

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

Dział nasz w niniejszym zeszycie „Zagadnień” poświęcamy grupie gatunków o mocnym elemencie epickim. Pochodzenie ich często sięga zamierzchłych czasów. W większości wypadków występują one w formach poetyckich. Niektóre z nich doszły do nas, niestety, tylko w postaci szczątkowej, jak np. *dajna* i najwcześniejsze poematy epickie w języku staroangielskim, trudno więc prześledzić ich rozwój. Inne, znacznie rzadsze, powstały w czasach stosunkowo bliskich czasom naszym i pozwalają na laboratoryjną niemal obserwację ich powstania, życia i śmierci. Ciekawym zjawiskiem jest udział lub brak udziału w epice elementów liryki lub dramatu i rozszczepianie się niektórych gatunków na podgatunki polaryzujące te elementy.

Dla uzupełnienia materiału zawartego w naszym zestawie haseł czytelnik może sięgnąć do zeszytu (1) z hasłami: *ballada*, *mabinogion*, *romance*; zeszytu (2) z grupą haseł balladowych; może porównać z nimi *mele* w zeszycie (4) i grupę gatunków powieściowych w zeszycie (6).

Redakcja

CHANSON DE GESTE: Starofrancuska *chanson de geste* ukazuje się w drugiej połowie XI wieku jako uformowany rodzaj poezji epicznej, jako naczelný wyraz artystycznych tendencji, doszły samodzielnie do głosu na obszarach północnej Francji. Jej nazwa, pozostająca w związku z tytułami średniowiecznych kronik (*Gesta Romanorum*, *Gesta Francorum*), oznacza dosłownie „pieśń historyczną”, „pieśń mającą za przedmiot wydarzenia historyczne, czyny bohaterów historycznych” (fr. *geste* [$\leftarrow$ łac. *gesta* — „czyny, dzieje”], „dzieje, kronika, historia”, „czyny bohaterskie”, „epopeja”: „Il est escrit en la Geste Francor” [*Chanson de Roland*]). Bujna i bogata materia epicka, sięgająca od epoki Merowingów (*Floovant*) do wypraw krzyżowych (*Li Caitif*), toczyła się jak żywiołowa lawina poprzez trzy wieki (XI, XII, XIII), przybierając proste, twarde i dźwięczne formy, grzmiąc rozgłośnie bojowymi

surmami, odbijając się potężnymi echem u postronnych narodów. Ponad 100 *chansons de geste*, w większości dotychczas nie wydanych, opiewało w ciągu kilku wieków wojenne dzieje i bohaterskie czyny Franków i Francuzów. Tworzyli je nie znani nam już najczęściej z nazwisk truverowie, śpiewali je żonglerzy, będący najczęściej także truverami i autorami śpiewanych przez nich pieśni. *Chansons de geste* przeszły do potomności przeważnie jako utwory anonimowe, gdyż tylko w 19 wypadkach może być mowa o mniej lub więcej znanych autorach. Tuoldus, przypuszczalny autor *Chanson de Roland*, wymieniony w ostatnim wierszu, jest postacią dotychczas nie określoną. Jean Bodel figuruje jako autor *Saisnes* (*Saksonowie*), Bertrand de Bar-sur-l'Aube jako autor *Girard de Vienne*, Adenet le Roi (XIII w.) jako autor utworów już adaptowanych do współczesnych mu nastrojów

dworskich: *Berte as grans pies* (Berta z dużą stopą), *Enfances Ogier*, *Siège de Barbastre*.

Jakie były początki tego bujnie kwitnącego rodzaju epickiego? Mniej lub więcej systematyczne badania bogatych warstw epickiej materii zawartej w przeszło 100 *chansons de geste*, zapoczątkowane w XIX wieku, nie zdołały do dnia dzisiejszego wyjaśnić i rozstrzygnąć wszystkich problemów związanych z powstaniem i rozwojem średniowiecznej francuskiej epopei narodowej. Pod wpływem romantycznej filozofii, a szczególnie pod wpływem teorii Herdera, F. Wolffa i braci Grimm, adoptowanych po części we Francji przez Claude Fauriela (1832), uczeni i badacze XIX wieku (Leon Gautier, Paul Meyer, Gaston Paris, Pio Rajna, Gustaw Grober, K. Nyrop, H. Suchier) dopatrywali się najczęściej w starofrancuskiej epopei bezpośredniej kontynuacji germańskich kantylen, pieśni liryczno-epicznych, opiewających współczesne wydarzenia historyczne. Z tych poglądów uformowała się teoria kantyleny, dopełniana teorią podania, sagi (Paul Meyer, H. Suchier). „Francuskie epopeje, *chansons de geste* — pisał w r. 1878 L. Gautier — są pochodzenia i charakteru germańskiego. Pierwsze *chansons de geste* są jedynie wiązkami (*chapelets*) dawnych kantylen”. Jednak krytyka tych poglądów przez P. Meyera i G. Parisa sprawiła, że L. Gautier zmodyfikował w r. 1894 swoją teorię w kierunku bardziej narodowym: „[...] epopeja francuska jest romańska [...] Nasza epopeja nie spłotła się nigdy z epopeją ludów germańskich [...] Jednak duch germański w niej pozostał. Krótko, jest ona germańska przez swe pochodzenie, a romańska przez swój rozwój [...]” Ostatecznie i Gaston Paris widział we francuskiej epopei: „l'esprit germanique dans une forme romane”. Podkreślił to jeszcze dobitniej na innym miejscu: „Pan Suchier myśli, podobnie jak pan Rajna i podobnie jak ja, że epopeja francuska jest pochodzenia germańskiego” (*Mélanges...* 26). Tym wszystkim teoriom o germańskim pochodzeniu francuskiej epopei narodowej położył w końcu kres Joseph Bédier, ogłaszając na początku XX wieku swe monumentalne dzieło *Les Légendes épiques* (1908–1913), dające początek teorii lokalizacji poszczegól-

nych poematów i poszczególnych cykliów epicznych. Podług tej nowej teorii *chansons de geste* powstały względnie późno, w XI i XII wieku, w głównych ośrodkach religijnego kultu, wokół opactw, klasztorów i kościołów. Truwerowie i żonglerzy śpiewali te pieśni wobec tłumów napływających na odpusty i jarmarki, zwiedzających miejsca kultu, groby i święte relikwie. Natchniona duchem religijnym i narodowym epopeja francuska tworzyła się i rozkwitała dookoła uczęszczanych miejsc świętych, dookoła sanktuariów, następnie wzdłuż dróg pielgrzymowania i wzdłuż dróg łączących jedne ośrodki kultu z drugimi. Gdy znów idzie o materię epiczną, to truwerowie-żonglerzy czerpali ją nie z tradycji ludowej, ale najczęściej z łacińskich kronik, z łacińskich żywotów świętych oraz z opowiadań zakonników i duchownych. Zdobywali oni tą drogą nie tylko prawdziwe dane o historycznych wydarzeniach i o historycznych postaciach, ale również niezgodne z prawdą, bałamutne i błędne interpretacje faktów i legend związanych z napisami, pomnikami, grobowcami, fundacjami. Poza tym żonglerzy, którzy opracowywali te zbierane przypadkowo i na chybił trafił materiały, wzbogacali i urozmaicali je tworem własnej fantazji, wysiłkami własnej inwencji, zależnie od pamięci i geniuszu. W tych warunkach z opactwa Saint-Denis w Paryżu wyszła koncepcja *Pielgrzymki Karola Wielkiego do Jerozolimy* (*Le Pèlerinage de Charlemagne*), *Chanson de Raoul de Cambrai* wzięła zasadniczo swój początek w opactwie Saint-Geri w Cambrai, a legenda o Wilhelmie zrodziła się w opactwie Saint-Guillaume du Desert itd. Pomimo pewnych zastrzeżeń sformułowane przez J. Bédiera „prawo sanktuarium i drogi” (*loi du sanctuaire et de la route*) stało się kamieniem węgielnym badań nad powstaniem *chansons de geste*. Teoria ta, wiążąca powstanie francuskiej epopei głównie z ośrodkami klasztornymi, wskazuje równocześnie na możliwości jej dalekiego promieniowania na obszary Europy, aż po Polskę na wschodzie. J. Bédier nie tłumaczy nam jednak samego procesu powstania tego rodzaju poetyckiego, stwierdzając tylko, że znane nam pieśni były często przeróbkami starszych wersji. Tymczasem *chansons de*

geste były przecież śpiewane nie tylko na drogach pielgrzymów, ale także często na dworach książęcych, podczas uczt i na weselach. Źródłem ich natchnienia bywało dość często, obok wydarzeń historycznych, także podanie rodowe, mówiące o udziale w wojnach, wyprawach i zajazdach znakomitych przodków rodu. Słusznie zauważa E. Porębowicz, że „zanim powstał cykl Wilhelma na *Via Tolosana*, już przedtem Wilhelm i jego *geste* byli opiewani po zamkach rycerskich”.

Chansons de geste były śpiewane przez śpiewaków zawodowych zwanych *joglers* lub *jogledors* (< łac. *ioculares* i *joculatores*) przy akompaniamencie liry zwanej *vielle*. Prosta na ogół melodia powtarzała się poprzez wszystkie zwrotki, a w każdej zwrotce poprzez wszystkie wiersze z wyjątkiem pierwszego i niekiedy ostatniego. Forma wiersza była różnorodna: 1. wiersz 10-zgłoskowy z cezurą po 4-ej zgłosce (*Chanson de Roland*), 2. wiersz 12-zgłoskowy z cezurą po 6-ej (*La Pèlerinage de Charlemagne*), 3. wiersz 8-zgłoskowy (*Isembart et Gormont*). Jednak regularna miara wiersza nie zawsze była ściśle przestrzegana. W oksfordzkim tekście *Chanson de Roland*, obok podstawowych wierszy z cezurą po 4-ej (niekiedy także i po 5-cj), znajdują się również 11-zgłoskowe i 12-zgłoskowe wiersze oraz duża ilość wierszy bez stałej cezury. W kilku utworach, jak *Girart de Roussillon*, *Aiol*, panuje wiersz 10-zgłoskowy z cezurą po 6-ej. Wiersze są powiązane z sobą asonansem, polegającym na identyczności ostatniej akcentowanej samogłoski: *vis: hastif: leisir: dit: fiz*. Asonans może łączyć tylko bezpośrednio przylegające do siebie wiersze. Tyrada wierszy z jednym asonansem męskim lub żeńskim tworzy tak zwaną *laisse*, strofę o dowolnej ilości wierszy. W *Chanson de Roland*, liczącej 3998 wierszy, jest takich *laisses* 298; liczą one od 5 do 30 wierszy, przeciętnie po 14 wierszy. Krótkie refreny lub rytmiczne nawroty są tam raczej zjawiskami przypadkowymi. Rym, zastosowany po raz pierwszy w pieśni *Aspremont* na początku XII wieku, upowszechnił się dopiero w XIII wieku. Adenet le Roi, dostrajając swoje *chansons de geste* do pieśni dworskiej, zastępował 10-zgłoskowe wiersze asonansowe rymowanymi aleksandrynami.

Od dawna ujawniły się tendencje podziału całej materii epickiej na cykle. Przez długi czas obowiązywał podział na trzy cykle: 1. cykl królewski (*la geste du roi*), obejmujący pieśni opiewające czyny i wojny Karola Wielkiego; 2. cykl Wilhelma (*La Geste de Guillaume*, *La Geste de Garin de Montglane*) przedstawiający wojny z Saracenami w południowej Francji; 3. cykl feodalny (*La Geste de Doon de Mayence*) mający za przedmiot wojny zbuntowanych wasali. Zakres danego cyklu rozszerzał się przez dołączanie do pierwotnej części pieśni o bohaterze poematów, o jego przodkach, potomkach i członkach rodziny. Obok tego dawnego podziału cyklicznego, ustanowionego jak gdyby przez wzgląd na postać Karola Wielkiego, górującą nad całą najstarszą epopeją, przyjął się także w ostatnich czasach nowy podział: 1. cykl najstarszych pieśni (*Chanson de Roland* — *Pieśń o Rolandzie*, *Le Pèlerinage de Charlemagne* — *Pielgrzymka Karola Wielkiego do Jerozolimy*, *Coronement Loois* — *Koronacja Ludwika*, *Isembart et Gormont*); 2. cykl pieśni królewskich (*Berte as grans pies* — *Berta z dużą stopą*, *Mainet*, *Aspremont*, *Huon de Bordeaux*); 3. cykl pieśni o Wilhelmie (*Garin de Montglane*, *Enfances Guillaume*, *Chañun de Guillelme*, *Nerbonois*, *Alicans Charroi de Nimes*, *Covenant Vivien*, *Prise d'Orange*, *Girart de Vienne*, *Aimeri de Narbonne*, *Moniage Guillaume*); 4. cykl pieśni feudalnych, przedstawiających już to bunty baronów przeciw cesarzowi, już to zatargi sąsiedzkie, zajazdy zabójstwa, akty zemsty (*Doon de Mayence*, *Ogier de Danemarche*, *Les Guatre filz Aimon*, *Raol de Cambrai*, *Girart de Roussillon*, *Lorreinen* — *Lotaryńczycy*, *Garin le Loherenc*); 5. cykl pieśni o zdobywaniu świętych relikwii (*Aspremont*, *Fierabras*); 6. cykl pieśni o wojnach krzyżowych (*Li Caitif* — *Jeńcy*, *Chanson de Jerusalem*, *Chanson d'Antioche*). Ten podział nie wyczerpuje również ściśle całej materii epicznej i szereg pieśni nie jest nim objętych, jak np. *Floovant* (czasy Dagoberta). Mówi się także o cyklu banitów (*Girart de Roussillon*, *Ogier de Danemarche*, *Renaut de Montauban*).

