

Zestawienie *epylionu*, *opowieści ramowej* i *villanelli* w jedną grupę może na pierwszy rzut oka wydawać się zaskakujące i mało uzasadnione, ale gdy czytelnik przyjrzy się bliżej hasłom obecnego zeszytu, znajdzie niejedną powód do przyjęcia tej propozycji. Istnieją bowiem nazwy gatunkowe i określone nimi rzeczywistości literackie, których treść i kształt są tak wyraziście odrębne, jak to widać w przypadku *ody*, *moralitetu* lub *powieści łotrzykowskiej*. Istnieją jednak również określenia innych bytów literackich o mało zdecydowanych, choć przecież istniejących wyróżnikach gatunkowych — czasem tylko formalnych, czasem wyłącznie treściowych. Do takich należą przedstawione niżej hasła.

Zarówno *epylion*, jak i *villanelle* zmieniały w ciągu wieków znaczenie i zawartość a ich przeszłość łączy się z historią pieśni. *Epylion* i *opowieść ramowa* na pewno należą do epiki, ale przecież w znacznie swobodniejszy sposób niż *epopeja*. *Epylion* wykazywał pewną tendencję do łączenia się w łańcuchy opowieści, co przypomina *opowieść ramową*. Dla nowożytniej *villanelli*, tak jak dla *opowieści ramowej* najważniejszym wyróżnikiem jest wyróżnik czysto formalny. I tak dalej...

Redakcja

EPYLION: (gr. τό ἐπύλλιον) zdrobnienie od *επος* (słowo, mowa, pl. poezja grecka epicka, epika, epos), łac. *epyllion*. U Arystofanesa (*Acharnejczy* wiersz 398, *Pokój* w. 522) *epylion* oznacza małą piosenkę lub wierszyk (jak *Słówka* T. Boya-Żeleńskiego). Dopiero u późnych autorów, np. u Athenajosa, występuje w znaczeniu małego eposu.

W poetyce starożytnej *epylion* nie tworzy odrębnego rodzaju poetyckiego. Dopiero nowsza filologia określiła mianem *epylion* krótkie, pisane dystychem elegijnym lub heksametrem, utwory epiczne (od 100 do 600 heksametrów). Za twórcę *epylionu* uważa się Kallimacha (ok. 310 — ok. 340 p.n.e.) a jego opowieść o obyczajach gościnnej staruszki i jej śmierci *Hekale*

(ok. 330 wierszy) za najznakomitszy przykład wyodrębnionego gatunku.

Temat *epylionu* zazwyczaj wzięty był z życia mitycznego bohatera. Znaczną rolę odgrywał w nim również motyw miłosny. Prawie każdy *epylion* zawiera dialog i przynajmniej jedną mowę. Jego cechą charakterystyczną są pełne erudycji dygresje. Spotykamy je we wszystkich zachowanych *epyliach* z wyjątkiem *Hylasa* Teokryta i legend w *Metamorfozach* Owidiusza. Dygresja, wprowadzona zwykle jako mowa, rzadziej jako opis, tworzy kontrast z głównym wątkiem. Np. Katullus w utworze 64 *Peleus i Tetyda* (408 heksametrów) przedstawia nie tylko wesele szczęśliwej pary. Centralną część tego *epylionu* stanowi historia

nieszczęsnej Ariadny opuszczonej przez zdradzieckiego Tezeusza. To opowiadanie stanowi kontrast do radosnych obrazów wesela Peleusa i Tetydy.

Epylion rozwinął się w epoce aleksandryjskiej zawdzięczając wiele poematom katalogowym i hymnom homeryckim. Artyzm formalny, uczone aluzje, romantyczne tematy w różnym stopniu wysuwają się w nim na plan pierwszy. *Epylia* Teokryta (początek III w. p.n.e.) *Hylas* i *Herakliskus* składają się głównie z następujących po sobie znakomitych obrazów. Intryga i rysunek charakterów są w nich stosunkowo niewielkie.

Kallimach we fragmentarycznie zachowanym idyllicznym poemacie *Hekale* rozwija bardziej skomplikowaną intrygę. Dialog został tu rozszerzony a charaktery *Hekale* i *Tezeusza* troskliwie wypracowane.

Następnym w literaturze greckiej poetą piszącym *epylia* był Euforion (III w. p.n.e.). W sześciu *epyliach* porzucił on element obrazowy i spopularyzował historię miłosną, koncentrując zainteresowanie na bohaterce.

Łacińskie *epylia* naśladowały oba typy: idylliczny i psychologiczny. Grupę idylliczną reprezentują *Katallusowy Peleus* i *Tetyda*, *Culex* i *Aristeus* Wergiliusza. *Epylia* te zawierają bardziej rozwiniętą intrygę, szczegółowy opis charakterów, ale siła ich polega przede wszystkim na pełnych wdzięku obrazach.

