

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

Jednym z najbogatszych nurtów tradycji literackiej Europy jest nurt literatury pastoralnej. Jak wskazał Renato Poggioli w *Wierzbowej fujarce*, drukowanej w zeszycie (4) „Zagadnień”, sielanka, podobnie jak satyra, jest nie tyle gatunkiem czy rodzajem literackim, lecz raczej postawą wobec świata wyrażającą się w rozmaitych formach podawczych i gatunkowych. Stąd pochodzi bogactwo gatunków pastoralnych. Jest więc zrozumiałe, że zestaw haseł w bieżącym zeszycie naszego wydawnictwa nie obejmuje wszystkich gatunków i odmian sielanki, ograniczając się jedynie do niektórych tylko — z terenu Francji i Anglii. Ale i te, uzupełnione drukowanymi przez nas uprzednio hasłami *bukolika* w zeszycie (5) i *pastoral play* w zeszycie (14), wystarczą czytelnikowi jako materiał do przemyśleń na temat bogactwa, wielorakości, ciągłości i rewolucyjnych zmian w tym — naprawdę czy pozornie — zanikającym lub może już wygasłym nurcie literatury.

Redakcja

ECLOGUE: ang. nazwa eklogi (od łac. *ecloga*, od greck. ἐκλογή z ἐκλέγω — „wybieram”) oznacza wybór, wybrany utwór. Termin ten został użyty dla określenia dziesięciu krótkich utworów wchodzących w skład *Bucolica* Wergilego (70 — 19 p. n. e.). Dlatego oznacza krótki konwencjonalny utwór poetycki w formie dialogu, najczęściej między pasterzami. Brak w nim zwykle charakterystyki osób i akcji. Wergili zaczerpnął strukturę formalną eklogi od Teokryta (III w. p. n. e.), którego sielanki wzięły początek od zawodów śpiewaczych podczas świąt pasterskich. Sielanki Teokryta były bliższe rzeczywistości. Wergili natomiast wprowadził do eklog element alegoryczny, wkładając w usta pasterzy własne poglądy polityczne, moralne itp. Ekloga zdobyła wielką popularność w okresie Renesansu. Dante, Petrarca i Boccaccio pisali łacińskie eklogi, które pod zapożyczoną od Wergilego formą fikcji pasterskiej roz-

trząsały zagadnienia historyczne i polityczne. Petrarca wprowadził do nich ton osobisty, wyrażając w niektórych eklogach miłość do Laury, rozpacz i rozterki religijne. Na przełomie XV i XVI w. Sannazaro napisał pięć *Eclogae piscatoriae*, w których zamiast pasterzy występują rybacy, a Battista Spagnuoli Mantuanus (1448—1516) w łacińskich eklogach ostro krytykował dwór, duchowieństwo i kobiety. Te satyryczne eklogi miały później bezpośredni wpływ na rozwój eklogi na gruncie angielskim. Poeci Plejady wprowadzili eklogę do literatury francuskiej, a eklogi Marota (1495—1544) stały się także źródłem inspiracji dla Anglika Spensera. Taka była prehistoria eklogi angielskiej.

Pionierem *eclogue* w Anglii był Alexander Barclay (1475?—1552). Około 1541 r. wydał on pięć eklog, z których trzy były wolnym przekładem z *Miseriae curialium* papieża Piusa II, a dwie z Mantuana. W 1563 Bar-

naba Google wydał tłumaczenie eklog Montemayora, a w 1567 George Turberville przetłumaczył wszystkie eklogi Mantuana. Właściwy jednak rozwój poezji pasterskiej w Anglii zaczyna się od 1579 r., czyli od chwili ukazania się *The Shepheardes Calender* (Kalendarza pasterskiego) wybitnego poety Edmunda Spensera (1552?–1599) — zbioru dwunastu eklog odpowiadających dwunastu miesiącom roku.

Eklogi Spensera można podzielić na trzy grupy: 1. elegijne, 2. poświęcone problemom moralnym i politycznym oraz 3. o charakterze rozrywkowym. Największą grupę stanowi pięć eklog moralno-politycznych, w których satyrycznym charakterze widać wpływ Mantuana. Równocześnie jednak daje się zauważyć wpływ Chaucera w sposobie posługiwania się bajkami wzorowanymi na bajkach Ezopa w eklogach *Lutego*, *Maja* i *Września*. Spenser wypracował dla nich odrębny styl — chropawy i nieliryczny, często używając wyrażań ludowych lub archaicznych.

W czterech eklogach elegijnych poeta przechodzi od skargi zakochanego (*Styczeń*) poprzez skargę zakochanego i poety (*Czerwiec*) i elegię żalobną (*Listopad*) do myśli o śmierci odpowiadającej zimie w życiu przyrody (*Gruździeń*). W tej grupie nie Mantuanus, ale Marot był mistrzem Spensera. Eklogi rozrywkowe mają nastrój wesoły i przeważa w nich wpływ Chaucera oraz Plejady. Spenser jest więc kontynuatorem tradycji klasycznej za pośrednictwem poetów Renesansu.

Równocześnie ze Spenserem sir Philip Sidney (1554–1586) pisze kilkanaście eklog w różnych formach metrycznych i o różnym charakterze i wprowadza je jako przerywniki do Arkadii. Ale oryginalne dzieło Spensera staje się impulsem do naśladowania. W 1593 r. Michael Drayton wydaje dziewięć eklog w zbiorze *Idea The Shepherds Garland* (*Idea: Wieniec pasterski*) wyraźnie wzorowanym na *The Shepheardes Calender*. Wpływ Spensera widać także w kilku eklogach drukowanych w antologii *A Poetical Rhapsody* z 1602 r. i w *Piscatory Eclogues* (1633) Phineasa Fletchera.

W XVII wieku piszą eklogi Ambrose Philips i Alexander Pope, który — krytykując archaizmy i szorstkość stylu Spensera — przejął

jednak od niego paralelę między porami roku a eklogami. Jego cztery eklogi w zbiorze *Pastorals* odpowiadają czterem porom roku. Ostatnia z nich, *Zima*, jest elegią żalobną. Natomiast John Gay ulega ówczesnej modzie parodiowania i w zbiorze sześciu eklog *The Shepheard's Week* (*Tydzień pasterza*, 1714) używa konwencjonalnego stylu sielanki, przedstawiając prawdziwych współczesnych pastuchów i dojarki.

Wpływ Spensera nadał ekłodze angielskiej swoiste piętno, widoczne w powiązaniu eklog z kalendarzem jako cyklem życia przyrody. Doprowadziło to do dostosowania nastroju utworu poetyckiego do zmieniającego się nastroju w naturze, zależnie od miesiąca lub pory roku. Można w tym dopatrywać się odrębności rodzimej tradycji angielskiej.

Bibliografia: E. K. Chambers, *English Pastorals*, London 1895; W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Drama*, London 1906; M. K. Bragg, *The Formal Eclogue in 18th Century England*, London 1926; H. Smith, *Elizabethan Poetry*, Harvard 1952; R. Poggioli, *The Oaten Flute*, Harvard Library Bulletin XI, 2, 1957.

