1801) ma charakter niejednorodny, wynikający z połączenia poematu opisowego z elementami eposu heroicznego. Utwór ma charakter przedromantyczny i zapowiada, także wyróżniające się mieszaną strukturą gatunkową, *Pana Tadeusza* (1834) A. Mickiewicza i *Króla-Ducha* (1847) J. Słowackiego, skonstruowanych w oparciu o poetykę eposu. Są to poematy świadczące o wyczerpaniu się starej formuły eposu, niezdolnej już wyrazić nowych idei, stąd znaczne modyfikacje struktury epickiej, kojarzenie jej z nowymi formami i tematyką. W praktyce oznaczało to unicestwienie tożsamości gatunku.

Obok nazwy *epos* równouprawniona jest nazwa *epopeja* (grec. *epopía* 'poemat epicki', 'poezja epicka'), która od pewnego czasu jednakże funkcjonuje jako określenie wartościujące, stosowane wobec najwybitniejszych realizacji gatunku, charakteryzujących aksjologicznie konkretną społeczność narodową, która utożsamia się z etycznymi aspektami świata przedstawionego w dziele epickim. Używa się wtedy pojęcia *epopeja* narodowa. Takimi poematami dla Greków były *Iliada* i *Odyseja*, dla Rzymian początkowo *Annales*, potem *Eneida*, dla społeczności sarmac-

kiej zapewne *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona* Tassa-Kochanowskiego, a później, w czasach zaborów i porozbiorowych *Pan Tadeusz*. Współcześnie używa się terminu *epopeja* także w odniesieniu do niektórych powieści realistycznych (*Nad Niemnem* E. Orzeszkowej, *Chłopi* S. Reynta). W obu wypadkach termin nie ma jednak statusu genologicznego.

Bibliografia: M. Jakóbiec, *Wstęp*, [w:] *Jugostowiańska epika ludowa. Wybór*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Wrocław 1948; S. Skwarczyńska, *Epos a powieść* (essai), [w:] eadem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź [1948]; C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London 1952; A. Krokiewicz, *Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 1959; B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961; D. M. Foerster, *The Fortunes of Epic Poetry*, Washington 1962; K. Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963; L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino 1967; E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968; E. M. Mielecinskij, „Edda” i rannije formy eposu, Moskwa 1968; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge 1964 [przeł. fragm. „Literatura Ludowa” 1975 z. 4-5]; M. Bachtin, *Epos a powieść*, „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 3; *W kregu „Gofreda” i „Orlanda”*, Wrocław 1970; C. M. Bowra, *From Vergil to Milton*, London 1972; M. Kaczmarek, *Epickie kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972; S. Nieznanowski, *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, S. I. Wrocław 1972; L. Szczerbicka-Ślęk, *W kregu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*, Wrocław 1973; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974; *Princeton Encyclopedia of Poetry and*

Poetics, ed. A. Preminger, Princeton 1974, s.v. *Narrative Poetry*; C. Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975; R. Häusler, *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil. Studien zum historischen Epos der Antike*, Heidelberg 1976-1978; M. Maciejewski, *Słowianie - synowie sławy. Epos jako wartość*, [w:] idem, *Poetyka. Gatunek - obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977; A. Drzewicka, *Starofrancuska epopeja rycerska. Szkice*, Warszawa 1979; *Colloque L'épopée Greco-Latine et ses prolongements européens*, Paris 1981; M. Kaczmarek, *Sarmacka perspektywa sławy. Nad „Wojną chocimską” Wacława Potockiego*, Wrocław 1982; M. Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool 1985; J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przetomu romantycznego*, Wrocław 1986; A. Załuska-Strömberg, *Wstęp*, [w:] *Edda poeiycka*, Wrocław 1986; *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*, ed. S. M. Oberhelman, V. Kelly, R. J. Golsan, Texas 1994; S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, Wrocław 1995; B. Milewska - Ważbińska, *W kręgu bohaterów spod Wiednia. Rzecz o dwóch tacińskich eposach staropolskich*, Warszawa 1998; *Z ducha Tassa*, red. R. Ociczek, B. Mazurkova, Katowice 1998; R. Ryba, *„Książę Wiśniowiecki Janusz” Samuela Twardowskiego na tle bohater-skiej epiki biograficznej siedemnastego wieku*, Katowice 2000; B. Bednarek, *Epos europejski*, Wrocław 2001; R. Dąbrowski, *Wstęp*, [w:] *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, Kraków 2001; R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.