Typowym dla grupy psychologicznej *epyliem* jest *Ciris* (zachowany pod imieniem Wergiliusza), który opowiada o zdradzie Scylli. Podobne były również *epylia* napisane przez K. Gallusa i *Smyrna* Cynny.

Typ psychologiczny osiągnął swój szczyt w *epyliach* w *Metamorfozach* Owidiusza, który korzysta z metody obrazowej. Podobnie jak Wergiliusz, Owidiusz umie kontrastować sceny, ale celuje przede wszystkim w psychologiczny rozwój sylwetki bohatera. Po Owidiuszu *epylion* został zarzucony. Sukces *Eneidy* spopularyzował epikę. Dopiero w epoce romantyzmu nazwa *epylion* używana była w odniesieniu do powieści romantycznej.

Czubek, Kraków 1898; Callimachus, *Iambi, Hecale and other Fragments*, translated by C. A. Trypanis, London 1958; T. Sinko, *Literatura grecka* t. 2 cz. I, Kraków 1947; K. Kumaniecki, *Literatura rzymska okres cyceroński*, Warszawa 1977; H. Biedrzycka, *Elżbietański poemat erotyczno-epicki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1965, t. VIII, z. 1 (14).

Henryka Pawlak

OPOWIEŚĆ RAMOWA: (ang. frame story)

— opowieść stanowiąca ramę dla innej lub innych opowieści. Określenie gatunkowe w sensie analogicznym do *powieści epistolograficznej*, której forma narzuca pewne konsekwencje fabularne, jedną z których jest to, że postacie tego rodzaju powieści wypowiadają się zawsze w pierwszej osobie i zawsze na piśmie. Wy różniki opowieści ramowej to: a) konieczne istnienie w niej przynajmniej dwóch światów przedstawionych — jednego opowieści ramowej i drugiego opowieści wewnętrznej; b) charakterystyczna motywacja wprowadzenia opowieści wewnętrznej: opowiadanie jej z chęci zabicia czasu w sytuacji, kiedy nie można znaleźć innych rozgrywek albo też z chęci oddziaływania na postawę słuchaczy przez zapoznanie ich z pewnymi faktami lub sprawami ludzkimi; c) wynikająca z tego konsekwencja, że w przeciwieństwie do powieści epistolograficznej formą podawczą w opowieści ramowej jest zawsze żywe słowo; d) epicki charakter opowieści ramowej; e) dążenie do sformalizowanej symetrii układu opowieści wewnętrznych. Dlatego też, mimo, że polscy teoretycy literatury są raczej skłonni do uznania istnienia tylko *kompozycji ramowej*, *szufladkowej* lub *szkatułkowej*, można rozpatrywać utwory według niej skomponowane jako osobny gatunek. To, że niektóre z nich były pisane wierszem a inne prozą nie ma znaczenia, ponieważ romans średniowieczny również występował w obu postaciach językowych.

Opowieść ramowa wymaga od pisarza wprowadzenia na jej początku sytuacji, która wyjaśnia dlaczego doszło do opowiedzenia szeregu opowieści, które następują po tym wstępie. Po ostatniej wewnętrznej opowieści pisarz powraca do opowieści ramowej i daje zakończenie opowieści ramowej. Cechy opo-

Bibliografia: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976; *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1957; *Poezje Katulla*, przekładał Jan

wieści ramowej widać dobrze na przykładzie *Opowieści z tysiąca i jednej nocy*. Wróg kobiet król Szahriar zaślubia coraz to nową małżonkę, aby po nocy poślubnej kazać ją ściąć. Gdy przychodzi kolej na Szecherezadę, ta opowiada mu w nocy niezwykle ciekawą opowieść, której nie kończy nad ranem tak, że władca przedłuża jej życie do następnej nocy, aby dowiedzieć się końca opowieści. Zakończywszy jedną baśń, Szecherezada rozpoczyna drugą, również ciekawą i znowu przerywa ją, gdy nastaje świt. W ten sposób przedłuża swoje życie o tysiąc nocy i dni, w czasie których obdarza małżonka potomstwem, zdobywa jego miłość, przekonuje o wierności kobiety a nawet doprowadza do małżeństwa swojej siostry Dinazady i brata królewskiego Zamana, który niegdyś miał równie przykre doświadczenia z kobietami, jak królewski małżonek Szecherezady.

Oprócz związku przyczynowego między sytuacją opowieści ramowej a faktem opowiadania opowieści wewnętrznych, między tymi opowiadaniem a opowieścią ramową istnieją zwykle jeszcze inne związki. Jednym z nich bywa powiązanie logiczne między sytuacją opowieści ramowej a sensem lub morałem opowieści wewnętrznych.