Wśród najstarszych pieśni epicznych najcenniejsze miejsce zajmuje *Chanson de Roland*,

powstała pod koniec XI wieku, której najstarszy rękopis, sporządzony około r. 1170, znajduje się w bibliotece w Oxfordzie. Jej akcja rozgrywa się na tle kampanii w r. 778, opowiedzianej pokrótce w *Annales regni Francorum*, zredagowanych za życia Karola Wielkiego, następnie przez Eginharda w *Vita Caroli Magni* (około r. 830) i przez Hugues de Fleury w *Historia ecclesiastica*, napisanej w r. 1109. W r. 777 emir Saragossy przybył z kilku innymi Saracenami z Hiszpanii do Karola Wielkiego, aby prosić go o pomoc przeciw innym muzułmańskim książętom. Karol, zawarłszy z nim przymierze, skierował 19 kwietnia następnego roku część swoich wojsk przez wschodnie Pireneje w kierunku na Girona, podczas gdy sam ruszył na czele innej armii poprzez baskijskie Pireneje w kierunku na Pampelunę. Po upadku Girony i Pampeluny obie armie połączyły się pod Saragossą. Jednak na wiadomość o powstaniu Saksonów Karol zaniechał oblężenia i wydał rozkaz powrotu. Gdy kolumny wojsk rozciągnęły się w przesmykach zachodnich Pirenejów, Baskowie, którzy przygotowali tam zasadzkę, zaatakowali niespodzianie oddziały straży tylnej, zabijając co do jednego wszystkich Franków. „W tej bitwie zostali zabici — pisze Eginhard — seneszał Eggihard, kasztelan Anzelm i Roland, prefekt marchii bretońskiej (Hruodlandus, britanni limitis prae-fectus) z wieloma innymi”. Hugues de Fleury dodał później: „*Ex quibus Rollandus Blavia castello deportatus est ac sepultus*”. Ten tragiczny epizod rozegrał się 15 sierpnia 778 roku. Roland został pochowany w kościele Św. Romana w Blaye, a jego róg dostał się do kościoła Saint-Severin w Bordeaux. Od tej chwili legenda i tendencje epiczne zaczęły działać i tworzyć cuda. Wyprawa z r. 778, trwająca zaledwie 4 miesiące, przekształciła się w wojnę świętą, trwającą „siedem pełnych lat”. Młody król Karol, liczący w roku 778 tylko 36 lat, zaawansował na wspaniałego, legendarnego cesarza „a la barbe fleurie”, liczącego ponad 200 lat. A Hruodlandus, prefekt marchii bretońskiej, stał się siostrzeńcem Karola Wielkiego i jedną z najsławniejszych legendarnych postaci. Po upływie trzech wieków legenda, kursująca na linii Blaye—Bor-

deaux—Roncevaux, stworzyła *Chanson de Roland*, która rozeszła się w XI wieku po całej Francji. „Carles li reis, nostre emperere magnes, Set anz tuz pleins ad estet en Espagne...” („Król Karol, nasz wielki cesarz — siedem pełnych lat przebył w Hiszpanii...”), Marsyl, król Saragossy, śle doń posłów i proponuje zakończenie wojny. Karol po naradzie z baronami wysyła na wniosek Rolanda Ganelona jako pośrednika. Ten, mszcząc się na Rolandzie za niebezpieczną misję, zdradza plany Karola i wskazuje Saracenom pozycje zajmowane przez straż tylną. W pewnej chwili Roland i 12 parów widzą się otoczeni ze wszech stron ciałami saraceńskich wrogów. Oliver radzi zadać w róg z kości słoniowej (Olifant) celem wezwania cesarza na pomoc. Roland odmawia, bo nie chce zhańbić swej słodkiej Francji i własnego rodu. Giną po kolei palatynowie i baronowie. W końcu Roland decyduje się zatrąbić. Karol słyszy, zawraca. Tymczasem bój wrze dalej. Oliver umiera. Ranny Turpin błogosławi poległych i kona. Roland uderza trzykrotnie Durandelem w głaz, ale miecz nie kruszy się. W końcu pada na ziemię, aby wyzionąć ducha; archanioł Gabriel unosi jego duszę do nieba. Na widok poległych rycerzy rozpacz cesarza nie ma granic. Po rozgromieniu nowych armii saraceńskich powraca do Akwizgranu. Piękna siostra Olivera, „Alde la belle”, usłyszawszy o śmierci Rolanda błednie, pochyła się do nóg Karola Wielkiego i kona. Ganelon jest skazany przez sąd na włóczenie końmi.

Innym już rytmem toczy się akcja w *Le Pèlerinage de Charlemagne*, czyniącej miejscami wrażenie poematu heroikomicznego lub nawet operetki. Pieśń ta powstała około r. 1060, więc nieco wcześniej od ostatecznej redakcji *Chanson de Roland*. „*Un jor fu li reis Charles al saint Denis mostier...*” („Pewnego dnia był król Karol w opactwie świętego Dionizego...”), nałożył koronę, przypasał miecz, zrobił dumną minę i spojrzał na królową. Pech chciał, że nie zaimponował jej wcale swoją postawą. Podrażniony słowami królowej, że zna monarchę, który z większą gracją nosi koronę, Karol Wielki wybiera się w pielgrzymkę do Jerozolimy, gdzie z rąk patriarchy otrzymuje święte relikwie. W drodze powrotnej zajeżdża do Konstantynopola, gdzie jest wraz

z 12 parami podejmowany gościnnie przez króla Hugona. Po sutej wieczerzy zabawiają się Frankowie w „gościnnym pokoju” opowiadaniem gabów, w których wyśmiewają króla Hugona i jego córkę. Hugo, powiadomiony o tym przez szpiega, chce ściąć głowę Oliverowi za zniewagę królewny. Ta ratuje jednak młodego paladyna od śmierci. Gdy obaj królowie stają w koronach obok siebie, okazuje się, że Karol jest nieco wyższy od Hugona. Honor Francji został uratowany. Z radością wracają wszyscy do kraju i cesarz składa relikwie na ołtarzu kościoła. Całkiem odmienną formę ma pieśń *Isembart et Gormont*, napisana wierszem 8-zgłoskowym w Ponthieu pod koniec XI wieku. Isembart, wygnany z kraju przez króla Ludwika, chroni się do Anglii, skąd udaje się następnie do Saracenów, gdzie przechodzi na islam i zostaje zięciem Gormonta. Potem bierze udział w wyprawie Saracenów i ginie wraz z Gormontem, dokonyującym cudów waleczności w bitwie pod Saucourt w r. 880. W *Coronement Loois* ukazuje się nam po raz pierwszy Wilhelm Krzywonosy (Guillaume au Court Nez) jako protektor niedołężnego Ludwika, syna Karola Wielkiego. Ten Wilhelm występujący w 24 pieśniach jest identyczny z Wilhelmem, hrabią Tuluzy, późniejszym św. Wilhelmem z Gelony. Jego bohaterskie czyny są echem walk z Saracenami na wybrzeżu południowym i na południowym zachodzie. *Chançon de Guillelme i Aliscans* (od nazwy cmentarza miasta Arles) są prawdziwymi arcydziełami tego rodzaju twórczości epickiej. Pieśń *Charroi de Nimes* (Jazda do Nimes) opowiada, jak Wilhelm wjechał do miasta z towarzyszami, ukrytymi w beczkach. Pod starość Wilhelm wstąpił do klasztoru, co dało początek *Moniage Guillaume* (Żywot mniszy Wilhelma). W końcu cykl pieśni o Wilhelmie został powiększony utworami o rodzie Narbończyków (*Nerbonis*).

W późniejszych pieśniach pamięć o dawnych historycznych wydarzeniach i o pierwotnych rzeczywistych stosunkach zaciera się coraz bardziej; zjawiają się w nich różne postacie fikcyjne i akcja stacza się dość często w sferę nadprzyrodzonych wydarzeń (*Berte as grans pies, Gotfried de Bouillon*). W ciągu swego długiego rozwoju, trwającego od X do XV

wieku, pieśń epiczna zmieniała treść, nastroje i formę. Majestatyczna idea Boga, górująca nad pierwszymi utworami, ustępowała w cień. Zacierała się również żarliwa miłość ojczyzny, tej *dulce France*, o której tak pięknie mówi Roland: „Tere de France, mult estes dulz pais”. Miłość feudalnej epoki, narzucająca kobiecie podziw i uwielbienie dla dość obojętnego pod tym względem rycerza, przeobrażała się stopniowo pod wpływem manier dworskich. Jednak sława wielkich bohaterów, jak Roland, Ogier de Danemarche, Girard de Roussillon, i takich bohaterek, jak Berta (*Girard de Roussillon*) i Guibourc (*Aliscans*), żyła ciągle i wchodziła w coraz to bardziej fantastyczne kręgi. Z biegiem czasu konwencjonalne tematy i oklepne komunały powracały często: turnieje, zabawy rycerskie, pojedynki, bitwy, oblężenia zamków, przymusowy chrzest wodzów i wojsk saraceńskich, zdobywanie relikwii. Do najpóźniejszych utworów wciskały się fantastyczne, bajeczne i cudowne żywioły: podstępni i złośliwi czarownicy, dobrotliwe karły i wróżki, zaklęte zamki, pierścienie i rogi. Z tego wszystkiego tworzył się styl ogólny i mało urozmaicony, narzucający stopniowo całemu gatunkowi jednostajność akcji, ekspresji i stylu.

Ze swych szczytowych punktów starofrancuska epopeja narodowa promieniowała żywo na bliższe i dalsze kraje Europy. Najmniej podatny grunt znalazła w Prowansji, opanowanej szaleń pieśni lirycznej, gdzie obok przekładu *Girard de Roussillon* powstał poemat *Ronsavals*, traktujący tę samą materię epiczną, co *Chanson de Roland*, a następnie pieśni *Daurel et Beton*, *Chanson d'Antioche*. Gorzej było jeszcze na półwyspie iberyjskim, gdzie narodowe tendencje francuskiej epopei wywołały nawet pewnego rodzaju reakcję. Jej promieniowanie objęło przede wszystkim kraje germańskie. W Niemczech poeta bawarski Konrad dał między r. 1131 a 1133 przekład *Chanson de Roland* pt. *Ruolandes liet* (6012 wierszy), a Wolfram von Eschenbach przełożył *Chanson d'Aliscans* pod tytułem *Willehalm*. W XIII wieku dużą popularnością cieszyły się w Niderlandach przekłady *Roncevaux*, *Floovant*, *Ogier*, *Aiol*, *Renaud*. W tym samym wieku *chansons de geste* dotarły do Skandy-

nawii, gdzie dziesięć ich adaptacji zachowało się jako *Karlamagnus – saga: Couronnement de Charles* (pieśń zaginiona), *Roncevaux, Ogier, Aspremont Moniage Guillaume*. W Anglii tłumaczono *Chanson de Roland, Fierabras, Otinel*. Walijski przekład prozą *Chanson de Roland* powstał w XIV wieku. W Italii ukazały się *Rotta di Roncisvalle* (kilka wersji przekładu *Chanson de Roland*), *Fioravante, Aspromonte*. Francuska materia epicka została tam również przerobiona na prozę *Reali di Francia*, aby przejść tą drogą do dzieł Pulciego, Bojarda i Ariosta (*Orlando furioso*). W końcu echa epopei francuskiej przenikały do Grecji, na Węgry, do Polski i nawet do Rosji.