Halina Biedrzycka

ENGLISH IDYLL: zob. IDYLL

IDYLL: (od greck. εἰδύλλιον — „obrazek”) angielski odpowiednik werbalny polsk. *idylla*, ros. идиллия, franc. *idylle*, niem. *Idylle*. *Idyll* określa się jako krótki malowniczy utwór, obrazek lub opowiadanie z życia pasterskiego, a przynajmniej wiejskiego, którego synonimami są *bukolika* (zob.), *ekloga*, *sielanka* i inne gatunki pastoralne. Wyraz *idyll* może również oznaczać krótki utwór epicki, przedstawiający epizod z bohaterstwa przeszłości z naciskiem położonym na obrazowość raczej niż na heroizm. Jest wówczas synonimem *epyllionu*.

Autorem angielskim, który używał nazwy *idyll* dla utworów wzorowanych na utworach klasycznych starożytności, był Walter Savage Landor (1775–1864) w *Heroic Idylls* (1863). W szerszym znaczeniu nazwy tej w literaturze angielskiej używa się na określenie wszelkiego

rodzaju utworów o charakterze idyllicznym — sielankowym. W tym znaczeniu idyllą nazywano poemacik opisowy Olivera Goldsmitha *The Deserted Village* (*Opuszczona wioska*, 1770), prozaiczny dialog-esej Izaaka Waltona *The Compleat Angler* (*Rybak doskonale*, 1653), a nawet powieść regionalną Elizabeth Gaskell *Cranford* (1851—1853).

Węższe i indywidualnie wybrane znaczenie nadawał nazwie *idyll* wybitny poeta wiktoriański Alfred Tennyson (1809—1892), rozróżniając **ENGLISH IDYLL** i **IDYLL OF THE KING**.

I. ENGLISH IDYLL: „idylla angielska”. Nazwa ta pochodzi ze zbioru zatytułowanego *English Idylls and Other Poems* (1842). Jest to niedługi utwór wierszowany o dowolnym toku wiersza, przedstawiający w sposób nastrojowy, żartobliwy lub realistyczny opisowe obrazki lub zdarzenia z życia angielskiej wsi XIX wieku w formie wypowiedzi lirycznej, dialogu, opowiadania lub wszystkich tych form podawczych razem.

Idylla angielska jest kontynuacją dawnej europejskiej i angielskiej tradycji poezji pastoralnej w zakresie wyboru tła wiejskiego, a przeciwstawieniem się tej tradycji w zakresie tendencji realistycznych. Autorem jej obca jest idea „życia sielskiego-anielskiego”, obca na ogół idealizacja ludzi wsi mimo żywionej dla nich sympatii i szacunku, obcy jest im również osiemnastowieczny sentymentalizm. Początków tego rodzaju postawy autorskiej trzeba szukać u George’a Crabbe’a (1754—1832), zwłaszcza w pełnym cieni realizmie *The Village* (1783), poematu, który idyllą jednak nie jest. Zanik sielankowości *idylli angielskiej* był uwarunkowany postępującą wtedy proletaryzacją wsi i rewolucją przemysłową.

Za pierwszego twórcę *idylli angielskiej* należy uważać wielkiego poetę romantycznego Williama Wordswortha (1770—1850). Wordsworth zdawał sobie sprawę z tego, że w pewnej mierze kontynuuje tradycję poezji pastoralnej, co widać w podtytułach albo w przypisach, w których używa nazwy *a pastoral* albo *a pastoral poem*. Jednocześnie jednak bardzo niewiele zostało w tych idyllach z literackiej konwencji przeszłości. Postacie, krajobraz, region geograficzny i uwarunkowania

społeczno-historyczne są konkretne, należą do czasów Wordswortha, bywają nawet indywidualnie autentyczne.

Córeczka pasterza, do której wyrwa się uwiązane jagniątko znalezione przez ojca dziewczynki (*The Pet Lamb*); samotna góralka szkocka, która śpiewa podczas całodziennych żniw na obcej roli (*The Solitary Reaper*); kochający się bracia wiejscy (*The Brothers*); ukrywane łzy ojca wielodzietnej rodziny, który musi zanieść na targ ostatnie jagnię ze stada (*The Last of the Flock*); mali żebracy starający się wzbudzić litość poety powoływaniem się na śmierć matki, która dopiero co wyżebrała u niego datek (*The Beggars*); prawdziwa historia o wiejskiej nędzarce, która kradła w zimie części płotu na opał u niemiłosiernego wiejskiego bogacza (*Goody Blake and Harry Gill*), i wreszcie sławne studium chłopskiego stoicyzmu — *Michael* — w którym ojciec traci dobrze zapowiadającego się syna wskutek demoralizującego wpływu miasta — oto seria krytyczno-realistycznych obrazów i opowiadań Wordswortha, które można nazwać *idyllami angielskimi* ze względu na pokrewieństwo ich z idyllami Tennysona. Niektóre zjawiska społeczne typowe dla ówczesnych warunków, jak np. młoda samotna kobieta prowadząca żywot włóczęgowski z powodu utraty rodziny i męża wskutek wojen zamorskich lub emigracji — występują kilkakrotnie, raz w opowiadaniu (*Ruth*), raz w lirycznym monologu opisywanej postaci (*The Female Vagrant*). Większość tych utworów powstała na przełomie XVIII i XIX w. Nastrój tych idylli jest przeważnie nastrojem zadumy lub smutku i współczucia.

Jak u Wordswortha, tak i u Tennysona idylle nie stanowią najważniejszej części twórczości, ale tworzą dość wyraźną grupę interesujących utworów. Większość ich powstała we wcześniejszych okresach twórczości poety, w latach od 1830 do 1842, choć i w latach sześćdziesiątych XIX w. Tennyson powracał do tego gatunku. Do najwcześniejszych jego *idylli angielskich* należą: *The Miller's Daughter* (*Córka młynarza*, 1830) — słoneczna historia miłości i małżeństwa młodego dziedzica i pięknej młynarzówny; analogiczna, choć nieco zbyt przypominająca malowaną historią mi-

łośna malarza artysty i córki wiejskiego ogrodnika (*The Gardener's Daughter*, 1833); zupełnie odmienna, realistyczna historia wyparcia się syna przez farmera-tyrana i stopniowego pojednania się z wnukiem i synową-wdową (*Dora*, między 1835 i 1842). Bibliijną prostotę i oszczędność narracji w *Dorze* podziwiał Wordsworth.

Historyczne i geograficzne uwarunkowania występują u Tennysona najsilniej w idyllach-monologach i dialogach (*Audley Court*, *The Northern Farmer-Old Style*, *Talking Oak*, *Walking to the Mill*). Mamy w nich aluzje do wydarzeń historycznych z przeszłości Anglii oraz wzmianki i dyskusje o bieżących wypadkach rzutujących na życie wsi, jak np. głód w ówczesnej sprawie cel zbożowych. W kontraście z Wordsworthem sprawa krzywdy społecznej występuje w nich rzadko, postaci należą niekiedy do środowiska klasy średniej, dość dużo w nich humoru i sentymentu. Dobrym przykładem mieszanego tradycyjnych rodzajów jest *The Brook*. W późniejszych fazach swojej twórczości Tennyson był skłonny nazywać idyllą odmianę powieści poetyckiej o życiu rodzinnym prostych ludzi, jak np. *Enoch Arden* (1864). Początkowo nazwał ją *idyll of the hearth* — idyllą ogniska domowego.