Tak jest np. w wędrującej po różnych literaturach opowieści bizantyńskiego pisarza Michała Andreopulosa z XI w. *Przepiękna historia filozofa Syntipasa*, która w wersji arabskiej ma tytuł *Sindibad* (nie mieszać z Sindbadem!). W 1184 r. przełożył ją na łacinę we Francji Johannes de Alta Silva jako *Historię o siedmiu mędrkach*. Na początku XIV w. pojawia się ona w Anglii jako *Seven Sages of Rome* a w 1530 r. wychodzi w polskim przekładzie Jana z Koszyczek jako *Poncjana*.

W *Historii o siedmiu mędrkach* macocha syna Dioklecjana, wychowywanego przez siedmiu mędrców, oskarża go o próbę uwiedzenia jej. Stawiony przed cesarza chłopiec milczy przez siedem dni wskutek czarów rzuconych na niego przez cesarzową. Złośliwa macocha codziennie opowiada historię, której sens wskazuje na konieczność wykonania na chłopcu wyroku śmierci. Na każdą jej opowieść odpowiada jeden z siedmiu mędrców przeciwopowieścią neutralizującą oskarżenie. Po siedmiu dniach młodzieniec odzyskuje mowę i wykazuje perfidię cesarzowej, która zostaje spalona.

Jeszcze innym powiązaniem między ramą a wewnętrznymi opowieściami jest *dostosowanie ich treści i formy do charakteru narratorów*. Mistrzem tutaj okazał się poeta angielski Geoffrey Chaucer (XIV w.) w *Canterbury Tales* (po 1387 r.) Jego Prolog, stanowiący ramę opowieści o różnych cechach gatunkowych (bo występują między nimi: rycerski romans, nieprzyzwoite fabliau, bajka zwierzęca, a nawet kazanie), jest sam w sobie arcydziełem charakteryzacji przeszło 20 postaci wziętych z różnych warstw społeczeństwa średniowiecznej Anglii z przydaniem rysów indywidualnych. Każdy z tych pielgrzymów wyruszających z Londynu do grobu św. Tomasza męczennika w Canterbury, aby mu podziękować za uratowanie z epidemii Czarnej Śmierci, ma w drodze opowiedzieć historię. Po zakończeniu podróży miano przyznać nagrodę za najlepszą opowieść. Chaucer nie dokończył cyklu, ale spośród 24 napisanych wierszem opowiadań widać jak trafnie odpowiada ją one charakterowi i kulturze narratorów. Rycerz opowiada romans o przerodzeniu się rycerskiej przyjaźni w konflikt pod wpływem miłości skierowanej do tej samej pani. Wykwintna przeorysza opowiada legendę o męczeńskiej śmierci małego ucznia. Kumosza z Bath, która pochowała pięciu mężów i jest feministką, opowiada czarodziejską historię, z której wynika, że mężczyzna najlepiej wychodzi na tym, gdy decyzję pozostawia w ręku kobiety.

Prócz tego, w *Opowieściach kanterberyjskich* występuje subtelna dialektyka treści między jedną opowieścią a tą, która po niej nastaje.

W przeciwieństwie do różnorodności Chaucera, w indyjskiej *Pańcztantra*, która kształtowała się od początku n.e. do VI w., występuje typologiczna zbieżność opowieści wewnętrznych. Są one wszystkie moralnymi bajkami o zwierzętach. Stąd tytuł, który znaczy *Pięćksiąg bajek*.

W opowieści ramowej, jak w średniowiecznym romansie, używa się dowolnie wiersza lub prozy, choć wiersz wydaje się starszą formą wypowiedzi w tego rodzaju utworach. *Lalla Rookh* (1817 r.) anglo-irlandzkiego romantycznego poety Thomasa Moore'a łączy obie formy językowe. Opowieść ramowa toczy się prozą, cztery opowieści wewnętrzne opowiadane są wierszem różnej miary.

W *Lalla Rookh* na uwagę zasługuje wzbogacenie akcji opowieści ramowej o dramatyczność, charakterystykę i humor. Utwór zaczyna się od wyruszenia w podróż Lalli Rookh, córki cesarza Indii Aurengzebe z Delhi do Kaszmiru, gdzie ma poślubić młodego króla Buchary. W drodze młody poeta kaszmirski Feramorz zabawia ją czterema opowieściami: *Zawołowany prorok z Chorasamu*, *Peri i Raj*, *Czyciele ognia i Światło harem*. Słuchając powieści o romantycznej, czasem tragicznej, a zawsze wzniosłej miłości, księżniczka zakochuje się w poecie. Natomiast zrozumieli szambelan Fadladeen rozdrażniony drobnymi wypadkami w drodze, wylewa swą złość w ostrej krytyce wierszy recytatora. Oboje czeka niespodzianka, gdyż po zakończeniu podróży okazuje się, iż Feramorz jest właśnie królem Buchary w przebraniu.