Oslabienie rytmu epicznego, dające się już wyczuć pod koniec XII wieku, postępowało jeszcze bardziej w XII wieku, powodując stopniowe obniżanie się poziomu i jego wyraźną dekadencję. W XIII wieku poeci epiczni nie wierzyli już w swych bohaterów. Ironia i sceptycyzm przenikające do literatury niszczyły lub rozpraszały naiwne legendy. Cieszące się dotychczas ogromnym prestiżem *chansons de geste* były nierzadko wyszydzane i ośmieszane. Śmiano się także z naiwnych czytelników, którzy wierzyli w nie jak w *Ewangelię*. Dekadencja tego rodzaju szła w parze z ustępowaniem asonansu rymowi. Truwerowie zabrali się na serio do przerabiania asonansowych pieśni na rymowane poematy. W ten sposób powstały z dawnych, zwartych i zwięzłych *chansons de geste* poematy liczące ponad siedem tysięcy wierszy o rozwodnionej i powikłanej treści. Miejsce 10-zgłoskowego wiersza epicznego zajmował prawie wszędzie aleksandryn. W XIV wieku tworzyły się z poprzekręcanej dawnej materii epicznej najróżnorodniejsze kompilacje i nieskończenie długie rapsodie (*Baudoin de Sebours, Bastart de Bouillon, Florence de Rome, Ciperis de Vigneaux*). Dawna *chanson de geste* stawiała się konwencjonalnym, sztucznym i monotonnym rodzajem poetyckim lub przekształcała się pod wpływem romansów bretońskich w awanturniczą lub fantastyczną powieść. W XIV, a szczególnie w XV wieku fabrykowano na wielką skalę z dawnych pieśni i z nowszych kompilacji najróżnorodniejsze romanse prozą. Najpierw w r. 1478 ukazał

się drukiem w prozaicznej przeróbce *Fierabras*. Drukowane następnie w tysiącach egzemplarzy tego rodzaju powieści cieszyły się w XV i XVI wieku ogromną popularnością i rozchodziły się po całej Europie. W XVIII wieku zostały one objęte wydawnictwem „Bibliothèque bleue” i weszły do „Bibliothèque des romans”.

Bibliografia: J. Bédier, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste*, Paris 1908–1913; L. Gautier, *Les Épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 4 vol., Paris 1878, 1894; P. Meyer, *Recherches sur l'épopée française*, „Bibliothèque de l'École de Chartres”, 1867, p. 224–263, 304–342; P. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze 1884; G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1865; G. Paris, *Manuel d'ancien français. La Littérature française au moyen âge (XI^e–XIV^e siècles)*, Paris 1890; G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1902; G. Paris, *La Littérature française au moyen âge*, Paris 1924; G. Paris, *Chansons de geste*, [w:] *Histoire littéraire de la France*, t. 22, Paris 1852; K. Nyrop, *Storia dell'epopea francese nel medio evo*, prima traduzione dall'originale danese di E. Gorra, Torino 1886 (*Den oldfranske Heltedigtning*, Copenhagen 1883); F. Lot, *Les Légendes épiques françaises*, R O LII 75–135, 256–295, LIII 325–342, 450–473, LIV 357; *La Chanson de Roland commentée* par J. Bédier, Paris; *Extraits de la Chanson de Roland* publiée par G. Paris, Paris 1903; *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; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; E. Porębowicz, *Literatura francuska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. 2, Warszawa; M. Roques, *Ronsovals Poème épique provençal*, R O LVIII 1–28, 161–189; P. David, *Essai sur les légendes épiques en*

Pologne, Grenoble 1926; S. Łukasik, La France et la Pologne à travers les siècles, Paris 1933.

Stanisław Łukasik

DAJNA: lit. *dajna* — pieśń ludowa. Nazwą tą przyjęto określać ludową pieśń litewską. Główną tematyką *dajn* jest życie rolnika, w szczególności jego życie rodzinne. Warto podkreślić, że niemal każdy rodzaj pracy został utrwalony w pieśni. Tradycja pieśni na Litwie sięga głęboko w przeszłość. W związku z tym nie tylko poszczególne okolice, lecz nawet wsie posiadają własne, przekazywane z pokolenia w pokolenie teksty i melodie. Zwrócił na to uwagę już Gwagnin w swej *Kronice Sarmacji europejskiej* pisząc: „a gdy zwłaszcza niewiasty, co robią, to sobie po prostu tony jakieś śpiewania wywodzą i tym się z sobą, a zwłaszcza w nocy zabawiają, żeby się im spać nie chciało” (ks. V, cz. III, s. 429). Wiele miejsca poświęca *dajna* miłości. Widzimy często w *dajnach* dziewczynę litewską zajęta pracami domowymi, zawsze u boku troskliwej matki, bądź w otoczeniu koleżanek i kolegów, występująca następnie w wianku z ruty w najweselszych dniach jej życia i ze smutkiem żegnającą swój dom rodzinny. Widzimy wreszcie ją w roli nowej gospodyni domu, zajęta tymi samymi pracami, które przedtem wykonywała u boku matki. Niewielka liczba *dajn* poświęcona jest stosunkom społecznym, jak np. stosunkom chłopów do pana, do księdza itp. Wszystkie te wydarzenia z życia codziennego opiewane są w *dajnach* w sposób bardzo bezpośredni za pomocą prostych słów i dementiwów, niezmiernie licznych w języku litewskim. Spieszczano w *dajnach* wszystko, co tylko nadawało się do zdrobnienia, a więc nie tylko nazwy przedmiotów, lecz także imiona własne, jak np. nazwy rzek, łąk itp. W *dajnie* podobnie jak w słowiańskich pieśniach ludowych obowiązuje powszechnie przyjęty kanon artystyczny, polegający na wypuklaniu cech typowych i zacieraniu pierwiastków indywidualnych. Dążność ta znalazła wyraz w zamiłowaniu do typizacji i schematyzacji zarówno wątków, jak również postaci, scen i sytuacji. Pomimo to kanon artystyczny

odznacza się w *dajnach* dość dużym urozmaicheniem. Działają tu wiele wzorów i schematów, np. w sposobie rozpoczynania utworu; w rzadko stosowanym układzie paralelnym, wiążącym motyw przyrodniczy z działaniem bohatera; w bardzo częstym powtarzaniu poszczególnych wyrazów, a nawet ich części lub całych zwrotek i zdań; w używaniu refrenu; określonych motywów, epitetów; np.:

O kur tu eisi mūsū sesēle,
O kur tu eisi, tu lētūnēle,
O kur tu eisi, tu lētūnēle?
(Dokąd ty idziesz, moja siostrzyczko,
Dokąd ty idziesz, ty powolutku,
Dokąd ty idziesz, ty powolutku?)

Dajny posługują się często symbolami, metaforą i alegorią. Symboliczne znaczenie ma np. często spotykana w pieśni liczba dziewięć. W symbolice kwiatów najobficiej reprezentowana jest ruta, uosabiająca pojęcie panieństwa i młodości, aczkolwiek zdobi ona nie tylko czoła dziewcząt, lecz również mogiły ukochanych osób. Do wieszczych ptaków należy ulubiona kukułka. Kruk i łabędź są zwiastunami wypadków, czarne koguty i kury, dawne ofiary dla bogów, zwiastują nieszczęście. *Dajny* posługują się też swoistą poetycką terminologią, jak np. zamiast zwykłej nazwy konia (*arklys*) występuje poetycki termin *žirgas*. Zachowały się również w *dajnach* pewne elementy dawnych zwyczajów i obrzędów.

Badacz litewski L. Rheza (1776–1840) cytując następujący urywek z *dajny*, świadczący według niego o śladach mitologii pogańskiej przechowywanej w pieśni:

Wziął księżyc córkę słońca,
Bog piorunów w gronie družby
Odprowadza ich przez bramę
I uderzył w dąb zielony,
Wówczas moją białą szatę
oprysnęła krew dębowa.

Organiczny związek *dajny* z muzyką wpłynął w sposób zdecydowany na jej rytmiczność, opartą nie tyle na akcencie (metrum), co na rytmie muzycznym. W związku z tym melodie *dajn* swobodnie posługują się akcentami oddzielnych dźwięków nie zawsze zgodnymi

z akcentem wyrazowym. Pomimo tej swobody odnajdujemy w *dajnach* dość często różne kombinacje wersyfikacyjne, a mianowicie pięcio- i sześciogłoskowe, archaiczny siedmiogłoskowy typu 4+3, dziesięciogłoskowy typu 4+6, jedenastogłoskowy i inne. Często występuje kombinacja różnych typów wiersza, np. jedenastogłoskowca z ośmiogłoskowcem:

Stovi Žirgelis Kieme pabalnotas
Reiks man joti į vaiskelį
Stovi sesutė prie mano šalelės
Stovedama graudžiai verkia —
Ne verk sesute balta lelijėle
Kaip išjosiu, taip parjosiu —
Kaip neparjosiu, karaliu pastosiu,
Vilniaus laukelyje vajejosiu.

(Stoi konik na dziedzińcu osiadłany,
Muszę jechać na wojenkę. Stoi siostrzyczka
Przy moim boku [w oryg. zdrobniale], stojąc
gorzko płacze. Nie płacz, siostrzyczko, biała
lilijko:
Jak pojedę, tak przyjadę. Jeżeli nie wróce,
królem zostanie,
na polach [w oryg. zdrobniale] Wilna będę
wojował.)

Wiele *dajn*, szczególnie starszych, cechuje brak rymu. W zamian stosowano, aczkolwiek nie wyłącznie, rym prymitywny, oparty na zdrobniałych formach gramatycznych lub fleksji. Rymy te wynikają też często z powtarzania pewnych określonych wyrazów lub zwrotów. Rola więc powtarzania w *dajnach* jest elementem niezmiernie żywym i twórczym. W *dajnach* występuje często dialog lub rozmowa, szczególnie między matką a córką, chłopcem a dziewczyną, pasterzem a pasterką.

Aczkolwiek pieśni typu epickiego w Litwie obecnie nie ma, to jednak, sądząc z wypowiedzi Strykowskiego i Gwagnina, były one dość szeroko rozpowszechnione w przeszłości. Strykowski np. wspomina *dajnę* o Pojacie, którą ludzie uważali za boginię i śpiewali o niej proste pieśni (ks. VI, rozdz. XIII, s. 236); *dajnę* o Dowmancie, zaczynającą się od słów: „Dowmantas, Dowmantas, Gedrotos kunigos, labos Raitos luguje etc.” („Dowmancie, Dowmancie, pogodny książę, jesteś w sławnej podróży w Łudze” ks. IX, rozdz. I, s. 308); o Hurdzie Ginwilłowiczu, który stoczył bitwę

z Krzyżakami po zburzeniu Kowna w r. 1362; pieśń wspomina o tym zdarzeniu w zdaniu: „Nie taki mi zamku żal, jak mężnych rycerzów w ogniu gorejących”. Pod względem muzycznym *dajny* możemy podzielić na dwie wielkie grupy, odpowiadające terytorialnemu podziałowi Litwy na dwie prowincje: Dzukii (obszar południowy) i Aukštotę ze Żmudzią (obszar północny). Melodie *dajn* pochodzące z terenu południowego mają wiele wspólnych cech z muzyką sąsiadujących z Litwą Słowian. Spotykamy tu podobne, co u Białorusinów i Rosjan, najstarsze rytmowo-muzyczne formy, podobny przeciągły charakter pewnych intonacji, podobne rodzaje pieśni. Przy posuwaniu dalej na północ elementy te słabną, wyłaniają się natomiast inne, podobne do łotewskich. Stopniowo pieśń jednogłosowa ustępuje miejsca pieśniom wielogłosowym. Nie wykluczone, że na tradycję chóralnego śpiewu w Aukštocie wywarła wpływ *Sutartinė*, dawna dwugłosowa pieśń litewska, towarzysząca pracy lub tańcom. Osobliwość *sutartinė* przejawia się w prymitywnej melodii i swoistym dwugłosie, wykonywanym przez dwie lub cztery osoby na zmianę. W Litewskiej Akademii Nauk skatalogowano i sklasyfikowano obecnie około 20 tys. *dajn* i około 30 tys. melodii. Większość tych *dajn* została ogłoszona w sześciotomowym zbiorze ludowych pieśni litewskich.