II. IDYLLS OF THE KING: „idylle królewskie” lub raczej „idylle o królu” — nazwa pochodząca od zbiorowego tytułu cyklu *epyllionów*, wydanego w całości w 1889 r., obejmuje dwanaście opowiadań wierszem, łącznej objętości stanowiącej mniej więcej dwie trzecie *Pana Tadeusza*, o tytułach: *The Coming of Arthur* (1869), *Gareth and Lynette* (1872), *The Marriage of Geraint* (1859), *Geraint and Enid* (1859), *Balin and Balan* (1885), *Merlin and Vivien* (1859), *Lancelot and Elaine* (1859), *The Holy Grail* (1869), *Pelles and Ehtarre* (1869), *The Last Tournament* (1871), *Guinevere* (1859), *The Passing of Arthur* (1842, 1869). Cykl zamyka się w ramach przyjścia i odejścia z ziemi brytyjskiej legendarnego króla Artura. Poszczególne jego idylle przedstawiają przygody rycerskie, miłosne i mistyczne rycerzy Okrągłego Stołu, wzięte głównie ze średniowiecznego cyklu prozaicznego romanсів arturowskich napisanych w XV wieku przez sir Thomasa Malory'ego pt. *Le Morte*

Darthur, umiejscowione przez Tennysona w konkretnym krajobrazie brytyjskim i w określającej nastrój porze roku. Podobnie jak niektóre *idylle angielskie*, *idylle o królu* pisane są pięknym białym wierszem angielskim (iambic pentameter), a każda z nich zawiera liryczną piosenkę w tym samym metrum, ale rymowaną w strofy *aab ccb* itp.

Wybór postaci i akcji wiąże *Idylls of the King* z romansem średniowiecznym. Tendencja do alegoryzacji — związanie wzrostu i upadku Artura z rocznym cyklem słonecznym życia przyrody i utożsamianie postaci Artura z ideałem dżentelmena i z księciem Albertem, mężem królowej Wiktorii, wskazują na reminiscencje z alegorycznego romansu Edmunda Spensera *The Faerie Queene* (1589). Z idyllą o bardziej tradycyjnym charakterze łączy *idylle królewskie* bogactwo pięknych obrazów przyrody i barwnych widowisk oraz wydarzeń na otwartym powietrzu i w sielankowej atmosferze (we wcześniejszych fazach dziejów Okrągłego Stołu). Średniowieczny motyw miłości rycerskiej łączy idylle Tennysona z prowansalską *pastorelą* (zob.) i starofrancuską *pastourelle* (zob.), ale ani pasterze, ani pasterki w nich nie występują. Niektóre z idylli są obyczajowo nieznosnie wiktoriańskie (*Guinevere*), większość wskutek mocnego związania mentalności poety z jego epoką robi wrażenie zabawy kostiumowej wyższych sfer towarzyskich z czasów królowej Wiktorii. U Tennysona można się dopatrywać rozkładu tradycji pastoralnej.

Bibliografia: H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; S. Barnet, M. Berman, W. Burbo, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; S. Sierotwiński i Słownik terminów literackich, Wrocław 1966; H. Grierson and J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry*, Harmondsworth 1962; W. Wordsworth, *The Poetical Works of...*, 5 vols, Oxford 1949; A. Tennyson, *Complete Works of...*, 9 vols, Oxford 1953; W. Ostrowski, *Wczesna poezja Alfreda Tennysona*, Łódź 1957.

IDYLLS OF THE KING: zob. IDYLL

PASTORAL ELEGY: (ang. elegia pasterska) odmiana sielanki, w której tematem jest opłakiwanie zmarłego przyjaciela-pasterza, konwencjonalna w formie. W skład jej wchodzi tradycyjnie: inwokacja, wyrażenie żalu, refleksja nad koniecznością śmierci, współczucie i płacz całej przyrody, pochód żałobny i opłakiwanie zmarłego, po czym, jako punkcie szczytowym, następuje zmiana nastroju i pociecha. *Elegia pasterska* bierze początek od Teokryta (III w. p. n. e.), którego pierwsza idylla opłakuje śmierć pasterza. W tym samym stuleciu pisali *elegie pasterskie* Bion ze Smyrny, *Lament nad Adonisem*, i Moschus z Syrakuz, któremu przypisuje się *Lament nad Bionem*. Piąta ekloga Wergilego (70–19 p. n. e.) jest też *elegią pasterską*. W okresie Renesansu Petrarca i Boccaccio wśród innych odmian poezji pasterskiej wskrzesili także i elegię, która zyskała sobie wielką popularność u poetów-humanistów w całej Europie.

We Francji tę odmianę eklogi spotykamy u Marota (1495–1544); posłużyła ona za wzór Spenserowi do listopadowej eklogi w *The Shepheardes Calender* (*Kalendarz pasterski*, 1579). Eklogę Spensera otwiera dialog między dwoma pasterzami stanowiący ramę dla *elegii pasterskiej* w odrębnej, bardziej wyszukanej formie metrycznej odpowiadającej treści, na którą składają się: inwokacja do Muzy, wezwanie pasterzy do udziału w żałobie i wyraz żalu, opis żałobnego nastroju w przyrodzie, refleksja, że człowiek nie może uniknąć śmierci, żałobna procesja nimf i wreszcie zmiana nastroju oraz pociecha z wiary w nieśmiertelność duszy.

W tym samym czasie powstały prawdopodobnie eklogi Sidneya włączone następnie do *Arkadii* (1580), a wśród nich elegia wzorowana na jedenastej eklogie Sannazara, dla której z kolei wzorem był *Lament nad Bionem*. Sannazaro i Sidney porzucają formę dialogu i zaczynają od razu od inwokacji do Muzy. Następuje wezwanie całej natury do udziału w żałobie i kontrast między naturą odnawiającą się co roku a nieodwołalnością śmierci człowieka. W dalszym ciągu jednak Sidney odstępuje od wzoru i, wkładając skargę w usta

pogańskiego pasterza, pomija chrześcijańską pociechę wynikającą z wiary w życie pozagrobowe. Pogańska elegia przyjmowała śmierć jako prawo natury. Na przykładach Marota, Sannazara, Spensera i Sidneya widać, jak *elegia pasterska* wyemancypowała się stopniowo z formy eklogi i stała się odrębnym gatunkiem poezji pasterskiej o ustalonych konwencjach.

Spenser i Sidney wprowadzili *elegię pasterską* do literatury angielskiej. Śmierć Sidneya stała się okazją do powstania wielu takich utworów. Spenser napisał konwencjonalną *elegię pasterską* pt. *Astrophel* (1591), a osobisty przyjaciel Sidneya Bryskett — *The Mourning Muse of Thestylis* (*Muza Testylisa w żałobie*). Naśladowało ich w tym wielu mniej znanych poetów. Równocześnie przetrwała aż do XVIII w. elegia w formie eklogi. Czwarta sielanka Pope'a, *Zima*, jest taką elegijną eklogą. Najwybitniejszymi *elegiami pasterskimi* w literaturze angielskiej są *Lycidas* (1638) Milтона i *Adonais* (1821) Shelleya. Obydwie trzymają się klasycznych konwencji, a jednak są zupełnie różne. Milton, opłakując przyjaciela, w rzeczywistości przedstawia w *Lycidasie* nie Edwarda Kinga, ale symboliczną postać dobrego pasterza, równocześnie poety i kapłana. Nawiązuje w tym do tradycji „moralnych” eklog Mantuana i Spensera. Przeciwwstawienie gloryfikacji *Lycidasa*, jako dobrego pasterza, napiętnowaniu złych pasterzy nadaje utworowi charakter polemiczno-moralizatorski nie spotykany w *elegiach pasterskich*. *Adonais* Shelleya ma nastrój idealistycznie sielankowy i przypomina *Lament nad Adonisem*. W drugiej części dochodzi do głosu platoizm Shelleya: poeta czerpie pociechę z platońskiej koncepcji śmierci jako powrotu do Nieśmiertelności.