Roman Krzywy

EPOS WIKTORIAŃSKI: dziś prawie zapomniany epos z czasów królowej Wiktorii zasługuje na uwagę ze względu na stosunkową obfitość występowania w literaturze narodowej, na fakt, że najwybitniejsi poeci tego okresu go tworzyli i że odegrał pewną rolę w przejściu od romantycznej przewagi poezji w literaturze do panowania powieści.

Już w okresie romantycznym poeci dążyli do pełniejszego i bardziej szczegółowego realizmu. W. Scott przeszedł drogę od ballady poprzez powieść poetycką do powieści prozą. Byron szukał w *Don Juanie* (1824) swobody kompozycji i komentarza odautorskiego wprowadzonych w XVIII w. przez L. Sterne'a, korzystając jednocześnie ze wzorów powieści przygodowej Defoe'a i powieści gotyckiej. Za Byronem podążył powieścią wierszem Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie* (1833). Mickiewicz nieświadomie przejął kompozycję *Waverleya* (1815) tworząc swoją powieść wierszem - *Pana Tadeusza* (1834).

W Anglii wyczulony na mody w literaturze Edward Lytton Bulwer napisał wierszem powieść *The New Timon* (*Nowy Tymon*, 1845-47), a w roku 1848 wyszła powieść Arthura Clough o miłości studenta do szkockiej góralki - *The Bothie of Tober-na-Vuolich* - napisana heksametrem.

Wkrótce miał zaszokować wielu wiktoriańców połączeniem zmysłowości i religijnej mistyki Coventry Patmore zaprzyjaźniony z prerafaeltami, od 1864 r. katolik. Na jego powieść o trudnych drogach miłości spełnionej w chrześcijańskim małżeństwie złożyły się cztery długie poematy: *The Betrothal* (*Zaręczyny*, 1854), *The Espousals* (*Zaślubiny*, 1856), *Faithful for Ever* (*Wierni na zawsze*, 1860) i *The Victories of Love* (*Zwycięstwa w miłości*, 1862) - tworząc całość pt. *The Angel in the House* (*Anioł w domu*, 1863). Jako metrum poeta wybrał szybki czteroakcen-

towy wiersz rymowany *abab*, tworzący dłuższe zwrotki. Poszczególne części powieści poprzedzały nastrojowe preludia. Była ona współczesna i realistyczna. Kochankowie - Felix i Honoria - to ludzie o ściśle określonej pozycji społecznej i dochodzie. W miłości doświadczają wszystkiego tego, co zwykli kochankowie, ale w chrześcijańskim małżeństwie ich zjednoczenie cielesne i duchowe sięga wyżyn ekstazy duchowej analogicznie do Pieśni nad pieśniami.

Równie szokującą wtedy powieścią pisana angielskim białym wierszem (*iambic pentameter*) była podzielona na 9 ksiąg *Aurora Leigh* (1856) pióra pani Elizabeth Barrett Browning, wielkiej miłości i żony wybitnego poety Roberta Browninga. Powieść tę można określić jako wzrastanie kobiety-poetki w świadomość człowieka-osoby. Aurora umie dwukrotnie odrzucić oświadczyzny człowieka, którego kocha i któremu mówi, że go kocha, ale widzi, że ten kocha ją nie dla właściwych przyczyn. Chrześcijański personalizm i feminizm tego utworu czyni jej autorkę pionierką. Elizabeth Barrett Browning również śmiało pisze o wydobyciu z domu rozpusty dziewczyny tam sprzedanej i o możliwości poślubienia jej bohaterki przez dżentelmena. Szczerość i namiętność ostatecznego spotkania jej bohaterki z ukochanym znacznie przekracza wiktoriańskie *decorum* życia i literatury. Pewne jednak usterki wiersza i narracji skazały ją na odstawienie na półki.