Pierwszy na *dajny* litewskie zwrócił uwagę F. Ruhig (1718–1749) w pracy pt. *Betrachtungen der littauischen Sprache* (1745), umieszczając w niej trzy ludowe pieśni litewskie celem podkreślenia szeroko stosowanych w *dajnach* deminutiwów. Z *dajnami* tymi zapoznał się następnie Lessing i w jednym ze swych listów literackich (1759) wypowiedział o nich słowa pełne uznania. Z kolei Herder umieścił w swoich *Stimmen der Völker in Liedern* (1779) osiem piosenek litewskich, poprzedzonych uwagami zaczerpniętymi z prac Ruhiga, Lessinga i swego przyjaciela Hamanna. Zbiór Herdera stał się początkiem kariery litewskiej *dajny*. Przekład jednej z *dajn* Herdera umieścił Goethe w swym *Singspiel* pt. *Die Fischerin* (1785). Szczególnie ważną rolę w popularyzacji *dajn* litewskich odegrał zbiór L. Rhezy, dyrektora litewskiego Seminarium w Kró-

lewcu, pt. *Dainos oder litthauische Volkslieder...* (1825), w którym umieszczono 89 pieśni i rozprawę poświęconą ich treści, genezie i formie. Dzieło Rhezy stało się podstawą do dalszych badań nad *dajnami* litewskimi. W Polsce pierwsze wzmianki o *dajnach* podał ks. K. Bohusz w r. 1806 na posiedzeniu Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Mówiąc o rytmiczności wiersza oraz giętkości i dźwięczności języka litewskiego przytoczył Bohusz kilka *dajn* w tłumaczeniu własnym, dosłownym, i wierszowanym L. Osińskiego. W r. 1819 do publikowania *dajn* litewskich przystępuje „Tygodnik Wileński”, umieszczając dwie pieśni w tłumaczeniu L. Rogalskiego i piętnaście w tłumaczeniu E. Staniewicza z przytoczeniem oryginału. *Dajnami* litewskimi zajmował się również w tym czasie K. Brodziński, ogłaszając rozprawę Rhezy pt. *O poezji ludu litewskiego*, w której zapowiadał wydanie obszernego dzieła „o zewnętrznej formie tych pieśni, o miarze, o rymie, i melodii”. Rozprawy tej jednak Brodziński nie napisał. Kilka zaś *dajn* przygotowanych przez niego do druku wydał później Chodźko. Wylicza je i analizuje Kossakowski. *Dajny* Rogalskiego i Staniewicza, a także jedna pieśń litewska umieszczona w pracy T. Narbutta zostały wzięte wprost od ludu, Brodziński natomiast zapożyczył je u Rhezy. W następnych latach *dajnami* litewskimi zajmowali się obszernie: L. Jucewicz, J. I. Kraszewski, K. Brzozowski, F. Zatorski, O. Kolberg, J. Karłowicz. W r. 1900 Akademia Umiejętności wydała w Krakowie obszerny zbiór (1711) melodii *dajn* Antoniego Juszkiewicza pt. *Melodie ludowe litewskie*, opracowane przez O. Kolberga, J. Kopernickiego, Z. Noskowskiego i J. Baudouina de Courtenay. W pracach badaczy polskich, szczególnie Brodzińskiego i Kolberga, zwrócono uwagę na socjalne i społeczne akcenty występujące w *dajnach*. Stopniowo *dajny* stają się przedmiotem troskliwych i obszernych badań coraz liczniejszych folklorystów i pisarzy pochodzących zarówno z terenu Litwy, jak i krajów położonych daleko poza jej granicami.

Bibliografia: K. Bohusz, *O początku narodu i języka litewskiego*, „Rocznik Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1810,

t. 6, s. 143–292, oraz w osobnym wydaniu: Warszawa 1808; L. Rogalski, *Piosnka pospólstwa litewskiego przełożona po polsku*, „Tygodnik Wileński”, 1819, t. 8, s. 254–256; *Piosnka weselna ludu litewskiego* „Tygodnik Wileński”, 1820, t. 10, s. 381; E. Staniewicz, *Śpiewy ludu litewskiego*, „Tygodnik Wileński”, 1819, t. 8, s. 377–380; 1820, t. 9, s. 56–58, 118–121, 177–178; t. 10, s. 9–15, 187–192; 1822, t. 3, s. 58–62; K. Brodziński, *O poezji ludu litewskiego*, „Pamiętnik Warszawski”, 1822, t. 3, s. 235–252; L. Rhesa, *Dainos oder litthauische Volkslieder*, Królewiec 1825; L. Rêza, *Lietuvių liaudies dainos*, wyd. 4, ks. 1, Wilno 1958; L. Čelakowsky, *Litevské narodní písně*, Praga 1827; S. Staniewicz, *Dainos. Žiamaičių surinktas ir išduotas...*, Wilno 1829, 2 wyd.: Wilno 1954; Ludwik z Pokiewia, *Pieśni litewskie*, Wilno 1844; J. I. Kraszewski, *Dainos, Pieśni litewskie*, „Athenaeum”, Wilno 1844, oraz w oddzielnej broszurze 2 wyd. poprawione przez M. B-kę, Wilno 1919; F. Zatorski, *Witold nad Worklą*, 1844; K. Brzozowski, *Pieśni ludu nadniemeńskiego z okolic Aleksoty*, Poznań 1844; O. Kolberg, *O pieśniach litewskich*, „Dzwon Literacki”, t. 3, Warszawa 1846, s. 93–107; *Pieśni ludu litewskiego*, Kraków 1879; S. Daukantas, *Dajnos Žiamaičių*, Petersburg 1846; G. Nesselman, *Litauische Volkslieder*, Berlin 1853; A. Schleicher, *Litauisches Lesebuch und Glossar*, Praga 1857; A. Juškevič, *Lietuviškos dajnos*, Kazań, t. 1–3, 1880–1882, 2 wyd.: Wilno 1954; A. Juszkiewicz, *Melodie ludowe litewskie*, Kraków 1900; A. i J. Juškevič, *Litovskija svadebnyja narodnyja piesni*, Petersburg 1883, 2 wyd.: Wilno 1955 w 2 tomach; J. Basanavičius, *Oškabaliun dainos*, Tylża 1884; A. R. Niemi, A. Sobaliauskas, *Lietuvių dainos ir giesmės Šiaur-rytinėje Lietuvoje*, „Annales Ac. Scient. Fennicae”, Ryga 1911, S. B. t. 6; A. R. Niemi, *Tutkinuksia liettualaisten kansanlaulujen alala*, „Annales Academiae Scientiarum Fennicae”, Helsinki 1913, S. B. t. 12, nr 1; J. Lautenbach, *Oczerki iz istorii litovsko-latyszskogo narodnogo tvorczestwa*, Jurjew 1915; M. Biržiška, *Lietuvių dainų literatūros istorija*, Wilno 1919; G. Morici, *Canti popolari lituani, tradotti con uno studio sulla poesia popolare*

lituana, Roma 1925; W. Danckert, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, s. 358–371; J. Žiugžda, *Dainų, Litovskiję narodnųję pėsnų*, Moskwa 1944; B. Sruoga, *Lietuvių liaudies dainų rinktinė*, Kowno 1949; A. Macceina, *Das Volkslied als Ausdruck der Volksseele, Geist und Charakter der litauischen Daines*, Bonn 1955, „Commentationes Balticae” 2, 1954, nr 3; K. Senkus, *Die Formen der litauischen Volkslieder*, Bonn 1955, „Commentationes Balticae” 3, 1955, nr 4, s. 121–165; J. Čiurlionyte, *Lietuvių liaudies dainos*, Rinktinė, Wilno 1955; M. Čiurlionis, *Liaudies dainos*, Wilno 1959; Z. Sloviūnas, *Sutartinės*, 3 t., Wilno 1958–1959.

Mścisław Olechnowicz

DUMA: rodowód nazwy bardzo trudny do ustalenia. Zazwyczaj łączy się go z gatunkiem ludowej poezji ukraińskiej, gdzie oznacza poemat epicko-liryczny, wykonywany przez śpiewaka przy akompaniamencie instrumentu (głównie kobzy), ukształtowany około XVI wieku, osnuty na tle motywów historyczno-bohaterskich. Duma ukraińska ma postać utworu recytatywnego, nieśpiewnego, układanego wierszem, zbliżonym do rosyjskich bylin. Nazwa dумы dla tego poematu utarła się jednak dopiero od w. XIX, być może pod wpływem nieco zbliżonych zjawisk na gruncie polskim, oznaczanych tym terminem.

W poezji polskiej termin *duma*, który pojawił się już w w. XVI, oznacza zjawiska bardzo różnorodne, co należy przypisywać ewolucji, jaką ten gatunek poezji przeszedł od swoich początków po w. XIX. Różni się on od dum ukraińskich głównie tym, że przybiera postać utworu śpiewnego, uległego rygorom poetyki pieśniowej — zbliża się natomiast do nich tematyką, zazwyczaj historyczną, epicko-liryczną strukturą oraz silnym nalotem tonów elegijnych.

Zarówno wzmianki w kronikach, jak i pokrewieństwa najstarszych dochowanych dum polskich z analogicznymi zjawiskami w Prusach, na Litwie i w Jugosławii (rauda, dynarski tren bohaterski) pozwalają przypuszczać, że w pierwotnej swojej postaci, ukształtowanej około w. XI, *duma* polska była związana

z funkcjami rytualnymi, stanowiąc tematyczną odmianę lamentacji pogrzebowej: stanowiła jej odmianę rycerską. Była wówczas pieśnią, osnutą nie na tematach historycznych, lecz aktualnych. Fakt, że przedmiotem jej były postaci znaczne, doprowadził z czasem do jeszcze silniejszego wyodrębnienia się dумы spośród innych odmian pieśni lamentacyjnej: wiodła żywot długi, związana z kultem bohatera narodowego bądź rodowego i nabierała wtórnie charakteru pieśni historycznej, co silnie zaważyło na przyszłym jej rozwoju.

Staropolska *duma* jako „liryczno-epicka pieśń, poświęcona pochwie zmarłego rycerza i oplakiwaniu jego śmierci” oparta była o pewne stałe, schematyzujące jej kompozycję, składniki: pochwałę zmarłego, żal pośmiertny oraz zapewnienia o nieprzemijalności sławy bohatera. Trzy te składniki stanowią załazek licznych odmian dумы, jakie ukształtują się w trakcie dalszej ewolucji gatunku oraz stanowią o jej predyspozycjach do pewnych cech, które w różnych okresach rozwoju dумы będą dość uporczywie wracały.

Pochwała zmarłego realizowana była dwójako: bądź jako wyliczenie jego cech bohater-skich, jego czynów i bitew, w których brał udział, bez komponowania tych elementów w ciąg przyczynowo-skutkowy (a więc konstrukcja liryczna) — bądź też jako przytoczenie wybranego epizodu z życia bohatera (wówczas wkraczała narracja epicka). Segment pośmiertnego żalu miał strukturę zdecydowanie liryczną, opartą w głównej mierze o zespół retorycznych pytań — i on zbliżał dumę do rejonów elegii (z czasem, gdy prezentowane wydarzenie nabierało wtórnych cech historycznych — do elegii historycznej). Segment „nieprzemijającej sławy” opierał się głównie o stylistyczną figurę apostrofy — w połączeniu z „pochwałą zmarłego” zbliżając dumę do rejonów poezji heroicznej, stwarzając też — z racji wyliczenia cnót i zasług rycerza — teren, sprzyjający wkraczaniu tendencji dydaktycznych. Nie bez znaczenia jest tu również fakt, że pierwotna *duma*, stanowiąc tematyczną odmianę szerokiego nurtu poezji lamentacyjnej o funkcjach rytualnych, posiadała naturalne pokrewieństwa z poezją ludową, co na przełomie XVIII i XIX w. wyda owoce.

Początkowo w dumie przeważa zdecydowanie tendencja do konstrukcji lirycznej, na przełomie jednak XVI i XVII w. odmiana, konstruująca segment pochwały zmarłego w postaci epickiego epizodu spotyka się z rozwijającym się żywiołowo nurtem „pieśni nowiniarskiej”, poświęconej aktualnym wydarzeniom, a konstruowanej w postaci narracji epickiej, i gdzieś tutaj rodzi się jej nurt epicki, trwale obecny w okresach najbujniejszego rozkwitu gatunku. Równocześnie już w w. XVI дума traci swoją aktualno-rytualną funkcję, zmienia swoje naturalne otocze socjologiczne i przeznaczenie: w trakcie w. XVII zaczyna przechodzić na pozycję „pieśni towarzyskiej”, śpiewanej na żołnierskich biwakach oraz w alkowach; wkrada się do niej naleciałość poezji erotycznej, ważna dla przyszłych jej losów. Ta nowa jej, „alkowiana”, funkcja sprzyja oderwaniu dумы od tworzywa, czerpanego z rzeczywistości autentycznej i wprowadzaniu fikcji poetyckiej dla celów tym razem „rozrywkowych”.

Wszystko to sprawia, że w najbujniejszy okres swojego rozkwitu, w przełom XVIII i XIX w., дума wkracza jako zjawisko bardzo już niejednorodne, bogato rozgałęzione — posiadające dwa szerokie nurty: nurt dумы lirycznej i nurt o przeważających tendencjach epickich. Wielość jej odmian sprawia, że w krytyce jak i praktyce poetyckiej tego czasu daje się zauważyć zarówno niezdecydowanie w klasyfikacji gatunkowej utworów tego nurtu, jak i wieloznaczność terminu „дума”, jak i — w końcu — dążność do ukucia nowych terminów dla nazwania licznych odmian tego rozgałęzionego już gatunku.

Duma epicka. Trwa tendencja do związania dумы z przysługującym jej pierwotnie tworzywem autentycznym, ale czerpanym już z historii. Tworzy się odmiana bohaterskich „kronik wierszowanych”, spopularyzowana przez *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, osnuta wokół czynów „znaczących mężów”, pozbawiona wątków erotycznych. Ta odmiana — wskutek różnic wobec ciężkiej już wówczas na dumie tradycji „alkowianej” — zyskuje odrębną nazwę śpiewu historycznego.