Jeszcze w drugiej połowie XIX w. konwencje *elegii pasterskiej* znalazły zastosowanie w monodii na śmierć A. H. Clougha *Thyrsis* (1867) M. Arnolda, który lament po śmierci przyjaciela połączył z pięknym opisem oksfordzkich krajobrazów.

Bibliografia: T. P. Harrison Jr. & H. J. Leon ed., *The Pastoral Elegy*, Austin, Texas, 1939; J. H. Hamford, *The Pastoral Elegy and Milton's Lycidas*, PMLA 25 (1910); G. Norlin, *The Conventions of the Pastoral Elegy*, American Journal of Philology 32 (1911);

T. P. Harrison Jr., *Spenser and the Earlier Pastoral Elegy*, *Texas Studies in English* 13 (1933).

Halina Biedrzycka

PASTORAL ROMANCE: (ang. romans pasterski) dłuższy utwór epicki prozą, przeplatany wierszami lirycznymi, którego głównym tematem jest miłość wśród wyidealizowanych pasterzy lub rycerzy i księżniczek w pasterskim przebraniu. Miłość w romansach pasterskich z jednej strony nadaje im ton lirycznej prostoty, z drugiej jest źródłem komplikacji wątku opowiadania; zwykle jest przedstawiona jako uczucie sprzeczne z rozumem, ale nieuniknione i nieodparte. Wydarzenia akcji miłosnej nie wynikają z psychologii bohaterów, lecz z przyczyn zewnętrznych.

Za najwcześniejszy *romans pasterski* w literaturze europejskiej — który jednak nie wywarł większego wpływu na dalszy rozwój tego gatunku literackiego — można uważać opowiadanie prozą Longosa (II w. n. e.) *Dafnis i Chloe*, ale właściwy *romans pasterski* pojawił się w okresie Renesansu wraz ze wskrzeszeniem poezji pasterskiej. Pierwszym jego zwiastunem był *Ameto* (1342) Boccaccia, opowieść prozą, przeplatana pieśniami w tercjach, o miłości Ameta, pasterza i myśliwego, do jednej z siedmiu spotkanych nimf uosabiających siedem cnót głównych i teologicznych. Ta baśń pasterska, pomimo pewnych elementów autobiograficznych i realistycznych, jest przede wszystkim alegorią moralną. Za właściwy początek *romansu pasterskiego* uważa się zatem datę ukazania się *Arkadii* (1504) Sannazara, w której proza przeplata się z eklogami, opowiadając o życiu i miłości pasterzy. Sannazaro znalazł wielu naśladowców. Portugalczyk Montemayor (1521? —1561) napisał w języku hiszpańskim *romans pasterski* *Diana enamorada* o cierpieniach miłosnych dwóch pasterzy zakochanych w tej samej pasterce Dianie. Montemayor przejął od Sannazara formę opowiadania prozą przeplatanej lirykami. Jego własnym pomysłem było połączenie elementu pasterskiego z elementem rycerskim. Zarówno Sannazaro, jak Montemayor byli mistrzami Filipa Sidneya,

który wprowadził *romans pasterski* do literatury angielskiej. Jego *Arkadia* (1590) jest równocześnie *romansem pasterskim* i *romansem dworskim*; bohaterowie i bohaterki są rycerzami i księżniczkami, niektórzy w przebraniu pasterskim. Obok nich występują też pasterze jako postacie groteskowe w scenach komicznych, a właściwie farsowych, które nie mają nic wspólnego z konwencjonalną sielanką. Do konwencji pasterskiej należą tło akcji, zgodne z wyobrażeniem o szczęśliwej pasterskiej *Arkadii*, i eklogi, tzn. występy śpiewacze, w których pasterze i przebrani rycerze współzawodniczą o pierwszeństwo w obecności książęcego dworu. Eklogi te stanowią interludia przerywające tok opowiadania i dzielące je na pięć ksiąg. *Arkadia* Sidneya szybko znalazła naśladowców. Robert Greene napisał podobny *romans pasterski* *Menaphon* (1589); w drugim wydaniu ukazał się on pod znamienym tytułem *Greene's Arcadia* (1599). *Romansem pasterskim* jest też *Rosalynde* (1590) Tomasza Lodge'a, która dostarczyła Szekspirowi wątku do romantycznej komedii pasterskiej *Jak wam się podoba*.

Bibliografia: W. W. Greg, *Pastoral Poetry & Pastoral Drama*, London 1906; S. L. Wolff, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, Columbia University Press 1912.

Halina Biedrzycka

PASTORELA: (z łac. *pastorella*) staroprowansalski, najstarszy romański typ sielanki, powstała w arystokratycznych środowiskach Prowancji w pierwszej połowie XII w. Gatunek ten uprawiał wtedy jeden z najstarszych trubadurów, Gaskończyk Cercamon, który, jak nas informuje jego biografia, pisał *pastoretas a la usanza antiga* („pastorele na dawny sposób”). Wszystkie *pastoretas* Cercamona zaginęły jednak bez śladu. Najstarszym autorem znanych prowansalskich *pastoreli* był Marcabrun, uczeń Cercamona, który pozostawił dwie *pastorele*, napisane pod koniec pierwszej połowy XII w. i pozwalające przypuszczać, że gatunek ten nie był wówczas w początkach w Prowancji. Te pierwsze i wszystkie późniejsze utwory tego rodzaju wykazują jas-

no, że *pastorela* straciła w Prowancji od najdawniejszych czasów wszelkie ślady pochodzenia ludowego; jej konwencjonalne postacie i sztuczne sytuacje nie ujawniają już żadnych istotnych więzów z prawdziwym życiem wsi. Już vilana Marcabruna zdradza za wiele dowcipu jak na wiejską dziewczynę.

Początków romańskiej *pastoreli* trzeba szukać pomimo wszystko w odpowiednim typie pierwotnej pieśni ludowej, który przetrwał niemal we wszystkich prowincjach Francji, w Katalonii i Hiszpanii, we Włoszech, Szwajcarii i Rumunii. Sądząc z nastrojów, pierwotna i prawdziwie ludowa *pastorela* była zwyczajną pieśnią pasterską, śpiewaną prawdopodobnie na cześć wiosny i wyrażającą radości życia wiejskiego, śpiewaną przez pasterzy i pasterki przy tańcu. Tego rodzaju pieśni pasterskie są znane we Francji z naśladownictwa XIII i XIV w. Podobny charakter mogły mieć zaginione *pastoretas* Cercamona. Do literatury starożytnej świat pasterski, w konwencjonalnym i szablonowym ujęciu, wprowadziły sielanki Teokryta i *bukoliki* (zob.) Wergilego. Romańska *pastorela* nie wyszła jednak w żadnym wypadku z sielankowych utworów starożytnych, ale bezpośrednio z naturalnych romańskich środowisk. Na ogół prowansalscy i francuscy autorowie *pastoreli* trzymają się z daleka od ogólnej koncepcji Wergilego, chociaż zdają się ulegać czasami wpływowi jego techniki. Znany z *Oaristis* Teokryta temat „przekory” występuje niemal we wszystkich literaturach ludowych; najstarsze jego ujęcie w literaturach romańskich przedstawia sławny włoski *Contrasto* Ciullo di Alcano, w którym młoda dziewczyna odpiera energicznie natarczywe umizgi zalotnika, aby ulec mu w końcu pod naporem nieustających prośb i perswazji. Znane prowansalskie *pastorele* nie wykazują już w żadnym wypadku śladów bezpośredniego pochodzenia ludowego, mimo że nieprzyjazne i karykaturalne traktowanie chłopca występuje w nich z mniejszą siłą aniżeli w starofrancuskich *pastourelles*. Rozwinęły się one w tych samych arystokratycznych środowiskach południowej Francji, jak i wszystkie inne rodzaje dworskiej poezji, odpowiadając temu samemu smakowi, co wcześniejsze *bukoliki* Wergilego, co późniejsze sielanki