Drugi nurt epiki wiktoriańskiej wpływał z zainteresowania średniowieczem i renesansem. Moda na neogotycką architekturę dała Anglii nie tylko Parlament w Westminsterze, lecz także ratusz w Manchesterze i dworce kolejowe. Młodziutki William Morris jeździł po podlondyńskich błoniach w pełnej zbroi w poszukiwaniu rycerskich przygód. Wszechstronnie utalentowany, traktował poezję jako rzemiosło, a siebie nazywał „bez-

czynnym piewą dnia pustego” śpiewającym dla wytnienia ludzi.

Najwcześniejszym drukowanym eposem Morrisa był *The Life and Death of Jason* (*Żywot i śmierć Jazona*, 1867), liczący 11 lisyęcy linii angielskiego dwuwiersza (*heroic couplet*). Mroczna miłość i śmierć to temat i nastrój poematu. W latach 1868-1870 Morris sięgnął do *Opowieści kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera. Przejął od niego kompozycję ramową i heroic couplet dla swego wielkiego zbioru legend greckich i średniowiecznych, z których powstał *The Earthly Paradise* (*Raj ziemski*). W poemacie tym średniowieczni żeglarze, uciekający przed zarazą, szukają na oceanie ziemskiego raju. Spotykają na jednej z wysp kolonię grecką, która przetrwała wieki. Gościnnie przyjęci, dla lepszego wzajemnego poznania spotykają się każdego miesiąca, aby opowiedzieć sobie jedną opowieść grecką i jedną średniowieczną. Piękne opisy kolejnych miesięcy i przemian przyrody łączą 24 opowieści. Wśród opowieści *Raju ziemskiego* znajdują się także przetworzone sagi skandynewskie. Wyróżnia się między nimi siłą i surowym pięknem saga o kochankach Gudrun - *The Lovers of Gudrun* - wzięta z *Laxdaela Saga*.

Drugim poetą, którego fascynował cykl średniowiecznych romansów o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu, przekazanego późniejszym wiekom przez Thomasa Malory w XV w. był poeta laureatus Alfred Tennyson. *Le Morte D'Arthur*, drukowany w 1485 i 1634, stał się źródłem materii arturowskiej dla wielu poetów wiktoriańskich. Tennyson już w 1842 r. napisał poemacik o odejściu Artura na wyspę Avalon, z której miał powrócić po wiekach. Postać nieskazitelnego króla-rycerza kojarzyła się poecie z wzorowym dżentelmenem księciem Albertem, mężem królowej Wiktorii. W roku 1859 zaczęły powstawać *Idylls of the King*

(zob.) - *Idylle królewskie* lub *Idylle o królu*. Powstało ich pięć. W roku 1869 nastąpiły cztery, wśród nich otwierająca i zamykająca cykl: *The Coming of Arthur* i *The Passing of Arthur*. Później doszły trzy. Całość była gotowa w 1889 r.

Powstał cykl obrazów-przygód rycerskich objętości dwóch trzecich *Pana Tadeusza* w 12 księgach pisanych pięknym białym wierszem angielskim z rymowanymi wstawkami pieśni. Autor, podobnie jak Morris, starał się wpisać całość w cykl roczny słońca.

Idylls of the King, dedykowane zmarłemu Albertowi i żałującej go wciąż Wiktorii, stały się mimo, a może dzięki swej wiktoriańskości, (czasem nieznosnej) niemal poematem narodowym. Była to rewia panów i dam przebranych w średniowieczne kostiumy - malownicza na tle pięknej przyrody angielskiej, opowiedziana melodyjnym wierszem, brzemienią tragedią i upadkiem.

Trzecim nurtem epiki wiktoriańskiej były poematy przyswajające wielką poezję innych narodów. Matthew Arnold, sławny poeta, eseista i promotor kultury, wyjął z perskiej *Księgi królewskiej* Firdausiego tragiczną walkę, w której ojciec zabija, nie wiedząc o tym, swojego syna, i opowiedział jej przebieg angielskim białym wierszem w epyllionie (zob.) *Sohrab and Rustum* (1853). Zarzucano mu zbyt napięty ton i dekoracyjność, ale perski pierwowzór także cechuje pewna rycerska sztywność patosu.