Paralelnie rozwija się odmiana wprowadzająca motywy erotyczne, ale silnie oparta o two-

rzywo historyczne (*Duma o Żółkiewskim Niemcewiczu*). Cechuje ją obecność silnego żywiołu lirycznego, głównie elegijnego, który czasem przesuwając tę dumę na pogranicze liryki sytuacyjnej (monolog elegijny bohatera, wsparty o zarysowaną sytuację epicką). Tej odmianie przysługuje nazwa dумы; w terminologii systematyzującej zwykło się ją nazywać dumą historyczną, w odróżnieniu od zdecydowanie epickiego śpiewu historycznego.

Tradycje „alkowianych” funkcji dумы oraz jej tendencji „rozrywkowych”, sprzymierzone z rozwijającym się romansem sentymentalnym z jednej, a z współczesnym kultem Osjana i Younga z drugiej strony, wytwarzają dwie dalsze odmiany dумы tego okresu. Pierwsza — to дума tkliwych wzruszeń, osnuta wokół motywów wiernej a nieszczęśliwej miłości, eksponująca wątki sentymentalnej erotyki, skonstruowana najczęściej na motywie wyjazdu kochanka na bój, śmierci jego i nieszczęścia kochanki, też zazwyczaj śmiercią zakończonego. Odmiana druga — to дума grozy, sprzymierzona z tendencjami „powieści goetyckiej” i „romansu frenetycznego” — eksponująca wątki niesamowitości zazwyczaj „upiorowych”, nastawiona na wywołanie „dreszczyku”. Dwie te odmiany często się łączą, szczególnie w usentymentalnionym nurcie lenorowym, który eksponuje zarówno sentymentalizm łagodnych wzruszeń miłosnych, jak i frenetyczne „upiorów”.

Tworzy się na koniec odmiana piąta: дума ludowa, sięgająca do wątków „pieśni gminnej”, o dużym nalocie poetyki sielanki, a powstała pod wpływem preromantycznych tendencji do kolekcjonowania poezji ludowej.

Wszystkie te odmiany dумы — z wyjątkiem śpiewu historycznego, który zachował w dużej mierze autonomię — a w szczególności trzy ostatnie, tworzą grunt pod pojawienie się ballady romantycznej i z czasem w nią przechodzą. Nazwa „дума” ostatecznie się czasem przy odmianie historycznej, a głównie przy nurcie lirycznym gatunku.

Duma liryczna. I ona na przełomie XVIII i XIX w. posiada już wiele odgałęzień. Dominuje w niej drugi pierwiastek, ujawniony przez pierwotną postać gatunku: pierwiastek elegijny; дума ta przybiera postać elegijnego

monologu, osnutego zazwyczaj na motywach historycznych, nacechowanego refleksją i zadumaniem nad sprawami ostatecznymi. Znamienna jest tu pewna owoczesna oboczność terminologiczna: дума — думаніе. Do roku 1815 dumie lirycznej przysługiwała nazwa „dumania”, w odróżnieniu od dumy epickiej, a zgodnie z jej elegijno-refleksyjnym charakterem. Po r. 1815 odzyskuje ta „lamentowa” odmiana nazwę „dumy”, zgodnie ze swoim rodowodem.

Nurtem podstawowym dla dumy lirycznej jest jej gałąź historyczna, rozwijająca się w trzech równoległych, bardzo bliskich sobie odmianach. Pierwsza — to dumy osnute wokół śmierci bohatera, przybierające postać „żału pogrzebowego” w dwóch wariantach: ściśle lirycznym i zepizowanym nieco, podobnie jak w dumie staropolskiej. Odmiana druga — to „dumanie nad grobem”, nad mogiłami rycerzy i królów. Odmiana trzecia — to wyrastające z ówczesnie modnej „poezji ruin” „dumanie na ruinach”; tu najsilniej zaznacza się element prostej refleksji historiozoficznej, opartej o przemijalność rzeczy i ludzkiej świetności. W trzech tych odmianach dominuje pierwiastek patriotyczny.

Nurt drugi to dumy elegijne, w których dominuje pierwiastek erotyczny i „filozoficzny”. Z jednej strony będą to monologi, czasem oparte o szczyplą, epicko zarysowaną sytuację, dotyczące spraw najogólniejszych: śmierci, życia i jego sensu. Z drugiej — także monologi, snute nad grobem kochanki lub kochanka, przybierające postać lirycznych „żałów” i lamentów.

Duma liryczna, tak mocno zbliżona do gatunku elegii, że często jako elegia klasyfikowana w ówczesnych poetykach wyodrębnia się z sąsiadujących z nią szeregów poetyckich dzięki cesze wspólnej całemu gatunkowi: dzięki śpiewnemu ukształtowaniu. Z czasem element śpiewności traci wyrazistość gatunkowej dominacji i дума liryczna roztopia się w szerokim gatunku elegii. Rozszerzenie się pojęcia elegii z jednej strony, a wkroczenie pojęcia ballady z drugiej sprawiają, że po latach dwudziestych XIX w. bujna żywotność dumy wygasa. Najdłuższy żywot ma jeszcze epicka дума historyczna, prowadząc w dal-

szych swych dziejach ku postaci rapsodu historyczno-bohaterskiego.

Bibliografia: Cz. Zgorzelski, *Duma — poprzedniczka ballady*, Toruń 1949; Cz. Zgorzelski, *Wstęp do antologii Ballada polska*, Wrocław 1962; L. Szczerbicka-Ślęk, *Niektóre problemy dumy staropolskiej*, [w:] *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*, Warszawa 1963; I. Górski, *Ballada polska przed Mickiewiczem*, Kraków (b.r.w.); M. Żmigrodzka, „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemiecowizowskiej, „*Pamiętnik Literacki*”, 1956; A. Lange, *Ballada przed Mickiewiczem*, „*Głos*”, 1899, II; S. Windakiewicz, *Pieśni i dumy rycerskie XVI w.*, „*Pamiętnik Literacki*”, 1904; A. Brückner, *Pieśni polsko-ruskie*, „*Pamiętnik Literacki*”, 1911; E. Kucharski, „*Pani pana zabila...*”, „*Pamiętnik Literacki*”, 1931.

Ireneusz Opacki

EPOS STAROANGIELSKI: ang. — *Old English Epic* lub *heroic poem*; łac. — *epicus*; gr. *ἐπικός, ἔπος* — słowo. Epika staroangielska opiewała doniosłe wydarzenia wojenne lub czyny bohaterów, od których zależały istnienie i dobrobyt plemion. Cechuje ją obiektywizacja przedstawianego tematu, konsekwentnie utrzymany uroczysty ton oraz w najstarszych utworach — melancholijny, fatalistyczny, surowy nastrój. W odróżnieniu od epiki klasycznej opiera się ona na odrębnej, swoistej wersyfikacji, nie zna inwokacji i podziału na części. Akcja nie rozpoczyna się *in medias res*, lecz rozwija się w czasie po linii prostej. Wiersz staroangielski jest nierymowanym wierszem aliterowanym z dwoma akcentami przed i dwoma po cezurze. Wiersz przedłużony do sześciu akcentów miał zadanie podniesienia nastroju. Efekt stylistyczny wzbogacano tak zwanymi *kennings*; są to porównania osiągnięte drogą pośrednią przez złożenia nominalne, jak np. *whales-road* (droga wielorybów) — morze, *gold-friend* (złoty przyjaciel) — król, *heath-stepper* (kroczący po wrzosowisku) — koń, *foamy-neck* (pianista szyja) — okręt. *Kennings* stawały jakby pewną odmianą zagadek, które w literaturze staroangielskiej istniały jako osobny gatunek literacki (zob. **ZAGADKA**

STAROANGIELSKA). Rytm wzmagają często stosowane powtórzenia frazeologiczne, otwierające i kończące przemówienia lub paragrafy. Akcję eposu przerywają, zgodnie z tradycją epicką, długie monologi, wygłaszane przez osoby biorące udział w wypadkach oraz opowieści o wydarzeniach historycznych z przeszłości. Interpolacje te, znane zapewne słuchaczom, miały na celu wprowadzenie odpowiedniego nastroju i lepszą ilustrację doniosłości poczynąń bohatera. W przeciwieństwie do rozbudowanej maszynierii bogów grecko-rzymskich w epice klasycznej w najwcześniejszej epice staroangielskiej Bóg *Biblii* występuje tylko w świadomości osób eposu lub jako ukryta siła rozstrzygająca w krytycznych sytuacjach. Wówczas przypomina staroangielskie *Wyrd* (los, przeznaczenie). W późniejszej epice interwencje w postaci cudów zostały przyjęte wraz z tematyką biblijną.

Tradycja epicka przybyła do Anglii wraz ze szczepami germańskimi z kontynentu europejskiego; świadczą o tym tematy staroangielskich poematów epickich, których akcja umiejscowiona jest na kontynencie, oraz pewne podobieństwo tematyczne z sagami islandzkimi. Wpływ *Eneidy* i *Biblii* można przypisać ich późniejszej redakcji.

Z najstarszych staroangielskich poematów epickich przechowały się cztery, z czego tylko jeden, *Beowulf*, w całości, pozostałe: *The Fight of Finnsburg*, *Waldere* (*Historia Waltera*) związana z niemieckim eposem o Nibelungach i znana w Polsce w XIII w. jako opowieść o Walterze z Tyńca i pięknej Helgundzie oraz *Witsith* (kronika podróży pieśniarza wędrownego) jedynie we fragmentach. *Beowulf*, największy poemat epicki w germańskim kręgu kulturowym, jest zarazem wzorem germańskiej tradycji epickiej, został napisany przez niezanego autora w VII lub VIII w. n.e. w Mercji lub w Northumbrii, w około sto lat po wprowadzeniu chrześcijaństwa i trzysta po osiedleniu się szczepów germańskich w Anglii. Najstarszy rękopis przechowywany obecnie w British Museum pochodzi z X w. i jest dziełem dwóch skrybów, którzy przepisali go w dialekcie *West-Saxon*. Tekst *Beowulfa* zawiera 3182 wiersze. Całość dzieli się na dwie części. W pierwszej części poemat przedstawia zwycię-

ską walkę Beowulfa z półludzkim, demonicznym potworem Grendelem i jego matką w obronie poddanych króla Duńczyków Hrothgara i jego dworu Heorotu, w drugiej części zwycięską, ale okupioną śmiercią bohatera walkę starego Beowulfa ze smokiem w obronie własnego ludu Geatów w wiele lat później. Beowulf zdobywa dla swoich, tchórzliwych zresztą, poddanych skarby strzeżone przez smoka w kurhanie.

J.R.R. Tolkien uważa, że cały poemat wraz z jego interpolacjami zbudowany został na zasadzie tezy i antytezy oraz paraleli. Pogrzeb Scylda, mitycznego króla Duńczyków, od którego zaczyna się poemat i który nie jest związany z jego główną akcją, odpowiada pogrzebowi na końcu eposu, pierwsza zaś część (młodość bohatera) kontrastuje z drugą (jego starość). Jakkolwiek oparty na motywach fantastycznych, *Beowulf* opisuje szereg wypadków i postaci historycznych, co pozwoliło ustalić czas akcji poematu na VI w. Pogański świat mitów eposu został związany z tradycją chrześcijańską; potwory, z którymi walczy bohater, zrodzone zostały z krwi Abła przelanej przez Kaina – przez co walka Beowulfa nabiera symbolu walki przeciw mocom demonicznym. Łącząc elementy chrześcijańskie z pogańskimi, *Beowulf* staje na progu epiki o tematyce chrześcijańskiej.