Gesnera i Florianiana, a także obrazy Watteau lub Bouchera. Podobnie jak niemal cała poezja pasterska, były one wyrazem zamiłowań wytwornego społeczeństwa, przebiegającego się w barwne stroje pasterskie i szukającego wytchnienia na łonie przyrody. Staroprowansalska *pastorela*, będąca owocem arystokratycznego natchnienia, zawiera w sobie wszystkie cechy arystokratycznej poezji. Z tego też powodu trubadurowie spoglądają na wieś oczyma poetów salonowych. Przebieg akcji *pastoreli* przedstawia się znów najczęściej w stereotypowy sposób: poeta, doprowadzony do rozpaczki okrucieństwem swej damy, spotyka pasterkę, porzuconą dopiero co przez niewdzięcznego kochanka, i zapomina przy niej o srogości swej kasztelanki.

W literaturze staroprowansalskiej *pastorela* zachowała się w 30 egzemplarzach, z których najstarsze są dwa utwory Marcabruna: *L'autr'ier jost'une sebissa* (Innego dnia przy płocie) i *L'autr'ier a l'issida d'abriu* (Innego dnia, pod koniec kwietnia). Na szczególną uwagę zasługują następnie utwory: Guiraut de Borneil, *L'autrier, lo primier jorn d'aost...*, *Lo dous chan d'un auzel...*; Gavaudan, *Desamparatz, ses companko...*, *L'autre dia per un mati...*; Cadenet, *L'autrier lonc un losc falhos...*; Gui d'Ussel, *L'autre jorn const'una via...*, *L'autr'ier cavalcava...*, *L'autre jorn per aventura...*; Guiraut Riquier, *L'autre jorn m'anava...* (1260), *Gaia Pastorela* (1267); Joan Esteve, *L'autr'ier el gai temps de Pascov...*, następnie utwory anonimowe: *L'autrier al jorn d'abril...*; *Quant escavalcai l'autr'ier...*, *Mentre per una rebiera...* (zatytułowana *porqueira*). Najstarsza ze wszystkich prowansalskich *pastoreli* jest więc Marcabruna *L'autr'ier jost'una sebissa*. Na ogół *pastorela* nie cieszyła się w Prowancji tak wielkim powodzeniem, jak w północnej Francji. Wszyscy wybitni trubadurowie, poza Guiraut de Borneil, zdali się pogardzać tym gatunkiem poetyckim. Mimo to była ona w ciągu dwu wieków bez przerwy kultywowana; pomiędzy utworami Marcabruna a utworami Guirauta Riquiera *pastorele* Cadeneta i Gui d'Ussela stanowią mocne ogniwa, świadczące o ciągłości tego gatunku. W drugiej połowie XIII w. prowansalska *pastorela* stała się w pewnej mierze wzorem dla staro-

francuskiej *pastourelle*. W zamian za to od początku XIII w. autorzy prowansalskich *pastoreli*, jak Cadenet i Gui d'Ussel, pozostający w stosunkach z północną Francją, zaczynają ulegać wpływowi francuskich *pastourelles*. Względna popularność *pastoreli* nie słabnie do końca XIII w., tak że na 30 zachowanych jej egzemplarzy dwie trzecie powstały po roku 1260. Pod koniec XIII w. Guiraut Riquier nadał nowy aspekt *pastoreli*, wprowadzając do niej maniery salonowe. Joan Esteve był tylko jego nieudolnym naśladowcą. Przykłady Guirauta Ricquiera i Joana Esteve'a dowodzą, że *pastorela* cieszyła się jeszcze jakim takim powodzeniem na ostatnich krańcach staroprowansalskiej poezji. W XIV w. *Las Leys d'Amors* (1350) określają jeszcze jej formę i rozróżniają jej liczne odmiany, nazywane zależnie od nazwy zwierząt pilnowanych przez pasterkę: *vaqueiras, porqueiras, cabrieras, auqueiras...* Jest tam również mowa o *hortolanas*, w których występuje „ogrodniczka”. Poza *porqueira* nie zachowały się jednak żadne inne egzemplarze tych odmian.

W prymitywnej *pastoreli* dworskiej dialog poety lub rycerza z pasterką tworzył zasadnicze ramy kompozycji, zachowane prowansalskie *pastorele* są jednak najczęściej pieśniami lub trawestowanymi *sirventes*. Dla Cadeneta i dla Gui d'Ussela stanowią one tylko ramy najzwyklejszych komunałów spotykanych w pieśniach. Pod względem formy staroprowansalskie *pastorele* przeciwstawiają się wyraźnie francuskim *pastourelles*. Formy stroficzne bywają w nich takie same, jak w pieśni (*cansó*, zob.); dopiero w epoce schyłkowej złożone z krótkich wierszy zwrotki wydłużają się podobnie jak we francuskich *pastourelles*. Jest to oczywiście dowodem naśladowania wzorów francuskich przez trubadurów. W końcu *pastorele* Guirauta Riquiera są już utworami nadzwyczaj sztucznymi i jakby kunsztownymi ćwiczeniami wersyfikacyjnymi. Każda ich zwrotka dzieli się na grupy symetrycznych wierszy. W XIV w. *Las Leys d'Amors* (1350) ujęły definicję tego rodzaju w następujący sposób: „*Pastorela* jest utworem, który może zawierać sześć lub osiem, lub dziesięć, lub też i więcej zwrotek, to znaczy tyle, ile podoba się autorowi, aby tylko nie przekroczyła licz-

by trzydziestu. Powinno się wprowadzać do niej żarty dla zabawy. Należy się przy tym wystrzegać [...] używania ordynarnych wyrazów i nieodpowiednich wyrażań, jak również przedstawiania nieprzyzwoitej akcji. Przecież tak mężczyzna jak i kobieta mogą się bawić i szydzić z siebie nawzajem, nie mówiąc nic grubiańskiego ani nieprzyzwoitego. *Pastorela* wymaga zawsze śpiewu nowego, przyjemnego i wesołego. Nie powinien on być tak wolnej miary, jak śpiew *versu* lub pieśni (*cansó*); przeciwnie, winien być rączy i żywy” (*Segonda Pars*, II 346). Większość *pastoreli* zaczyna się wyrażeniem *l'autrier* (*alter heri* „tamtego dnia, innego dnia, wczoraj, niedawno”). Tradycja *pastoreli* przetrwała długo w Prowancji; jeszcze w drugiej połowie XVI w. Peire Goudelin wprowadził banalny motyw sielankowy do sonetu *A Liris*.