Opowieść ramowa pochodzi najprawdopodobniej z Indii. W najstarszym olbrzymim indyjskim poemacie epickim *Mahabharata*, który kształtował się w latach 500—200 p.n.e. i liczy 220 000 wierszy, można znaleźć wtopione w nurt głównej akcji inne długie utwory, które coraz ktoś inny recytuje z takiej czy innej okazji. Mamy więc historię potopu, historię o Savitri, która poszła w piekło za mężem, historię miłości Ardzuny i Urwasi, poemat o śmierci Hidimby, historię Sundy i Upasundy, tragedię wiernej Siakuntali, skrót historii Ramy i Sity i inne. Są to najczęściej poematy epickie, jak np. przełożony przez A. Langego *Nal i Damayanti* — epos rozmiarów europejskich. Obok nich występują jednak inne gatunki — *Bhagavad Gita*, która jest kazaniem o życiu doskonałym, *Śiantiparvan* czyli traktat o rządzeniu i etyce oraz *Harivansa* — liczący 30 000 wierszy zbiór legend i hymnów związanych z Kryszną.

W *Mahabharacie* występują często sytuacje, w których w poemacie opowiadanym przez kogoś jedna z postaci występujących w tym poemacie opowiada dość długą opowieść. Gdy ta się kończy, powracamy do świata poematu a gdy ten dobiegnie kresu, powracamy do akcji *Mahabharaty*. Mamy więc trzy światy przedstawione, jeden w drugim.

Obok *Mahabharaty* występują w Indiach inne opowieści ramowe: wspomniana już *Pañczatantra* (początek n.e.), *Brhat-Katha* (*Wielka opowieść* z III w. n.e.) i *Katha-Sarit-Sagara*

(*Ocean rzek baśni* z XI w.), której część stanowi m.in. *Wetala-pańcza-wimsatika* (*Dwadzieścia pięć opowieści wampira*) — również opowieść ramowa.

W X wieku zaczynają w Persji powstawać *Opowieści z tysiąca i jednej nocy*, które uzyskują ostateczną, arabską formę w Egipcie w okresie XIV—XVI wieku. Tłumaczone na język francuski na początku XVIII wieku a na angielski w 1840 r. (stają się one, w wyborze i przeróbkach dla młodzieży, własnością cywilizacji europejskiej. Nie znaczy to, że wpłynęły one na powstawanie europejskich opowieści ramowych w średniowieczu. Działała tutaj jako wzór raczej wspomniana już *Historia o siedmiu mędrcach*.

Wyraźne powiązania między opowieściami ramowymi można zauważyć od wieku XIV, gdy Giovanni Boccaccio (1313—1375) napisał *Il Decamerone* (1343—1353) — zbiór 100 nowel opowiadanych przez dziesięcioro młodych pań i panów, którzy uciekli z Florencji przed zarazą na prowincję i zabawiają się opowieściami. Nowele Boccaccia stały się początkiem i wzorem nowelistyki europejskiej.

Naśladownictwem *Dekameronu* są *Cent nouvelles nouvelles* z 1462 r. i *Heptameron* Małgorzaty królowej Nawarry (1492—1549) — zbiór 72 nowel, których ramę stanowi pobyt w górskim klasztorze grupy dam i panów odciętych podczas podróży przez powódź i zerwanie mostu w Pirenejach. Osoby wprowadzone są prawdziwe i wymieniają opinie na temat bardzo swobodnej obyczajowo treści wewnętrznych nowel. *Heptameron* wydano w 1558 r.

Humanistycznym utworem są również *Opowieści kanterberyjskie* Chaucera, znacznie mniej swobodne pod względem obyczajowym niż *Dekameron* i nowele francuskie. Chaucer na pewno znał Boccaccia i mógł z niego zapożyczyć pomysł związania opowieści ramowej z zarazą, ale połączył go z obyczajowością angielską. Panie i panowie Boccaccia bawią się podczas epidemii, Chaucerowska reprezentacja całego społeczeństwa angielskiego udaje się na pielgrzymkę do grobu świętego, do którego modliła się w czasie trwania Czarnej Śmierci.

Równie silny element kultury średniowiecza odzwierciedla *Confessio Amantis* (1390 r.) współczesnego Chaucerowi poety Johna

Gowera (ok. 1327—1408). Gower przedstawia się w postaci zniechęconego kochanka, któremu Wenus każe wypowiadać się u jej kapłana — zwanego Geniuszem — z grzechów przeciw miłości. Gower spowiada się a Geniusz udziela mu pouczeń moralnych, ilustrując grzechy przeciw miłości opowieściami zaczerpniętymi z tradycji europejskiej. Opowieści tych jest kilkadziesiąt, zgrupowanych w 8 ksiąg, odpowiadających siedmiu grzechom głównym, podczas gdy jedna jest poświęcona wychowaniu króla. Po spowiedzi zjawia się Wenus, pokazuje pocie w zwierciadle jego siwe włosy i odprawia jako człowieka za starego na miłość, wręczwszy mu na pociechę różaniec. Pomieszanie pogańskich i chrześcijańskich pojęć religijnych i moralnych w spowiedzi kochanka sprawia, że w tej długiej (34 000 w.) opowieści ramowej wyczuwa się niespójność logiczną. Mimo to poemat został przetłumaczony na język hiszpański i portugalski. Czerpał z niego również Szekspir.