Z literatury skandynawskiej przyswoił Anglii kilka sag William Morris, który uczył się islandzkiego. Jego wersja *Lovers of Gudrun* zwróciła uwagę krytyków. W 1876 roku wykończył tłumaczenie na archaizowany w dwuwiersz oparty na anapestach sagi *Volsunga Saga*. Jest to historia pierścienia Nibelungów, którą w dramatyczno-muzycznej formie zaczął koło roku 1853 tworzyć, a w 1874 skończył Ryszard Wagner. Morris wydał swój

przekład chwalony przez krytyków pt. *Sigurd the Volsunh and the Fall of Nibelungs* (*Sgurd Volsung i upadek Nibelungów*) w 1876. Tłumaczył także *Grettis Saga* i staroangielską *The Tale of Beowulf*.

Na tle wiktoriańskiego eposu jako odosobnione dzieło występuje poemat kryminalny rywala Tennysona, Roberta Browninga *The Ring and the Book* (*Pierścień i książka*, 1868-89). W 12 księgach liczących przeszło 21 tysięcy linii białego wiersza angielskiego poeta przedstawia dziesięć razy tę samą historię procesu kryminalnego z końca XVII w., którą znalazł w żółtej książce u antykwariusza we Florencji. Za każdym jednak razem sprawa nabiera innego sensu. Idzie, jak twierdzi hrabia Guido, oskarżony o zabójstwo żony i jej opiekunów, o zabójstwo w afekcie powstałym wskutek ucieczki i cudzołóstwa żony z młodym księdzem. Jak się jednak w toku procesu okazuje, cały dramat zaplanował sam hrabia. Ożenił się w nadziei uzyskania pieniędzy. Ale gdy okazało się, że ich nie ma, a młodzianka Pompilla jest niskiego pochodzenia, hrabia Guido zrobił jej życie piekłem, żeby zwróciła się do spowiednika o pomoc w ucieczce do rodzinnego domu. Wtedy wyruszył w pościg, aby ją zabić.

W księdze zatytułowanej *Papież*, głowa Państwa Kościelnego staje wobec konieczności dojścia do prawdy w tej zawikłanej sprawie. Mimo sprzecznych ocen sprawy stary papież dochodzi jednak do prawdy i bez wahania podpisuje wyrok śmierci. Guido, dotąd pewny siebie, załamuje się i wzywa Boga i zamordowaną żonę o wstawiennictwo.

Tytuł poematu pochodzi z praktyki złotników włoskich, którzy mogli produkować niesłychanie koronkowe pierścienie za złota tylko dzięki temu, że mieszały złoto z twardszym metalem, który usuwali z klejnotu kwasem po ukończeniu dzieła. Żółta książka była tym gorszym metalem,

który pozwolił Browningowi wytworzyć krag-pierścień poematu o możliwości dojścia do pełnej prawdy. *The Ring and the Book* powitano jako arcydzieło. Nowszy krytyk uznaje wartość intelektualną poematu i określa go jako *tour de force*.

Bibliografia: G. Watson (red.), *The Concise Cambridge bibliography of English Literature*. Cambridge University Press, Cambridge 1966; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1958; M. H. Needleman, W. B. Otis, *An Outline History of English Literature*, vol. II, Barnes and Noble, New York 1964; H. Grierson and J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry*, Penguin Books, Harmondsworth 1962; W. Ostrowski, *Genre Interchange and Interaction: An Essay in Reconnaissance*, Acta Universitatis Lodzianis, Folia Anglica 2, 1998 (s. 83-93), drukowany również w: M. Edelson, A. Sumera, J. Uchman (red.) *PASE Papers in Literature and Culture* (materiały z konferencji), Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999 (s. 85-97). W. Ostrowski *Aurora Leigh, A Victorian Christian Feminist Novel* w: *Studies in Literature and Language in Honour of Adela Styczyńska*, University of Łódź, Łódź 1994 (s. 117-125); William Morris *Prose and Poetry (1856-1870) by... including ... "The Life and Death of Jason"*, Oxford University Press, London, Edinburgh 1913; William Morris, *The Earthly Paradise, A Poem by ...in four volumes*, Longmans, Green and Co., London, New York and Bombay 1905; Alfred Lord Tennyson, *The Idylls of the King and a Selection of Poems*, A Signet Classic, New American Library, New York 1961; Matthew Arnold, *Sohrab and Rustum*, Oxford Plain Texts, Clarendon Press, Oxford b.r.; J. A. Święcicki, *Historia Literatury Powszechnej, Literatura perska* t. V, cz. II, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa 1902, Ferdoussi, *Księga królewska*, wybór, przeł. i opracował Wł. Dułę-