Epika chrześcijańska powstała w VII w. Istniały wówczas dwie szkoły pisarskie: pierwsza, tzw. *Caedmonian School*, od nazwiska Caedmon (druga połowa VII w.), zakonnika analfabety z klasztoru w Whitby, z którego twórczości zachował się na pewno tylko krótki hymn o stworzeniu świata. Do szkoły tej należą trzy poematy o tematyce biblijnej nie znanych autorów: *Genesis*, *Exodus*, *Daniel* oraz grupa poematów zatytułowanych *Christ and Satan*. Tworzą one syntezę germańskiego sposobu przedstawiania tematu z nowym chrześcijańskim ujęciem walki dobra i zła, przekazanej w tradycyjnej formie epickiej. Nazwę drugiej, późniejszej, szkoły dał Cynewulf, poeta northumbryjski (druga połowa VIII w.), który podpisywał swoje prace runicznym kryptonimem. Podobnie jak Caedmon, Cynewulf przekazywał w tradycyjnej formie epickiej religijną treść. Cztery wiersze prze-

chowane w *The Exeter Book* i *The Vercelli Book* podpisane przez Cynewulfa to: *The Fater of the Apostles* (Łosy apostołów), *Christ B* (poemat o wniebowstąpieniu), *Juliana* (męczeństwo i śmierć św. Juliana) oraz *Elene* (o św. Helenie, matce cesarza Konstantyna, i znalezieniu krzyża Chrystusowego). Ten poemat ze względu na podział na piętnaście *fitts* (pieśni) odznacza się nowym elementem kompozycyjnym w epice staroangielskiej. Przedstawianie bohaterów na wzór tradycyjnych germańskich bohaterów szczepowych przybliżało tematy epiki chrześcijańskiej do odbiorcy. Szereg poematów znalezionych w rękopisach wraz z poematami podpisanymi przez Cynewulfa lub też zdradzających wspólne podobieństwo stylu określa się jako tzw. *Cynwulfian Poems*. *Christ A* (o narodzeniu Chrystusa) poprzedzający podpisany *Christ B* oraz *Christ C* (o sądzie ostatecznym) tworzą całość. *Andreas* (patron Szkocji) traktuje o wyswobodzeniu św. Mateusza z rąk fantastycznych ludożerców Mermidonów. *Guthlac* opisuje życie angielskiego pustelnika z Mercji. *The Heliand* jest parafrazą *Nowego Testamentu*. Forma epickiego opisu przeniknęła do poezji lirycznej tego okresu, w którym efekt liryczny osiąga się często środkami epickimi, jak np. w poemacie *The Dream of the Rood*, w którym pochwała krzyża, opowiadającego we śnie poecie swoje dzieje, wyrażona jest tradycyjnymi środkami epiki staroangielskiej.

W literaturze późno-staroangielskiej tradycja epicka przechowała się w poemacie religijnym *Judith* (IX–X w.) oraz w dwóch poematach opisujących współczesne wypadki historyczne: *The Battle of Maldon* (325 wierszy, X w.) i *The Battle of Brunanburgh*, zamieszczonych w *The Anglo-Saxon Chronicle*. Akcja ich ogranicza się do opisu bitwy.

Po najeździe normandzkim poezja angielska uległa wpływom francuskim, jednakże staroangielska tradycja epicka przetrwała w romanach średniowiecznych, jak np. *Brut* Lyamona (około 1200 r.). W tej romansowo-legendarnej historii Anglii, napisanej aliteracyjnym wierszem, niektóre opisy bitew utrzymane są w starej epickiej konwencji, która odżywa także jeszcze w XV w. w niektórych ludowych balladach bohaterskich (*Chevy Chase*).

Bibliografia: R.W.Chambers, *Introduction to Beowulf*, Cambridge 1959; W.W. Lawrence, *Beowulf and the Epic Tradition*, Cambridge, Mass., 1928; J.R.R. Tolkien, *Beowulf: The Monster and the Critics*, Proceedings of the British Academy, vol. XXII, 1936; A. Bonjour, *The Digressions in Beowulf*, Oxford 1950; D. Whitelock, *The Audience in Beowulf*, Oxford 1951; M. Schlauch, *English Medieval Literature and Its Social Foundations*, Warszawa 1956; G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1961; N. Davis and C. L. Wrenn, *English Medieval Studies*, London 1962; M. Williams, *Word Hoard*, London 1946; E. Legouis and L. Cazamian, *A History of English Literature*, London 1947; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York 1960.

Andrzej Kopcewicz

POWIEŚĆ POETYCKA: polska nazwa romantycznej odmiany poematu epickiego, w którego fabule występują momenty dramatyczne, a liryczne w postaci subiektywnego charakteru opowiadania, pozwalającego na wyrażenie uczuć narratora i wprowadzenie emocjonujących lub nastrojowych opisów i refleksji. Włączeniu cech tradycyjnych trzech rodzajów poezji gatunek ten przypomina balladę. Różni się jednak od niej, a zbliża do romansu rycerskiego lub rycerskiej pieśni bogactwem fabuły, nie ograniczonej, jak w balladzie, do jednego tylko zdarzenia. Powieść poetycka najczęściej posiada tło historyczne: średniowieczne lub orientalne, wzbudza ciekawość czytelnika nastrojem grozy lub tajemniczości, zapożyczonych po części ze średniowiecznych romansów, po części zaś z osiemnastowiecznej prozaicznej powieści grozy.

Powieść poetycka powstała najpierw w Anglii, w której żywa była tradycja literacka opowieści (*tales*) pisanych wierszem przez G. Chaucera (w. XIV), a modernizowanych przez J. Drydena w w. XVII oraz tradycje ludowej ballady (por. np. zbiór biskupa Percy *The Reliques of Ancient Poetry*, 1765). Za twórcę powieści poetyckiej przyjmuje się powszechnie Waltera Scotta, który – pragnąc napisać balladę osnutą na motywie waśni rodowej, dzielącej dwoje

kochanków, i na motywie czarów, komplikujących tę i tak skomplikowaną sytuację — musiał rozwinąć ją w rodzaj wierszowanego romansu, złożonego z sześciu *cantos*, przeplatając fabułę pieśniami i balladami. *The Lay of the Last Minstrel* (Pieśń ostatniego minstrela) ukazała się w roku 1805, zdobywając sobie czytelników całej Europy. Po niej nastąpiły: *Marmion* (1808), *The Lady of the Lake* (Pani jeziora, 1810), *Rokeby* i *The Bridal of Triermain* (Wesele lorda Triermain, 1813), *The Lord of the Isles* (Pan wysp, 1815) i *Harold the Dauntless* (Harold nieustraszony, 1817).

Mimo subiektywnej przypadkowości odkrycia przez Scotta nowego romantycznego gatunku *Pieśń ostatniego minstrela* została obiektywnie przygotowana przez wydarzenia literackie od r. 1795. Wyszedł wówczas wierszem poemat historyczny Roberta Southey *Joan of Arc*. W 1797 i w 1800 powstała I i II część planowanej w sześciu częściach *Christabel* — ni to ballady, ni romansu S. T. Coleridge'a. Przed ukazaniem się w druku w 1816 r. *Christabel* krążyła w odpisach, a jej tajemniczość, piękno i fascynujący nieregularny rytm, oparty w zasadzie na czterech akcentach, wywarły takie wrażenie na Scotcie, że przejął do swego *Lay* rytmikę, a nawet pewne zwroty poematu Coleridge'a. Poeta ten, zarówno w *Christabel*, jak i w *The Rime of Ancient Mariner* (1798), poemacie złożonym z siedmiu części, pisanych zwrotką balladową, wprowadził do angielskiej poezji romantycznej element cudowności i czarów w połączeniu z kolorytem średniowiecznym. Trzecim faktem przygotowującym powstanie powieści poetyckiej Scotta był bliski jego kontakt ze średniowiecznym romansem *Sir Tristrem*, który Sir Walter przygotowywał do wydania w r. 1804.

Według własnego wyznania Scott starał się skoncentrować w poszczególnych powieściach poetyckich na rozmaitych elementach utworu, jak tło obyczajowe, wydarzenia, charaktery itp. Konsekwencją tych zainteresowań było ostatecznie napisanie *Waverleya*, powieści historycznej, w której znalazł formę literacką, pozwalającą na najpełniejszy obraz przeszłości narodowej. Powieść poetycka dawała jej autorom wielką swobodę w zakresie łączenia rodzajów poezji, układu treści, obje-

tości i doboru wiersza, wydawała się kontynuacją poezji romantycznej średniowiecza, a mimo to można było w niej osiągnąć wyższy stopień realizmu niż w balladach. Zapewne te cechy zdecydowały o jej popularności. Naśladując Scotta w *The Voyage of Columbus* (1812) S. Rogers podsunął Byronowi wzór powieści poetyckiej, złożonej z fragmentów. W 1813 ukazały się *Giaur* i *Naręczona z Abydos*, w 1814 — *Korsarz* i *Lara*, w 1816 — *Paryżyna* i *Obleżenie Koryntu*. Byron wprowadził do powieści poetyckiej tło orientalne i półorientalne oraz tzw. bajronicznego bohatera, skłóconego ze światem, namiętnego człowieka, na którego postawie zaciążyła ponura tajemnica. W ten sposób Byron wzmocnił elementy liryczne powieści poetyckiej. Świadomy tego Scott oświadczył: „Pobił mnie w opisie silniejszych namiętności i głębszej znajomości ludzkiego serca”.

Największe nasilenie powieści poetyckiej w Anglii przypada na lata 1812–1820, w których tego rodzaju lub zbliżonych poematów ukazało się około dwudziestu. Obok utworów Scotta i Byrona oraz słabych artystycznie poematów R. Southeya należy wymienić *The White Doe of Rylstone* (Białą lanię z Rylstone, 1815) W. Wordswortha, posiadającą koloryt historyczny mimo skłonności do symboliki, orientalny romans ramowy T. Moore'a *Lalla Rookh* (1817), piękne romantyczne powieści poetyckie J. Keatsa o tematyce klasycznej, średniowiecznej i renesansowej (*Lamia*, *The Eve of St. Agnes* i *Isabella*, 1820). Ciekawe przeciwstawienie romantycznej tematyce i dekoracji tych utworów stanowią współczesne w problematyce, realistyczne nowele i opowiadania poetyckie George'a Crabbe'a: *The Parish Register* (Rejestr parafialny, 1807), *The Borough* (Miasto, 1810), *Tales* (Opowieści, 1812) i *The Tales of the Hall* (1819).

W angielskiej tradycji literackiej nie ma ustalonego terminu odpowiadającego polskiej nazwie „powieść poetycka”, choć najbliższym jej odpowiednikiem jest *poetic tale*. W. Scott używał określeń: *poem*, *romance*, *story*, *tale*, *a romantic tale*, Byron najczęściej nazwy *tale*. Angielscy historycy i krytycy literatury używają nazwy *romance*, *poetic romance*, *tale in verse*, *verse tale*, *a romantic tale*, a nawet po

prostu a *narrative poem*. Dlatego też ani Shiplej w *Dictionary of World Literature*, ani cenniona *A Critical History of English Poetry* H. Griersona i J. C. Smitha nie zawierają ani nazwy, ani bliższego określenia powieści poetyckiej. Gatunek ten, którego kontynuacją w drugiej połowie XIX w. były różne odmiany poematów epickich średnich długości, autorstwa zwłaszcza A. Tennysona i W. Morrisa, nie odegrał tak poważnej roli w Anglii, jak w Polsce. Tutaj powieść poetycka, najpierw Scotta, później Byrona, spopularyzowana przez tłumaczenia, zwłaszcza E. Odyńca i Mickiewicza, nie tylko wpłynęła na powstanie polskiej odmiany tego gatunku, lecz została przekształcona w utwór o wyższej randze artystycznej i społecznej. Patriotyczny historyzm Scotta i buntowniczy egocentryzm Byrona zostały w Polsce, przede wszystkim dzięki Mickiewiczowi, połączone w syntezę w osobie bohatera-patrioty walczącego w tragicznej sytuacji politycznej narodu o jego wyzwolenie. Ścisłe związanie tej sytuacji z przeżyciami i czynami bohatera nadało *Grażynie* (1823) i *Konradowi Wallenrodowi* (1827) głębię i tragizm nie spotykany w angielskiej powieści poetyckiej. Przy tym i wskutek tego nie przestając być wielką poezją powieści Mickiewicza stały się aktem politycznym.

Powieści poetyckie Scotta i Byrona odczytywane w oryginale są nierówne pod względem wartości artystycznej, natomiast poeci polscy, zwłaszcza A. Młczyński, pionier polskiej powieści poetyckiej (*Maria*, 1825), i J. Słowacki (*Hugo*, *Mnich*, *Jan Bielecki*, *Arab*, 1830; *Żmija*, 1831, i *Lambro*, 1832) wnieśli do swoich powieści poetyckich większą subtelność obrazowania i stylu, której w Anglii należałoby szukać w *Christabel* Coleridge'a i w *The Eve of St. Agnes* Keatsa. Ciekawą polską próbą wprowadzenia do powieści poetyckiej problematyki walki klas jest *Zamek kaniowski* (1828) S. Goszczyńskiego.

Polską powieść poetycką, jak jej wzory angielskie, cechuje duża swoboda w doborze rodzaju i układu wiersza. W układzie treści wzoruje się ona często na schemacie Scotta (6 *cantos*) albo Byrona (2 *cantos*).

W późnej fazie romantyzmu polskiego powieść poetycką zastąpiły poematy epickie

o charakterze rodzajowym (Kirgiz G. Zielińskiego, 1842; *Dziewczę z Sącza* M. Romanowskiego, 1858) lub gawędy poetyckie (np. *Przygody młodości Benedykta Winnickiego* W. Pola, *Jan Dęboróg* i *Janko Cmentarnik* L. Kondratowicza). Utwory te operują tłem historycznym i społecznym, kreślą fabułę związaną z centralną postacią, ale najczęściej pozbawione są namiętnego dynamizmu, tajemniczości i głębi, zarówno psychologicznej, jak i społecznej, powieści poetyckiej.