Pod wpływem tradycji wschodu i, być może francuskiego tłumaczenia *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, powstała pisana w języku francuskim powieść ramowa a raczej szufladkowa Jana Potockiego (1761—1815) *Manuscrit trouvé à Saragosse*, której pierwszą część wydano w 1805 r. a całość w przekładzie polskim w 1847 r.

Rękopis znaleziony w Saragossie ma budowę równie dezorientującą jak *Mahabharata*. Formalnie dzieli się na opis 66 dni roku 1739 pióra kawalera Alfonsa van Worden wplątanego w maurytańsko-hiszpańską intrygę, ale zaraz pierwszego dnia piękna Emina zaczyna opowiadać historię zamku, który był własnością jej muzułmańskiego rodu. Drugiego dnia opowiada swą historię opętaniec Paszeko. Te i dalsze opowieści, wplecione w niesamowite wydarzenia głównego wątku powieści, są związane z przeżyciami występujących w powieści osób i mają związek z rozwojem ramowej akcji, ale właśnie dlatego stanowią płątninę, w której czytelnik orientuje się z trudem, próbując oddzielić w przedstawionym mu świecie rzeczywistość od subiektywnych wyobrażeń, złudzeń lub zmyśleń. Powieść Potockiego stanowi w historii powieści europejskiej równie oryginalny twór kompozycyjny jak *Tristram Shandy* L. Sterne'a.

W XIX w. po *Lalla Rookh*, omówionym

już wyżej kwartecie opowieści wschodnich, z których dwie tłumaczył na polski E. A. Odyniec, ukazała się w Anglii jeszcze jedna poetycka opowieść ramowa, tym razem sięgająca do tradycji średniowiecznej, a zwłaszcza do Chaucera. Był nią *Earthly Paradise* (*Raj ziemski*, 1868—1870) Williama Morrisa (1834—1896).

Ramę poematu stanowi ucieczka grupy Skandynawów ze średniowiecznej Europy przed zarazą. Płyną oni na zachód w poszukiwaniu ziemskiego raju. Po długiej wędrówce dobiegają do brzegów wyspy zamieszkałej przez Greków żyjących w stanie starożytnej cywilizacji helleńskiej. Zostają tam gościnnie przyjęci i obie strony spotykają się co miesiąc, opowiadając sobie — dla wzajemnego lepszego poznania — jedną historię klasyczną i jedną średniowieczną. Daje to pocie sposobność do opowiedzenia na nowo takich mitów, jak *Eros i Psyche* i sag, jak *Kochankowie Gudrun*. Między parami opowieści występują liryczne łączniki wyrażające zmienne nastroje przyrody charakterystyczne dla poszczególnych miesięcy. Koniec przynosi spokój wynikający z rezygnacji wobec śmierci, która kończy wszystko.

Niemal jednocześnie z Morrisem pisał poetycką opowieść ramową amerykański poeta Henry W. Longfellow (1807—1882), również wzorując się na Chaucerze. Utwór ten to *Tales of a Wayside Inn* (*Opowieści z przydrożnej gospody*) ukazywał się częściami w latach 1863, 1872 i 1874. Punktem wyjścia, jak u Chaucera, jest gospoda (rzeczywiście istniejąca pod Bostonem), w której spotykają się: muzyk, hiszpański Żyd, poeta, teolog, student, Sycylijczyk i sam gospodarz — narratorzy 21 opowieści zaczerpniętych głównie z europejskiej tradycji literackiej. Amerykę reprezentują 3 opowieści: sławny *Paul Revere's Ride*, *The Birds of Killingworth* i *Elizabeth*, historia miłości wśród kwakrów.

Niektóre nowoczesne powieści mają również formę ramową z jedną opowieścią wewnętrzną, jak np. *The Turn of the Screw* (*W kleszczach lęku*, 1898) Henry Jamesa.

Bibliografia: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1966; N. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; J. D. Hart, *The Oxford Companion to Ame-*