ba, PIW, Warszawa 1981; G. Pisani, *Jak kochano przed stu laty: z listów Elżbiety Barrett-Browning i Roberta Browninga*, Tow. Wyd. „Bluszcz”, Warszawa 1930; Robert Browning, *The Ring and the Book*, Everyman's Library, J. M. Dent and Sons, London 1946.

Witold Ostrowski

CHOROGRAFIA (z grec. *chora* 'kraj', 'kraina' lub *choros* 'granica' + *grafein* 'pisać', 'opisywać'; w łac. średniowiecznej *corographia*) dawny dział piśmiennictwa geograficznego, obejmującego szczegółowe opisy krain historyczno-geograficznych, wyróżnionych na podstawie rozmaitych kryteriów: etnicznego, geograficznego, państwowego itp. Opis mógł dotyczyć np. większego obszaru (wyspy, półwyspu, państw chrześcijańskich czy wybranych kilku państw sąsiedzkich), kraju lub jego dzielnicy czy jurysdykcji. W dawnych taksonomiach *chorografia* zaliczana była (podobnie jak inne odmiany piśmiennictwa geograficznego) do historii, reprezentując typ opowiadania werystycznego (*narratio vera*). Dzieła tego rodzaju systematycznie opisywały wskazany w tytule obszar, z uwzględnieniem jego szczegółów krajoznawczych: położenia i części składowych, warunków hydrologicznych, najważniejszych miast, pochodzenia, sposobu życia i obyczajów mieszkańców, a nierzadko również omawiały ustrój polityczny, sądownictwo, wojskowość, strukturę społeczną, dominujące grupy wyznaniowe, bogactwa naturalne itp.

W starożytności pojęcie *chorografii* łączyło się zakresem znaczeniowym z pojęciami pokrewnymi, takimi jak topografia (opis miejsca) i geografia (opis ziemi). Dopiero uczony aleksandryjski, Klaudiusz Ptolemeusz (I/II w.), w swym *Wstępie do geografii* odróżnił *chorografię* od innych działów piśmiennictwa tego rodza-

ju, wskazując na szczegółowość opisów chorograficznych, które odnoszą się do mniejszych obszarów. Nieco wcześniej geograf rzymski z I w., Pomponiusz Mela, nadmieniał także w swym dziele *De chorografia (De situ orbis)*, iż chorografia dotyczy obszarów zamieszkałych. Niemniej jeszcze w średniowieczu rozumiano chorografię również jako deskrypcję całego znanego świata oraz jako *mappe-mounde* wraz z opisem.

Najstarsze chorografie greckie nie dotrwały do naszych czasów (np. dzieła Hellanikosa z Mityleny). Zachowała się grecka *Geografia* Strabona (czasy Chrystusowe), zawierająca szereg opisów w typie *chorografii*. Elementy chorograficzne odnaleźć można w rzymskich dziełach kompilacyjnych: geografii Pomponiusza Meli, *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego (I w.), *Germanii* Tacyty (I/II w.), oraz wczesnośredniowiecznych (Orozjusza z Hiszpanii, Kosmasa). Nie dochowała się natomiast chorografia Cyserona. Później chorografię poczęto włączać w zakres dzieł encyklopedycznych (np. Izydor z Sewilli, Konstantyn Porfirogeneta) czy historycznych (np. Jordanes, *Gesta Ungarorum*).