Klasyczny typ *pastoreli*, przedstawiający spór rycerza (poety) z pasterką, jest reprezentowany tylko przez kilka prowansalskich utworów. W najstarszej ze wszystkich *pastoreli*, *L'autrier jost una sebissa*, żywa, dowcipna i rezolutna pasterka (*vilana*) zapędma w kozi róg ciętymi odpowiedziami operującego banałami rycerza. Pasterka, która „w pierwszym dniu sierpnia” podchodzi do Guirauta de Borneil w pobliżu Alès, jest pełna uprzedzającej grzeczności i atakuje go z miejsca swoją zalotnością. Poeta udaje, że nie rozumie jej zamiaru, i żali się na wiarołomną damę, o której chciałby zapomnieć. „Niestale i wymagające są wszystkie damy wysokiego urodzenia” — zauważa pasterka, umizgając się doń coraz natarczywiej. Poeta pozostaje jednak nieczuły i oddala się od zalotnej pasterki. Z podobnymi sytuacjami spotykamy się w trzech pierwszych z 6 *pastoreli* skomponowanych przez Guirauta Riquiera w ciągu 20 lat. Dla obu tych trubadurów *pastorela* jest w swym rozwiązaniu wyrazem nowego hołdu wierności składanego dworskim damom; czary i uroki wiejskich piękności nie mogą spowodować zapomnienia o przysięgach złożonych uroczyście damom. Ta koncepcja dworskiej miłości sprawiła, że w prowansalskich *pastorelach* pasterka znacznie rzadziej ulega zalotnikowi niż we francuskich *pastourelles*, gdzie tego rodzaju „upadki” bywają na porządku

dziennym. Jedynie cztery ze znanych prowansalskich *pastoreli* kończą się zwycięstwami zalotników: Gavaudan, *Desamparatz...*; Gui d'Ussel, *L'autr'ier cavalcava...*; Joan Esteve, *L'autrier el gai...*; Guiraut d'Espanha, *Per amor...*, z których tylko ostatnia jest naprawdę nieprzyzwoita. W *pastoreli* Marcabruna *L'autr'ier a l'issida d'abriu...* poeta rozmawia z pasterzem i pasterką. Spotkanie poety z pasterzem, a nie z pasterką, ma miejsce w *pastorelach* Cadeneta (*L'autr'ier lonc un bosc folhos...*) i Gui d'Ussela (*L'autr'ier dejost una via...*). Na oryginalną koncepcję zdobył się Guiraut Riquier (1250–1294), który z 6 *pastoreli*, tworzących ciągłość akcji, skomponował pewnego rodzaju mały romans. Poeta spotyka sześć razy w różnych okolicznościach tę samą pasterkę: ukazuje nam ją jako młodą dziewczynę, jako żonę, jako matkę, jako wdowę, zawsze tak samo wytworną i tak samo cnotliwą. Oto początek jednej z nich (*L'autre jorn m'anava Per una ribeira...*): „Wyszedłem ja wczora Przechadzką wzdłuż rzeki, Nućąc sobie — ot, Wtem widzę pasterkę, Żwawą jak iskierkę, Śród trzody, śród ziół...” (przekł. E. Porębowicza). W miarę oddalania się od typu prymitywnego staroprowansalska *pastorela* stawała się naśladownictwem *sirventes*. Pierwszy przykład tej ewolucji treści dał już Marcabrun, który w *pastoreli* *L'autr'ier a l'issida d'abriu...* wyraża swoje zwyczajne dolegliwości przez usta pasterki. Za jego przykładem poszedł Guiraut de Borneil w swej drugiej *pastoreli* (*Lo dous chari d'un auzel...*), która dzięki swej doskonałości zwróciła na siebie uwagę Dantego. W żadnym z innych swych utworów nie wyraził „mistrz trubadurów” z większą mocą swych rozczarowań, swych zawodów i swego zniechęcenia. *Pastorela* polityczna dochowała się tylko w jednym egzemplarzu: Paulet de Marseille, *L'autr'ier m'anei ab cor pensiu...* Wreszcie, pod koniec XIII w. *pastorela* przybrała również kierunek moralno-religijny. Pasterka, którą Joan Esteve spotyka obok Olargues, mieni się „małżonką Boga”, egzorcyzmuje go znakiem krzyża, cytuje *Pismo Święte* i przypomina, że wszyscy umieramy i że nikt nie zna ani swego dnia, ani swej ostatniej godziny (*Ögan al freg que fazia...*).

Bibliografia: A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse — Paris 1934; A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1935; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; J. Anglade, *Les troubadours...*, Paris 1919; C. Chabaneau, *La langue et la littérature du Limousin*, Montpellier — Paris 1892; *Monuments de la littérature romane publiés...* par M. Gatién-Arnoult, Toulouse 1841–1842; F. Diez, *Poesie der Troubadours*, Leipzig 1863; F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882; K. Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Literatur*, Stuttgart 1856; K. Bartsch, *Chrestomathie provençale...*, Elberfeld 1875; K. Bartsch, *Romanzen und Pastourelle*, Leipzig 1870; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche*, Bäle 1846; H. Suchier, A. Hirsch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1870; E. Faral, *La pastourelle*, RO XLIX, s. 204–259; E. Porębowicz, *Literatura staroprowanska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, II, Warszawa; E. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1889.

Stanisław Łukasik

PASTOURELLE: (z łac. *pastorella* poprzez st. prow. *pastorela*) była jednym z najpopularniejszych gatunków poetyckich kulturowanych w północnej Francji pod koniec XII i w ciągu całego XIII w. Najlepiej świadczy o tym około 150 egzemplarzy zachowanych z tego okresu. Podobnie jak prowansalska *pastorela*, jest ona zasadniczo rodzajem arystokratycznym, przepojonym dworskimi nastrojami. Jej arystokratyczny ton wyraża się przede wszystkim w karykaturalnym przedstawianiu typów wiejskich oraz w pogardzie i nienawiści okazywanej chłopu, który bywa w niej ośmieszany i często maltretowany w podobny sposób, jak w *fabliaux*. Ambicją autora *pastourelle* bywa często nie tyle odniesienie sukcesu miłosnego, co ośmieszenie lub wyprowadzenie w pole różnych Robinów i Perrinów, z których śmiać się może niekiedy