rican Literature, New York 1956; S. Schayer, *Literatura indyjska* [w:] *Wielka literatura powszechna*, A. Lam (red.) Warszawa 1930; A. L. Basham, *Indie*, Warszawa 1973; J. D. Iohannan (red.) *A Treasury of Asian Literature*, New York 1958; W. Floryan (red.) *Dzieje literatur europejskich I*, Warszawa 1977; Vyasa, *Mahabharata* (w streszczeniach i tłumaczeniu A. Langego), Brody 1911; *Nal i Damayanti, baśń staroindyjska* (w tłum. A. Langego), Warszawa 1921; *Pańczatantra* (w tłum. W. Markowskiej i A. Milskiej), Warszawa 1956; *Dwadzieścia pięć opowieści wampira*, przeł. i oprac. H. Willman-Grabowska, Bibl. Nar. Wrocław 1955; *Księga tysiąca i jednej nocy. Wybrane opowieści*. Wyb. i przekł. z arabskiego W. Kubiak, Wstęp i przypisy T. Lewicki, Wrocław 1959; G. Boccaccio, *Dekameron*, Warszawa 1975; G. Chaucer, *The complete Works of ...*, Oxford 1895; *Canterbury Tales rendered into Modern English* by J. U. Nicolson, Garden City, N.Y. 1934; *Opowieści kanterberyjskie* wybór, Bibl. Nar. Wrocław 1963; J. Gower, *Confessio Amantis*, translated into Modern English with an Introduction by T. Tiller, Harmondsworth 1963; J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, t. I—III, Warszawa 1950; T. Moore, *Poetical Works*, Oxford 1910; E. A. Odyniec, *Tłumaczenia t. 2*, Warszawa 1897 (zawiera przekład Czcicieli ognia i Peri i Raju T. Moore'a); W. Morris, *The Earthly Paradise: a poem*, Vol. I—IV, London 1905 (wznowienie 1930); H. W. Longfellow, *The Poetical Works of ...*, London 1904.

Witold Ostrowski

VILLANELLE: (wł. *villanella*, *canzon villanesca* lub *villanella* = piosenka lub taniec ludowy, od *villano* = wieśniak; franc. *villanelle*, *vilanelle*, *vilanesque*; port. *cantiga de vilaão*). Nazwa ta obejmuje zarówno określoną formę poetycką jak i gatunek muzyczny zrodzony i rozpowszechniony w XVI w. we Włoszech. *Villanelle* nie figuruje w średniowiecznych traktatach poetyki i retoryki, nazwa generyczna pojawia się o wiele później.

Chronologicznie, *villanella* była znana najpierw jako gatunek muzyki wokalne, jeden z typowych dla włoskiego odrodzenia. Pojawia się ona w końcu XV w. w Neapolu (tzw. *villanella alla Napolitana*) i rozwija się

jako piosenka ludowa lub stylizowana na ludową (*poesia semipopolare*) do XVII w. w dialekcie neapolitańskim, później również w innych dialektach. Nazwa może być myląca, bo *villanella* nie oznaczała pieśni tworzonej i śpiewanych przez wieśniaków, była tylko utworem o tematyce wiejskiej. W pierwszej fazie rozwoju wzorowała się prawdopodobnie na portugalskich *cantigas d'amigo* i hiszpańskich *villancicos*.

Struktura jej była początkowo bardzo prosta: dystychy 11-sylabowe rymujące się ze sobą (*rima baciata*), z czasem pojawił się refren (*ritornello*). *Villanelle* wykazywała podobieństwo do *frotoli* (zob.) ze względu na swą prostą budowę, a stała w ostrym kontakcie z wyrafinowanym madrygalem. Melodia była identyczna we wszystkich zwrotkach, wykonywano ją w układzie na 3 głosy z abso-lutną przewagą części najwyższej.

Najczęstszym jej tematem była miłość ukazana w tonacji komicznej i parodystycznej, tylko niektóre *villanelle* wyróżniały się subtelną ekspresją. W miarę rozpowszechniania się, *villanella* zmieniała swoją formę i treść, aż do XVII w. kiedy przekształciła się w gatunek bardziej wyrafinowany — *canzonette* (np. pod piórem Chiabrery, Rinucciniego). Ostatnie wzmianki o *villanelli* jako odrębnym gatunku muzyczno-poetyckim pochodzą z 1618 r., tak więc cały jej rozwój przypada właściwie na XVI w.

Głównymi twórcami *villanelli* byli: Baldassare Donati, Giovanni Gastoldi, Filippo Azzaiolo, Orlando di Lasso, A. Villaert, a wśród kompozytorów *canzonetty* wyróżnili się Orazio Vecchio i Claudio Monteverdi.

Prototypem *villanelli* — gatunku muzycznego — jest wcześniejsza pieśń taneczna zwana *villotta*, bardziej zbliżona do folkloru i pozbawiona parodystycznych akcentów *villanelli*, od której różni się też budową zwrotek (4-wersowe o rymach przeplatanych). *Villotta* zotaje w końcu zdominowana przez muzykę, a strona literacka uchodzi na dalszy plan. Gatunek ten był popularny głównie w północnych Włoszech, ale komponowano go też w innych regionach. Najpopularniejsze utwory tego gatunku zostały zawarte w zbiorach: *Villotte alla veneziana* (1535 r.), *Villotte padovane* (1550 r.) *Villotte alla napoletana* (1550), *Villotte mantovane* (1583 r.)