Bibliografia (w wyborze): określenia i opisy powieści poetyckiej: A. Tretiak, *Literatura angielska w okresie romantyzmu*, Lwów 1928; M.R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*, Warszawa 1949; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Kraków 1960; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962; geneza i charakterystyka poszczególnych powieści angielskich i polskich: *The Cambridge History of English Literature*, vol. XII, Cambridge 1915; E. Legouis and L. Cazamian, *A History of English Literature*, London 1947; G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1959; D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York 1960; H. Grierson and J.C. Smith, *A Critical History of English Poetry*, Harmondsworth 1962; J. Ujejski, *Antoni Młczyński (poeta i poemat)*, Warszawa b.r.; J. Ujejski, *Byronizm i skotyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, Kraków 1923; J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948; Z. Szmydtowa, *Problematyka i kompozycja „Grażyny” na tle jej rodowodu literackiego*, Tow. Nauk. Warsz., „Sprawozdania Wydz. I”, 1947; Z. Gąsiorowska (Szmydtowa), *Idea wyzwolenia narodu w „Wallenrodzie”*, Warszawa 1959; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, Lwów 1922; M. Kridl, *Wstęp do J. Słowacki, Powieści poetyckie*, Kraków 1925; B. Suchodolski, *Seweryn Goszczyński, życie i dzieła*, Warszawa 1927; teksty utworów dostępne w wydaniach zbiorów poezji poszczególnych poetów, najlepiej w wydaniu Oxford University Press, Biblioteki Narodowej i Wielkiej Biblioteki. Streszczenia wielu powieści poetyckich angielskich

skich w *Oxford Companion to English Literature*, wydania od 1932 do 1958.

Witold Ostrowski

SAGA: (isl. *saga*, l. mn. *sögur* — opowieść, opowiadanie) średniowieczny islandzki lub skandynawski utwór prozą, opowiadający o losach znanego bohatera lub rodziny. Obecnie terminu tego używa się niekiedy na określenie dłuższych utworów epickich, zwykle cyklów powieściowych, osnutych na tle dziejów rodziny, np. *Saga rodu Forsytów*. Saga jako epika prozą nosi wyraźne cechy formalno-trześciowe wyróżniające ją spośród innych gatunków. Charakterystyczny dla sagi jest oszczędny, bezosobowy sposób narracji, której podstawą jest kolejność wydarzeń w czasie. Dystans narratora i brak wyjaśnień dotyczących motywów postępowania bohaterów spowodował położenie nacisku na wagę wydarzeń. Sagi pisano według pewnych konwencji narracyjnych, np. wprowadzenie osób występujących w sadze zwykle odbywa się za pomocą słów: „Był człowiek imieniem...” oraz podaniem krótkiej charakterystyki danej osoby i jej genealogii. Charakterystyki te są zwykle bardzo lakoniczne, a czasami polegają na podaniu przydomka bohatera, określającego jego charakter. Od tego momentu wyciąganie wniosków i komentarze dotyczące osób należą do czytelnika. Genealogie są często długie i nużące dla współczesnego czytelnika, ale w średniowieczu były one cennym źródłem informacji o bohaterach znanych z tradycji ustnej lub innych sag. Na podstawie genealogii można było wnioskować o cechach bohatera, motywach waśni rodowych, stosunku do innych osób sagi itd.

Średniowieczna saga jest prawie wyłącznie wytworem islandzkim. Sagi islandzkie prawie zupełnie nie miały odpowiednika w średniowiecznej literaturze innych krajów. Do wieku XII były przekazywane ustnie, w tradycji ustnej więc należy szukać początków tego gatunku. Tradycja recytowania sag była nadzwyczaj bogata w średniowiecznej Islandii. Recytowano je przed królami za granicą, w czasie zgromadzeń i uroczystości weselnych. Mimo to sagi w znanej nam postaci nie są li tylko transkrypcją ustnej tradycji. Charakterystyczna jest tu

opinia islandzkiego badacza sag Björn M. Ol-sena: „Im bardziej czytamy i badamy nasze sagi, tym bardziej staje się jasne, że są one dziełami sztuki, że gęsie pióro artysty zapisało je na pergaminie i poza nim nie było jednolitej tradycji ustnej, obejmującej całkowicie ukształtowane sagi, lecz masa osobnych opowieści ustnych, które autor musiał zebrać i wybrać z nich materiał, któremu nadawał swój własny kształt. Z tych to względów nie można uważać sag za ściśle dokumenty historyczne”.

Wśród przyczyn, które złożyły się na powstanie tego gatunku, należy wymienić silne poczucie przynależności do rodu i dumę z powodu czynów dokonanych w obrębie danego rodu. To z kolei powodowało wzrost zainteresowania przeszłością rodu i chęć przechowania wszystkiego, co mogłoby przyczynić się do jego uświetnienia. Jest to zrozumiałe, tym bardziej że Norwegowie, którzy przybyli do Islandii, w większości pochodzili z wysoko postawionych rodzin uciekających przed prześladowaniami króla Haralda Pięknowłosego. Początki historii Islandii obfitowały w różnego rodzaju bohaterskie wydarzenia, które dostarczyły bogatego materiału do bohaterskich opowieści.

Najczęściej wyróżnia się pięć grup sag islandzkich. Najstarsze są *Sagi o królach*, dotyczące władców Norwegii i Danii, rządzących między IX a XIII wiekiem. Najstarszą w tej grupie jest *Pierwsza saga o św. Olafie* — królu norweskim, spisana została ok. 1180 r., formą swą przypomina żywoty świętych. Oparta na przekazach ustnych. Pewnym wzorem były tu żywoty świętych, których wiele przetłumaczono na język islandzki w XII w. Najważniejszą w tej grupie jest *Heimskringla* (*Orbis terrarum*), napisana przez Snorri Sturlusona (1179—1241). Jest to właściwie zbiór opowieści o królach szwedzkich i norweskich.

Najważniejsza ze względów literackich i najbardziej znana jest grupa sag określona nazwą *Sag o Islandczykach* (*Islendingasögur*). Czasami używa się też nazwy *Sagi rodzinne*. Są to biografie bohaterów islandzkich z wieków X i XI. Wiarygodność historyczna tych sag jest ostatnio coraz częściej podważana. Pod względem struktury i stylu widzimy w nich wyraźny wpływ *Sag o królach*, są one jednak dojrzsze i lepsze

artystycznie. Do grupy tej należy około 35 sag. Mówią one zwykle o wydarzeniach bohater-skich i tragicznych. Styl ich jest prosty, oszczędny i bezpośredni. Charakterystyka osób, i to nie tylko postaci pierwszoplanowych, ale również drugoplanowych, jest zwykle doskonała. Powszechnie uznana za największą jest *Saga o Njalu spalonym* (*Njáls saga*), napisana pod koniec XIII wieku. Prawdopodobnie nie ma bardziej wzruszającej tragedii w europejskiej literaturze średniowiecznej od *Njáls saga*. Do tej grupy należą również takie słynne sagi, jak *Saga o Gislím wyjętym spod prawa* (*Gisla saga*), *Saga o ludziach z Laxárdal* (*Laxdaela saga*), *Saga o Grettim* (*Grettis saga*) i inne. Połowa XIII wieku była złotym okresem w rozwoju sagi islandzkiej, powstały wtedy najlepsze i najsłynniejsze sagi.

Następną grupą są *Sagi o biskupach* (*Biskupasögur*). Powstały one na początku XIII wieku. Wartość literacka niewielka, ale historyczna znaczna.

Sagi o czasach późniejszych — jest to zbiór sag o znanych osobistościach życia politycznego Islandii. Sagi tej grupy opisują historie starostów rodowych z wiekami XII i XIII. Większość z nich została zebrana przy końcu wieku XIII w tzw. *Sadze o Sturlungach* (*Sturlunga saga*).

Inną ważną grupą są *Sagi bohaterskie* (*For-naldarsögur*). Jest to zbiór mitologiczno-heroiicznych podań germańskich. Do tej grupy zaliczamy m. in. *Sagę o Völsungach* (*Völsunga saga*). Z tej to sagi jako głównego źródła czerpał Wagner, tworząc swój cykl o Nibelungach. Inne sagi tej grupy to *Saga o Hrolfie* (*Hrólfs saga*) i *Saga o Heidrek* (*Heidreks saga*).

Ostatnią grupą są *Sagi romantyczne* lub *Sagi o rycerzach*. Do grupy tej należą tłumaczenia prozą obcych romansów. Tłumacze opierali się na źródłach francuskich i łacińskich. Mamy więc tu *Sagę o Tristanie i Izoldzie* (*Tristrams saga*), *Sagę o Karolu Wielkim* (*Karlamagnús saga*) oraz romanse Arturowskie — przeróbki z Chrétien de Troyes, których wartość literacka znacznie odbiega od sag innych grup.

Z końcem XIII wieku powoli zamiera typ wielkiej sagi opartej na motywach islandz-

kich. Sagi, które teraz powstają, oparte są na utworach obcych: romańskich i celtyckich. Surowy realizm wczesnych sag ustępuje miejsca fantastycznym i romantycznym przygodom. Sagi te są kontynuacją wcześniejszych *Sag romantycznych*. Powstaje nawet specjalna nazwa na te sagi — *Sagi nieprawdziwe* (*Lygisögur*). Upadek tradycyjnej sagi związany jest z warunkami polityczno-ekonomicznymi kraju. W roku 1262 Islandia traci niepodległość przechodząc pod panowanie królów norweskich. W ciągu XIV wieku powtarzające się wybuchy wulkanów, pomór owiec i klęski głodu ciągle nekają ten kraj. Czytając wspaniałe sagi islandzkie nie należy zapominać, że powstały one w kraju, który w średniowieczu nie liczył nigdy więcej niż siedemdziesiąt tysięcy ludzi żyjących w trudnych warunkach tej północnej wyspy.

Do wieku XIX sagi islandzkie pozostawały bliżej nie znane poza krajem, w którym powstały. Dopiero tłumaczenia W. Morrisa w Anglii zapoczątkowały wzrost zainteresowania literaturą islandzką. W Stanach Zjednoczonych Longfellow pisząc swą *Sagę o królu Olafie*, opartą na *Heimskringla*, również zwrócił uwagę na sagi islandzkie. Wpływ sag na literaturę skandynawską wieków późniejszych jest niewątpliwy, zarówno pod względem tematyki, klimatu, jak i stylu. Widoczne to jest najlepiej w literaturze islandzkiej, gdzie zmiany językowe były minimalne.

Bibliografia: P. Hallberg, *The Icelandic Saga*, 1962; M. Schlauch, *Romance in Iceland*, 1934; G. Jones, *Eirik the Red and other Icelandic Sagas*, Introduction, 1961; G. Turville-Petre, *Saga*, [w:] *Encyclopaedia Britannica*; A. Górski, *Sagi islandzkie*, 1960; *Saga*, [w:] *Cassell's Encyclopaedia of World Literature*; *Saga*, [w:] *Shipley Encyclopaedia of Literature*; *Literatura skandynawska*, [w:] *Wielka literatura powszechna* Trzaski, Everta i Michalskiego; *Saga* [w:] *Enciclopedia Italiana*; S. Einarsson, *A History of Icelandic Literature*, 1957.

Jerzy M. Szkup

SERBSKA EPIKA LUDOWA: (*Srpske junacke pesme*) — część folkloru serbskiego, na którą składają się pieśni ludowe o treści boha-

terskiej, półlegendarnej lub obyczajowej, zwane także pieśniami męskimi, ponieważ wykonywane były przeważnie przez mężczyzn. Znałe nie tylko w Serbii, lecz również w Chorwacji, Czarnogórze, Macedonii i Bułgarii. Treść i zakres pojęcia serbskiej epiki ludowej są niezmiennie od r. 1814, gdy serbski uczyony, pisarz i reformator języka literackiego, Vuk Stefanović Karadžić, ogłosił ich pierwszy zbiór i określił charakter.

Pieśni te znane były od w. XV. Wspominał o nich dalmatyński humanista Jurij Šišgorić w dziele *De situ Illyriae* (1469). Słownik Benedykt Kuripešić zapisał w r. 1531 w *Itinerarium* z Wiednia do Carogrodu, jak to lud Chorwacji i Bośni śpiewa o licznych swoich bohaterach. Dwie takie pieśni wprowadził żywcem, „nie dodając od siebie ani słowa”, do idyllicznej epopei *Rybacy* poeta dalmatyński z wyspy Hvar Petar Hektorović (1556). Krótkie zapisy tych pieśni spotyka się także u poety dalmatyńskiego Jurija Barakovića (1548–1628), a wzmianki o nich także u chorwackiego pisarza, uczonego i panslawisty Jurija Križanicia (1618–1683). Pewne wiadomości o tradycjach epickich Słowian bałkańskich spotyka się też w źródłach polskich: w *Kronice polskiej* Macieja Strykowskiego (1582), w *Światowej rozkoszy* Hieronima Morsztyna (1606) i w *Sielankach* Józefa Bartłomieja Zimorowica (1663). W w. XVIII serbska epika ludowa stała się przedmiotem zainteresowań światowych. Trzy takie utwory, ogłoszone przez Chorwata Andrzeja Kačića-Miosicia w książce *Razgovor ugodni naroda slovinskega* (1756), dostały się do rąk Herdera, który zamieścił je w r. 1778 w *Stimmen der Völker in Liedern*. Dalszym sygnałem zwiastującym pokłady tej poezji były zapisy dokonane przez Włocha Alberta Fortisa (1771 i 1774), przez którego poznano je we Francji i w Niemczech. Wprowadziły one w zachwyt Goethego, który jedną z tych pieśni przełożył na język niemiecki. Właściwym odkrywcą serbskiej poezji ludowej był Karadžić (1787–1864). Zainicjował on akcję ich zbierania, publikowania i interpretacji, która trwa do dziś.