nawet samym pasterkom. Ale i samych pasterek nie ukazuje nam poeta w zbyt pochlebnym świetle. Jeżeli piękno i uroda wynoszą je często ponad ich stan, to za to skala ich uczuć stawia je zazwyczaj poniżej przeciętnego poziomu moralnego; te skończone kokietki odmawiają i stawiają opór jedynie po to, aby być gwałtowniej pożądane, aby triumf rycerza był w końcu większy. Poeta-rycerz, będący tylko przygodnym i chwilowym zalotnikiem, żąda od tego obcego mu świata jedynie chwili rozkoszy. Powierzenie głównej roli pasterce tłumaczy się nastrojami poezji dworskiej nie dopuszczającej chępienia się z miłosnych sukcesów w stosunkach z damami. Za arystokratycznym i dworskim pochodzeniem starofrancuskiej *pastourelle* przemawiałaby również przynależność do dworskich towarzystw jej wszystkich znanych autorów. Równocześnie nie należy jednak zapominać, że pokaźna liczba francuskich anonimowych *pastoreli* powstała zdaje się poza ośrodkami życia dworskiego. Twierdzenie, że starofrancuska *pastourelle* jest tylko bezpośrednią kontynuacją staroprowansalskiej *pastoreli*, powstałej w arystokratycznych ośrodkach Prowancji, nie znajduje w większości wypadków uzasadnienia. Utwory tego rodzaju, przedstawiające sytuacje czysto dworskie, bywają nadzwyczaj rzadkie w północnej Francji. Można by tam znaleźć co najwyżej 5 lub 6 takich egzemplarzy. Autorem jednego z nich jest Tibaut de Blazon, który spędził większość swego życia w południowej Francji lub był w stałych stosunkach z południowymi prowincjami. W tych warunkach można by tylko przyjąć z pewnymi zastrzeżeniami, że staroprowansalska *pastorela* przeszła do północnej Francji w czasie, gdy naśladownictwo mogło być jeszcze całkiem dowolne i oryginalne, i że uległa później w obu krajach różnym ewolucjom, aby przybrać w ostateczności odmienne aspekty w obu krajach. Poza tym nie jest wykluczone, że staroprowansalska *pastorela* i starofrancuska *pastourelle* powstały i rozwinęły się samodzielnie, niezależnie jedna od drugiej, w podobnych okolicznościach na sąsiadujących ze sobą obszarach. W ostateczności starofrancuska *pastourelle*, będąca najoryginalniejszym gatunkiem w dawnej francuskiej

liryce, przybrała w swym rozwoju własny oryginalny kierunek. Francuscy truverzy zostali w większości wypadków wierniejsi pierwotnym tematowi, malując życie wiejskie w sposób bardziej bezpośredni, wprowadzając do swych utworów często pospolite sceny i trywialne wyrażenia. Sukces starofrancuskiej *pastourelle* można tłumaczyć w pewnej mierze jej przeciwstawieniem się pieśni (*chanson*). W wielu wypadkach oba te gatunki uzupełniały się wzajemnie: pieśń schlebiała wytwornemu smakowi, podczas gdy *pastourelle* bawiła żywym humorem i często trywialną werwą. W wielu *pastourelles* odnajdujemy świeże i barwne obrazy życia wiejskiego, owiane zazwyczaj pogodnym realizmem. Chłopi ukazują się tam najczęściej w radosnych nastrojach, wśród tańców, zabaw, gier i żartów. Ich bujna i wrzaskliwa wesołość przekształca się nierzadko w zapasy i bójki. Komедie zazdrości przeplatają się z rywalizacjami wiejskich zalotników. Ten poetycki gatunek ugruntował się przede wszystkim w Pikardii, rozwijając się tam w sposób oryginalny. Adam de la Halle znajdował oryginalne wzory we własnym kraju. Później Froissart, dzięki któremu *pastourelle* przedłużyła swój żywot do XV w., kontynuował tę lokalną tradycję, przedstawiając często z dużą złośliwością swoich pasterzy, każąc im rozprawiać nawet o polityce.

W północnej Francji *pastourelle* ukazuje się dopiero po połowie XII w., aby stać się rodzajem nadzwyczaj popularnym w początkach następnego stulecia. Około r. 1210 Raimon Vidal de Besaudun pisał w *Las rasos de trobar*: „[...] la parladura francesca val mais et (es) plus avinez à far romanç et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons e sirventes [...]” („[...] język francuski jest więcej wart i stosowniejszy do układania romansów i pastoreli, znów język limuzyński nadaje się bardziej do układania *versów*, pieśni (*cansos*) i *sirventes*...”). Raimon Vidal chciał po prostu wyrazić to, że we Francji pisano wówczas więcej *pastoreli* aniżeli w Prowancji. Wszyscy znani najstarsi autorzy *pastoreli* żyli w XIII w.: król Jerozolimy, Jean de Brienne (zm. 1237), który pozostawił jedną *pastourelle* z refrenem *aé*, Hugens II

de Lusignan, comte de la Marche (zm. 1249), który pozostawił jedną *pastorelę* w ludowych formach stroficznych, następnie Thibaut de Blazon (zm. 1229), Thibaut de Navarre, Henri III de Brabant i jego zaufany Gillebert de Berneville. Już w XIII w. *pastourelle* stała się ulubionym rodzajem poetów pikardzkich: Pierre de Corbie (ur. 1230) pozostawił dwie *pastourelles*, a Guillaume le Vinier z Arras (zm. 1245) trzy *pastourelles*. Utwory anonimowe wydają się w większości nieco starsze.

Naczelnym ogniwem w kompozycji *pastoreli* jest spór, którego główną bohaterką bywa zazwyczaj młoda dziewczyna. Wszystko przemawia więc za tym, że pierwotna *pastorela* musiała mieć formę dialogu. Akcja, ujęta w formę dialogu, kończyła się najczęściej niezdecydowanym, niewyraźnym lub dyskretnym rozwiązaniem. Odkąd jednak utwór przyjął formę narracyjną, rozwiązanie akcji musiało przybrać konkretną i sprecyzowaną formę. Charakterystyka postaci nie odgrywała nigdy większej roli. Najistotniejszym elementem troski bywał spór pomiędzy zalotnikiem a młodą dziewczyną, która wymyka się lub tylko udaje, że się wymyka z zastawionych na nią sidła; spór ten wyraża się w następujących po sobie wypowiedziach, w pytaniach i odpowiedziach, bez żadnej domieszki elementu narracyjnego. Z takiej to prymitywnej dramatycznej formy rozwinęła się z biegiem czasu narracyjna forma arystokratycznej *pastoreli*. Autorzy przeznaczają odąd dosyć często najpiękniejszą rolę rycerzowi, który zabawia się kosztem najczęściej głupiej i łatwowiernej pasterki. W 40 utworach poeta odgrywa jedynie rolę świadka, który opowiada w sposób żywy i bezpośredni zaobserwowane sceny: drobne epizody z życia pasterzy, sceny miłosne, strojenie koperczaków, rywalizacje, spory i kłótnie, kończące się najczęściej wymianą zamasztych kulaków. Od czasu do czasu ukazują się również świeże i barwne obrazy idylliczne. Najczęściej jednak są to tylko pobieżne karykaturalne szkice, w ramach których pasterze i pasterki poruszają się jako groteskowe i śmieszne postacie. W XIII w. Adam de la Halle dał w *Robin et Marion* pełną świeżości i czaru *pastorelę* sceniczną. Gdy idzie o układ metryczny, to większość starofrancuskich *pastou-*

relles posiada długie zwrotki zbudowane z krótkich wierszy i opatrzone zazwyczaj refrenem. W XIII w. przeważają na ogół długie refreny. *Pastourelle* napisana w r. 1139 przez Jehana Bodela ma tylko wykrzyknik: *Dorenlaté!* a w *pastoreli* Jehana de Brienne każda zwrotka kończy się tylko zawołaniem *aé!*