W zależności od tematyki i funkcji istniały różne podgatunki *villanelli*, np. *greghesca*, *justiniana*, *mascherata*, *moresca*: mogły też one nosić różne nazwy w poszczególnych regionach, np. typem *villanelli* była *romanella* uprawiana przez Severino Ferrariego.

Odpowiednikiem włoskiego *stile villanesco* są niemieckie tzw. *Trinklieder* (rodzaj pieśni biesiadnych) i *Scherzlieder* (rodzaj żartobliwych piosenek).

Niektórzy późniejsi kompozytorzy, jak Berlicz, Dukas, Granados, używali terminu *villanella* dla pieśni instrumentalnych w stylu tańca ludowego.

O *villanelli* jako gatunku poetyckim mówi się począwszy od 1586 r., kiedy to jej postać skodyfikował francuski poeta Jean Passerat w znanym poemacie *J'ay perdu ma Tourterelle* (*Utraciłem moją Turkaweczkę*).

Zródła tego gatunku należałoby prawdopodobnie szukać już w średniowiecznej pieśni pasterskiej — *pastourelle* (zob.), gdzie pojawia się postać pasterki (czasem chłopki — *la vilaine*) uwodzonej przez rycerza-poetę. Będąc z pochodzenia formą arystokratyczną, *pastourelle* ewoluuje w kierunku folkloru, gdzie przetrwa jako piosenka ludowa traktująca o tzw. miłosnym spotkaniu (*rencontre amoureuse*), któremu towarzyszy charakterystyczna skarga jednej z postaci. W pewnym okresie rozwoju motywy *pastourelle* przechodzą właśnie do gatunków o stałej formie, jak *chant royal* (zob.), *virelai*, *ballette*, a przypuszczalnie w późniejszym czasie inspiruje też ona poetów dworskich uprawiających tzw. uczoną poezję (*poésie savante*). Wiąże się to z odnowieniem nurtu poezji pastoralnej w końcu XVI w. w literaturze francuskiej. Wcześniej obserwowamy tę tendencję we Włoszech (odrodzenie eklogi i pieśni pasterskiej), również w Hiszpanii i Portugalii.

Villanella J. Passerata, którą uważa się za wzór dla omawianego gatunku poetyckiego, składa się z 5 strof trójwersowych i końcowej strofy czterowersowej (wersy izometryczne — 7-sylabowe), przy czym charakterystyczny jest tu układ wersyfikacyjny: końcowy wers każdej strofy jest powtórzeniem na przemian pierwszego lub trzeciego wersu pierwszej strofy poematu, i oba w ten sposób wyróżnione wersy zjawiają się w końcowym czterowersu, zamykając utwór jako końcowy refren. Cały

poemat opiera się tylko na dwóch rymach, z których pierwszy jest rymem żeńskim. Schemat rymów przedstawia się następująco: $a^x b \ a^{xx} \ a b a^x \ a b a^{xx} \ a b a^x \ a b a^{xx} \ a b a^x + a^{xx}$. Kunsztowna forma tej *villanelli* kontrastuje z dość banalną i lekką treścią: motywem przewodnim jest tu emfaticzny i nie pozbawiony pewnej sztuczności żal po utracie Turkaweczki-współtowarzyszki:

J'ay perdu ma Tourterelle
Est-ce point elle que j'oy?
Je veux aller après elle

Utraciłem Turkaweczkę
Czy nie ją z oddali słysząc?
Chcę odszukać mą dziewczeczkę
(tłum. M. C.)

Innym wariantem *villanelli* jest poemat składający się ze strof czterowersowych, gdzie dwa końcowe wersy pierwszej strofy powracają w kolejnych strofach, ale w zmiennej kolejności, dając w efekcie na przemian rymy krzyżowe i okalające:

$a b a^x b^x \ a b b^x a^x \ a b a^x b^x \ a b b^x a^x \dots a b a^x b^x$
Ten typ *villanelli* spotyka się rzadziej (10-sylabowiec z cezurą 5 + 5).

Niezależnie od budowy stroficznej, powracający refren często wyraża antynomię w postaci emocjonalnej podmiotu lirycznego (np. w cytowanej wyżej *villanelli* oscyluje on między niepewnością a zdecydowaniem, przebaczeniem a chęcią zemsty).