W Średniowieczu chorografia nie uzyskała jeszcze samodzielnego statusu, ale – przynależąc do *narratio vera* – kojarzona była bądź z historiografią, bądź z geografią. Dopiero w początkach doby nowożytnej forma emancypuje się, stając się gatunkiem piśmiennictwa krajoznawczego. Odwoływano się tu do dystynkcji antycznych (Klaudiusz Ptolemeusz, Pomponiusz Mela) oraz do starożytnych wzorów (głównie Tacyta). Gatunek uprawiano niemal w całej Europie. Rozwój tego rodzaju piśmiennictwa jest zauważalny zwłaszcza po szybkim rozpowszechnieniu wynalazku druku (pocz. XVI w.) i trwa przez cały wiek XVII oraz XVIII (np. G. F. Fara, *De chorografia Sardiniae libri duo*, 1580; R. Caro, *Chorografia del Convento Juridico*

de Sevilla, 1634; J. Cauvalho da Costa, *Corografia Portuguesa e Descripçam Topográfica do Famoso Regno de Portugal*, 1707), a dzieła sygnowane tym tytułem pojawiają się jeszcze w XIX w. (np. J. M. Baptista, *Chorografia Moderna do Reino de Portugal*, 1874–1879). Stopniowo proza chorograficzna, pierwotnie uprawiana po łacinie, zaczyna także powstawać w językach narodowych. Obok opisów kompilacyjnych pojawiają się *chorografie* poprzedzone podróżą poznawczą (czasem schemat *opisu podróży* zaznacza się w konkretnej realizacji), a autorzy ustosunkowują się do wiadomości swych poprzedników powołując się na autopsję oraz czyniąc sprostowania lub wdając się w polemiki.

Pierwsze chorografie staropolskie są organicznie powiązane z dziełami kronikarskimi. Opisy geograficzne poprzedzają część *stricto* historyczną *Kroniki polskiej* Anonima zw. Gallem (XII w.) oraz *Roczników* J. Długosza (XV w.). Począwszy od XVI w. dzieła chorograficzne pisane przez Polaków i dotyczące Polski powstają z większą częstotliwością. Poczet ten otwiera *Tractatus de duabus Sarmatiis* Macieja z Miechowa (1517), książka niezwykle popularna w całej Europie (liczne wznowienia łacińskie, przekład niemiecki, holenderski, włoski i polski), przynosząca wiele informacji na temat Europy Wschodniej, które weryfikowały stereotypowe wyobrażenia Europejczyków na temat tzw. Sarmacji. Traktat ten wykazuje jeszcze wiele zależności od schematów dziejopisarskich. Później powstały: *Polonia sive de situ, populis, moribus, magistratibus et republica Regni Poloniae* (1577) M. Kromera, *Sarmatiae Europaeae descriptio* (1578) A. Gwagnina, *Polonia seu brevis descriptio statuum Regni Poloniae* (1606) S. Krzysztanowica, *Polonia, sive status Regni Poloniae descriptio* (1632) Sz. Starowolskiego, *Topographia sive*

Masoviae descriptio (1634) J. Święcickiego, *Regni Poloniae - novissima descriptio* (1659) A. Cellariusza.

Z innych utworów, noszących wyraźne znamiona chorografii, wskazać należy te, które ukazały się po polsku, a dotyczyły krain obcych. W roku 1519 ukazał się opis Ziemi Świętej Anzelma Polaka *Terrae sanctae et urbis Hierusalem apertior descriptio*, przetłumaczony przez A. Rymszę jako *Chorografija albo topografija, to jest osobliwe a okolne opisanie Ziemi Świętej z wypisania onej ludzi pewnych tam bywających* (1595). Dziełko służyło przede wszystkim jako przewodnik dla pielgrzymów. Inne z kolei - *Opisanie wyspy Islandyi* (1638) M. Vettera, traktowano jako książkę służącą zaspokojeniu ciekawości o nieznanym wyspie. Struktura opisu chorograficznego stała się także wzorem dla utworu wierszowanego, *Roksolanii* (1584) S. F. Klonowica. Łaciński poemat stanowi metodyczny opis krainy geograficznej (Rusi).

Bibliografia: J. Strzelczyk, *Gerwazy z Tilbury. Studium z dziejów uczoności geograficznej w średniowieczu*, Wrocław 1970; D. Rott, *Staropolskie chorografie. Początki - rozwój - przemiany gatunku*, Katowice 1995; R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.

Roman Krzywy