Biorąc pod uwagę niezbyt dalekie zasięgi akcji, E. Faral podzielił 150 zachowanych starofrancuskich *pastourelles* na cztery klasy: 1. Rycerz-zalotnik jedzie konno poprzez pola. Spotyka piękną samotną pasterkę i zaczyna ją баламucić. Ona opiera się lub udaje opór, on obiecuje jej małżeństwo i tym oszustwem osiąga (w 54 wypadkach) swój cel; 2. Rycerz-zalotnik, nie mogąc nakłonić pasterki do grzechu, chwytą ją w swoje ramiona, ona krzyczy i wzywa pomocy; nadbiegają pasterze lub chłopci i zmuszają swoją postawą uwodziciela do ucieczki; 3. Rola rycerza-poety ogranicza się do roli widza i świadka scen rozgrywających się pomiędzy pasterzami i pasterkami. Pasterka śpiewa, że woli Robeneta od Garineta. Robin marzy o przygotowaniu uczty dla owej lubej: będzie ją częstował gęsiną, plackami, winem... Gdzie indziej Robin i Marguerot śpiewają i tańczą szaleńczo, aby paść sobie w końcu w objęcia. Kiedy indziej Robin, atakowany przez pasterkę, opiera się ze wszystkich sił pokusom i pozostaje wierny swej Marion; 4. Rycerz nawiązuje rozmowę z pasterzami i pasterkami i prowadzi z nimi dyskusje na tematy miłosne. Raz daje wskazania pasterzowi, który rozpacza, że nie może być szczęśliwy w miłości. Drugi raz pasterze dają naukę rycerzowi. Innym razem rycerz rozmawia z dwiema pasterkami i zgadza się z nimi, że miłość jest jednym z najpiękniejszych skarbów (RO XLIX 204–252).

Materiał treściowy 150 starofrancuskich *pastourelles* można by z łatwością ująć w ramy krótkiej fragmentarycznej powieści sielskiej. Cudny rycerz, którym jest sam poeta, jeździ lub błądzi po polach o wschodzie słońca. Jest zazwyczaj smutny i rozmarzony, gdyż gnębią go pokusy i troski miłosne. Na łące, nad brzegiem rzeczki lub tuż obok polnej ścieżki spostrzega młodą pasterkę, wijącą często wieniec z kwiatów lub śpiewającą jakąś piosenkę. Zachwycony jej pięknnością i uro-

da, zsiada z konia i w sposób mniej lub więcej dyskretny oferuje jej swoją miłość. „Z Saint-Quentin do Cambrai jechałem tamtego dnia. Ku krzakom spojrzałem, strojne dziewczę tam ujrzałem. Cera świeża, jak majowa róża. Wesoło taką śpiewała piosenkę: «Dzięki Bogu, pięknego mam przyjaciela, żwawego i ładnego — A ja sobie brunetka [...]» — tak zaczyna się jedna z najstarszych *pastourelles* z XII w. Z tym spotkaniem bywało niemal zawsze w podobny sposób. Jeszcze w XIV w. Oton de Ganson tak rozpoczyna swoją *pastourelle*: „Młoda i pełną wdzięku pasterkę oraz prostego, prawego pasterza widziałem tamtego dnia nad rzeką [...]”. Do tego punktu wszystkie niemal utwory są podobne do siebie. Jednak od tej chwili akcja może już się toczyć różnymi torami i brać różne obroty. Najczęściej pasterka certuje się, daje się długo prosić i nie chce wierzyć w te nagłe wyznania miłosne. Potem tłumaczy się niższością swego stanu oraz prostotą swego stroju i odsyła natrętnego zalotnika do dworskich dam. Nierzadko powołuje się na swego ojca, który orze w pobliżu, lub też na obecność swego przyjaciela. Lecz rycerz-zalotnik znajduje na wszystko odpowiedź, zapewnia ją natarczywie o swej miłości i nie szczędzi entuzjastycznych pochwał dla jej urody. Wyraża oburzenie, że tak cudna istota żyje wśród pól, zamiast mieszkać w przepięknym pałacu. Przysięga, że sam królewicz byłby szczęśliwy, mając ją za przyjaciółkę. Proponuje jej swój zamek i swoje bogactwa. Dość często, gdy pasterka nie chce o tym słyszeć, jest gotów wziąć kij pasterski i zostać pasterzem, aby tylko żyć w pobliżu niej. Czasami nie zachodzi jednak potrzeba uciekania się do tego rodzaju zwodniczych obietnic: widok klejnotu, pierścionka, świecidełka lub jakiegoś innego podarunku wystarcza, aby złamać opór pięknej pasterki. Niekiedy, gdy pasterka okazuje się zbyt długo oporną, rycerz nie waha się użyć siły, aby uzyskać przemocą to, czego nie mógł osiągnąć prośbami i perswazją. W końcu zapomina szybko o swych obietnicach, dosiada konia i odjeżdża spokojnie swoją drogą. Jednak zakończenie nie zawsze bywa tak proste; niekiedy pasterka wrzeszczy i wzywa pomocy. Ojciec, bracia lub przyjaciel wybiegają z pobliskiego

lasu i bronią energicznie jej zagrożonej cnoty. Gdy rycerz widzi, że ma do czynienia z silną grupą, nie waha się i szybko odjeżdża. Gdy próbuje stawiać opór, nie zawsze wygrywa i dość często zbiera cięgi lub kulaki.

Starofrancuska *pastourelle*, stawszy się nadzwyczaj popularnym rodzajem poezji lirycznej, promieniowała żywo na ościennie kraje. Od początku XIII w. oddziaływała ona na zmianę treści i nastrojów staroprowansalskiej *pastoreli*. Prowansalczyki naśladowali nie tylko jej motywy i formę, ale przejmowali z niej nawet stereotypowe imiona Robina i Roberta. We Włoszech najstarszym przykładem naśladowania francuskiej *pastourelle* jest piękna pieśń taneczna Guidona Cavalcantiego *In un boschetto*. W XIV w. *pastorela* była kultywowana we Włoszech ze szczególnym zamiłowaniem. Jedną z nich, *O vaghe montanine pasturelle*, której autorem był prawdopodobnie Sacchelti, cieszyła się wprost olbrzymim sukcesem. Poezja portugalska przedstawia kilka interesujących form *pastoreli*, wśród których znajdują się również bardzo wierne naśladownictwa francuskiego rodzaju. Pedro Amigo z Sewilli opowiada, że, idąc pewnego razu z pielgrzymką do Compostella, spotkał na drodze pasterkę piękniejszą od wszystkich kobiet, jakie kiedykolwiek widział. Jeden z utworów króla Diniz (*B. Canc.* no 150) zbliża się również bardzo do francuskich *pastourelles*, podobnie jak i *Pastorela* (*Oi oj'eu na pastor cantor [...]*) figurująca w *Cancioneiro da Vaticana* (no 454). W końcu starofrancuska *pastourelle* była naśladowana także w Niemczech w utworach zwanych *Carmina Burana*. Jej bezpośrednie naśladownictwo jest również bardzo charakterystyczne dla utworów Gottfrieda von Nifen i Jana de Brabant. Poeci Nithart (*Stubenlieder*), Ulrich von Wintersten i Steinmar uprawiali już ten rodzaj z większą oryginalnością.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1925; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse — Paris 1934; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen Age*, Paris b. r.; G. Paris, *Mélanges de littérature*

au Moyen Age, Paris 1912; K. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870; G. Groeber, *Romanzen und Pastourellen*, Zürich 1872; A. Pillet, *Studien zur Patourelle*, Breslau 1902; Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche*, Bâle 1846; E. Faral, *La Pastourelle*, RO XLIX, s. 204–259; A. Pia-

s. 403; H. Suchier, A. Hirsch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; C. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884.

Stanisław Łukasik