Rzadko jednak spotykamy *villanelle* w postaci ustalonej przez XVI-wiecznego poetę francuskiego. Poematy noszące w tytule *villanelle*, *vilanelle*, *villanesque*, mają bardzo różnorodną formę wersyfikacyjną i trudno w nich wykryć jakieś ściśle wyznaczniki formalne. Są to najczęściej utwory o kilku strofach 3, 4, lub 6-wersowych, po których regularnie powraca 2-wersowy refren, często nie oddzielony od strofy i nieznacznie za każdym razem zmieniony. Układ rymów również nie wykazuje regularności. Można ją natomiast dostrzec w pewnych tematach, motywach, czyli w sferze treściowej. I tak, u poetów francuskich XVI wieku pierwszej połowy XVII wieku najczęstszym motywem *villanelli* jest liryczna skarga (*plainte amoureuse*) na niestałość i wiarołomstwo pasterki, a właśnie skarga liryczna była jednym z trzech tematów

przewodnich właściwych średniowiecznej *pastourelle* (obok spotkania i przekornej wymiany zdań między rycerzem a pasterką na temat miłości), co przemawia za tematycznym pokrewieństwem obu gatunków. Często określa się zresztą *villanelle* jako rodzaj poezji pasterkiej. Wspomnianej skardze towarzyszy niekiedy lekka ironia (np. Honoré d'Urfé — *Villanelle d'Amidor*, Joachim du Bellay — *Villanelle*), czasem dotyczy ona nieprzejednanego uporu, okrucieństwa pięknej pasterki (np. J. Grevin — *Villanesque*, J. de Schelandre — *Chanson*), gdzie indziej znów typowej skardze towarzyszy wręcz żądanie odwzajemnienia miłości (*requête d'amour*), czy, jak w słynnej *villanelli* Rozette, *pour un peu d'absence...*, której autorem jest Philippe Desportes, — porzucenie wiarołomnej pasterki dla innej, rzekomo wierniejszej... Na ogół ten typ *villanelli* spotykamy u poetów dworskich, autorów tzw. *bergeries*. *Villanelle* i *pastourelle* mają więc wspólne arystokratyczne pochodzenie, z tym, że rolę rycerza z pieśni pasterkiej przejmują w tym przypadku sam poeta. Trudno natomiast mówić o podobieństwie pod względem formy: *pastourelle* była bowiem utworem narracyjnym, dialogowym, a *villanelle* jest poematem lirycznym.

W XVI w. używano terminu *villanelle* dla wszelkiego rodzaju piosenek poetyckich o tematyce wiejskiej, zwykle z refrenem. Z tego powodu nazwano też *villanelle* krótki wiersz Joachima du Bellaya — *D'un vanneur de blé aux vents*, nie mający z tym gatunkiem nic wspólnego pod względem wersyfikacyjnym.

Należy też wspomnieć o prawdopodobnym związku franc. *villanelle* z portugalską średniowieczną *cantiga de vilaão* (= pieśń wiejska), która podobnie jak *villanelle* nie była formą rdzennie ludową, lecz uprawiali ją poeci profesjonálni i trudno nawet ustalić czy były to naśladownictwa oryginalnych pieśni śpiewanych przez lud. Jedną z nich, której autorem jest Gil Vicente przypomina wyraźnie układem wersów słynną *villanelle* Passerata.

W XIX w. *villanelle* odżyła w poezji angielskiej i francuskiej. Zachowując XVI-wieczną formę, parnasiści czynią ją nośnikiem refleksji filozoficznych, jak np. Leconte de Lisle, który w swych zbiorach poetyckich umieścił kilka bardzo regularnych *villanelli*. Ich zawartość treściowa diametralnie różni się od wyżej omawianych przykładów:

Le Temps, l'Etendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament
Dans la mer immobile et sombre

Liczba, Czas i Przesztorze
Runęły z czarnego sklepienia
W nieruchome i ponure morze
(tłum. M. C.)

Lekki ton zachowany jest w popularnej *Villanelle Rhythmique* T. Gautier, do której muzykę skomponował H. Berlioz.

W Anglii i USA moda na *villanelle* zaznaczyła się na przełomie XIX i XX w. (l. 1880—1910) u mniej znanych poetów, jak np.: D. Thomas, O. Wilde, W. E. Henley, E. A. Robinson.

J. Joyce w powieści *Portret artysty z czasów młodości*, wkłada w usta głównego bohatera wdzięczną *villanelle*:

Czy cię nie dreczy ognisty żar
Czy wabisz z nieb serafów rój
Zapomnij dni ubiegłych czar.
(tłum. Z. Allan)

Do poezji niemieckiej wprowadził ten gatunek J. Regnart (1574), po nim uprawiali go L. Lechner, H. L. Hassler, J. H. Schein.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1904; *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse-Paris 1934; P. Bec, *La Lyrique française au Moyen Age (XII^e — XIII^e s.)*, contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, Paris 1977; M. Zink, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris 1972; E. Piguet, *L'Evolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours*, Bâle 1927; M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1965; Ives le Hir, *Rhétorique et stylistique de la Pléiade au Parnasse*, Paris 1960; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961; A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*; *Dizionario enciclopedia della letteratura italiana*; R. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris 1961; A. Jacobs, *Dictionary of Music*, London 1958; H. Shaw, *Dictionary of literary terms*, New York 1972; *The Reader's Encyclopedia of World Literature and the Arts*; *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Leipzig 1924; U. Renda, P. Operti, *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino 1959

Maria Cichon