Pierwotnie sądzono, że serbska epika ludowa była produktem starej, średniowiecznej serbskiej szlachty feudalnej, wytrzebieonej lub zislamizo-

wanej przez Turków po bitwie na Kosowym Polu (1389) i że lud był tylko spadkobiercą i kontynuatorem tradycji tego pieśniarstwa. Dziś nie ulega wątpliwości, że był to twór ludu i że serbscy feudałowie wprowadzali ją na swoje dwory jako produkt kultury ludowej. Sami wypowiadali się w literaturze pisanej, której zabytki, zwłaszcza o charakterze biograficznym i historycznym, przetrwały do naszych czasów. Pieśniarze w światach feudalnych panów serbskich, na średniowiecznych malowidłach przedstawiani z gęślą w ręku (jak na najstarszym serbskim odpisie *Aleksandreidy* z w. XIV, który spłonął w czasie ostatniej wojny wraz z całą Biblioteką Narodową w Belgradzie), pochodzili, jak można sądzić, z niższych warstw społecznych.

Tradycja serbskiej epiki ludowej rozwijała się nieprzerwanie, stanowiąc żywą historię narodu. Tworzyły ją utalentowane jednostki, przekazując do wykonywania innym, spośród pasterzy, chłopów, żołnierzy pogranicznych stanic, hajduków-zbojników. Pielegnowanie tej tradycji należało do stylu życia w rodowym układzie społecznym Serbów. „Pieśni bohater-skie — pisał Vuk Karadžić — roznoszą wśród ludu najwięcej ślepcy, podróżni i hajduty. Ślepcy jako żebracy wędrują stale wśród ludu od domu do domu i przed każdym domem śpiewają po jednej pieśni [...] Podczas świąt idą do klasztorów i cerkwi na odpusty i uroczystości i śpiewają tam całymi dniami. Także podróżnemu, gdy przyjdzie na nocleg do jakiegoś domu, wręczane są gęśle do śpiewania. Również przy drogach, zajazdach i karczmach wszędzie mają gęśle, podróżni zaś wieczorami śpiewają i słuchają”. Zwyczaj śpiewania tych pieśni zachował się do dziś wśród ludu zamieszkującego góryste okolice Bośni i Hercegowiny. Podobnie jak w odległej przeszłości, tak samo obecnie spotkać tam można gęslarzy wykonywających pieśni epickie, które jednak znają już nie tylko z tradycji ustnej, ale też ze zbiorów drukowanych.

Nieodłącznym instrumentem, służącym wykonawcy serbskiej pieśni bohater-skiej, są gęśle (*gusle*). Jest to instrument złożony z pudła rezonansowego w kształcie eliptycznej półkuli, obciągniętego skórą, i długiej szyjki z jedną grubą, skręconą z włosienia końskiego

struną. Uzupełnieniem instrumentu jest łukowato wygięty smyczek. Przy monotonnym dźwięku gęśli utwór wykonuje się recitativo. Pieśniarz zna tylko jego schemat treściowy i stale środki poetyckie. Przy każdym powtarzaniu układa utwór niejako na nowo, stale go zmieniając, w zależności od chwilowego nastroju i inwencji.

Tradycyjne serbskie pieśni epickie układają się w dwie wielkie grupy: niehistoryczną i historyczną. Pieśni historyczne, wzorem Karadžicia, dzieli się do dziś na dziesięć cykli: 1. o Nemanjiciach i Mrnjavčevićach, 2. o bitwie na Kosowym Polu, 3. o Królewicu Marku, 4. o Brankovićach i Jakšiciach, 5. o Crnojevićach, 6. o Zrinjanach i innych bohaterach, 7. o hajdukach (zbójnikach), 8. o uskokach, 9. o wojnach czarnogórskich i 10. o wyzwoleniu Serbii. Oprócz tego istnieją pieśni o innych jeszcze ważnych osobistościach świata serbskiego i muzułmańskiego, jak też sporo utworów układanych już wtórnie na temat wydarzeń dziejowych w. XIX i XX. Poważną grupę tworzą wśród nich epickie pieśni partyzanckie z czasów ostatniej wojny.

Pieśni niehistoryczne oparte są na motywach mitologicznych, religijnych i obyczajowo-rodzinnych. Arcydziełem tej grupy jest przekładana przez Goethego i znana Mickiewiczowi *Chasanaginica*, ukazująca w sposób wysoce poetycki rozpacz i śmierć matki, oderwanej siłą od dzieci. Najstarszy cykl pieśni historycznych poświęcony jest pierwszej serbskiej dynastii panującej (1169–1371) i postaciom serbskich feudalnych książąt, przede wszystkim Mrnjavčevićom. Najgłośniejszą pieśnią tego cyklu jest epos *O budowie Skadru na Bojanie*, rozwijający znane wierzenie, iż u podwalin nowej budowli należy dla jej trwałości wmurować żywego człowieka. Cykl pieśni kosowskich obejmuje całość dramatu narodowego Serbów, jaki rozegrał się pod koniec r. 1389: przedstawia wezwanie cara Łazarza, władcy północnych dzielnic serbskich, do walki przeciw Turkom, wymarsz rycerstwa, jego pożegnanie, przedbitewną wieczerzę, przygotowania Miloša Obilicia do zmycia rzuconego nań podejrzenia o zdradę. Sama walka odbija się w tych pieśniach jedynie dalekim echem. Zabicie sułtana, śmierć Miloša Obili-

cia, śmierć Łazarza, zagłada serbskiego rycerstwa — oto dochodzące do słuchacza fragmenty tragedii. Sporo uwagi poświęcają pieśniarze sprawcy klęski, Vukowi Brankovićowi, który zdradził wojska serbskie nie rzuciwszy w porę do boju rezerw. Pieśni kosowskie stanowią pewną kompozycyjną całość. Z tego powodu już parokrotnie starano się złączyć je w jeden epos, *Kosowiadę*, na wzór *Iliady*, *Odysei*, pieśni o Rolandzie czy fińskiej *Kalewali*. Kończy się ten cykl pieśnią *Śmierć matki Jugovićów*, będącą najwyższym wykwitem serbskiej epiki ludowej i jednym z najwybitniejszych osiągnięć folkloru światowego. Cykl o królewicu Marku poświęcony jest historycznej postaci wasala tureckiego, który po klęsce kosowskiej rządził w Macedonii, w okolicach Prilepu. W istocie odgrywał rolę wysoce niesławną, był zdrajcą i zaprzędańcem, ale lud wyniósł go na piedestał chwały i uczynił zeń uosobienie wszystkich cnót. Pieśni o Brankovićach i Jakšiciach opiewają serbskich panów feudalnych, „despotów” i wojewodów po bitwie na Kosowym Polu, podwładnych węgierskich na północnych ziemiach serbskich, nie zajętych przez Turków, którzy walczyli ramię w ramię z Węgrami przeciw wspólnym wrogom. Cykl o Crnojevićach nazywamy też cyklem czarnogórskim. Pieśni wchodzące w jego skład opiewają ostatnich władców-rycerzy warowni nad rzeką Zetą w w. XV, zanim słowiańsko-serbscy mieszkańcy tych ziem, ustępując pod naporem tureckim, nie przenieśli się w góry i zanim nie zorganizowali tam czarnogórskiego księstwa teokratycznego. Cykl o Zrinjanach poświęcony jest przede wszystkim chorwackiemu bohaterowi narodowemu Mikołajowi Zrinjskiemu, który wespół z Węgrami walczył w r. 1566 pod Sigetem przeciw Turkom. Najbardziej kunsztownym poematem tego cyklu jest *Ban Zrinjanin i dziewczyna Begzada*, ukazujący fantastyczne przygody i ożenek bohatera z piękną Turczynką. Cykle o hajdukach (zbójnikach) i uskokach opiewają wolnych ludzi gór, nieustraszonych rokoszan, janosików trudniących się grabieżą na szlakach handlowych lub żołnierzy nadgranicznych stanic austriackich. Cykle te zajmują w jugosłowiańskich zbiorach folklorystycznych najwięcej miejsca.

Pieśni o wojnach czarnogórskich poświęcone są nieustannym bojom Czarnogórców przeciw Turkom w w. XVIII, a pieśni o wyzwoleniu Serbii, w większości spisane przez Vuka Karadžicia z ust bezpośredniego uczestnika tych walk, Filipa Višnjicia — krwawym wydarzeniem w tym kraju między r. 1804 i 1815, które doprowadziły do zrzucenia tureckiego jarzma.

Rozwojowi tematyki serbskiego eposu ludowego nie towarzyszyły jakieś szczególne zmiany jego form wierszowych. Pierwotnie, jak można sądzić z najdawniejszych zapisów, układano go systemem dwojakim, tak zwaną „bugarsztićą” i dziesięciozgłoskowcem. „Bugarsztićą” nazywamy wiersz długi, piętnastolub szesnastozgłoskowy. Układana tym sposobem strofa składała się najczęściej z dwu wierszy oraz cztero- lub sześćzłoszkowego refrenu. Wykonywano je bez towarzyszenia gęśli. Najczęściej używanym i zachowanym do naszych czasów jest dziesięciozgłoskowiec (*deseterac*). Jest to pięciostopowy trochej z cezurą po pierwszych czterech zgłoskach. W recytacji każdy wiersz stanowi rytmiczną całość.

Figury poetyckie, stosowane w tym eposie, znane są także z folkloru innych narodów. Szczególnie bogate i częste są wśród nich epitety, antytezy, porównania, wszystkie formy przenośni poetyckiej. Poeta ludowy często posługuje się powtórzeniem i refrenem, podkreślając przy ich pomocy fakty szczególnie ważne, dodając wierszowi melodyjności lub posługując się nimi jako pauzą myślową. Częstym środkiem poetyckim stosowanym w tej epice jest właściwa folklorowi wszystkich narodów hiperbola. Język serbskiej epiki ludowej jest powszedni, codzienny, przetkany stałymi, dla niej tylko charakterystycznymi wyrazami i zwrotami. stanowiącymi gotowy, wieczny rekwizyt folklorystyczny.

Epika ludowa wywarła poważny wpływ na ukształtowanie literatury pisanej narodów południowosłowiańskich. Jej wpływowi ulegali już poeci republiki dubrownickiej, ona legła u podstaw odrodzenia nowoczesnych piśmienictw tych narodów, pewne jej ślady występują też u poetów Jugosławii współczesnej.

Na czele szeregu polskich entuzjastów serb-

skiego ludowego eposu bohaterskiego stoją jej tłumacze i popularyzatorzy: Kazimierz Brodziński, August Bielowski i Konstanty Gaszyński. Nieśmiertelny pomnik wystawił jej Adam Mickiewicz, który pieśniom tym poświęcił w Collège de France aż sześć prelekcji, wsławiając je na szerokim forum kulturalnym świata. Do czołowych polskich znawców i tłumaczy tej epiki należeli również: Józef Bohdan Zaleski, Roman Zmorski, Ludwik Norwid, Teofil Lenartowicz, Hieronim Feldmanowski, Izidor Kopernicki, Karol Szajnocha, Stanisław Ciszewski, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski.

Bibliografia: Podstawowe zbiory tekstów: V. St. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, t. 1—9, Beograd 1887—1902; Č. Čojković (Sima Milutinović), *Pjevanija cernogorska i hercegovačka*, Leipzig 1837; F. I. Jukić i G. Martić, *Narodne pjesme bosanske i hercegovačke*, Mostar 1892; K. Hörmann, *Narodne pjesme muhamedovaca u Bosni i Hercegovini*, ed. 2, Sarajevo 1933; M. Parry i A.B. Lord, *Serbrocroatian Heroic Song: Novi Pazar*, t. 1: *English Translation*, t. 2: *Serbrocroatian Texts*, Belgrade—Cambridge 1953.

Edycje polskie: R. Zamarski (R. Zmorski), *Narodowe pieśni serbskie*, t. 1—2, Warszawa 1855; H. Feldmanowski, *Pieśni kroackie*, Poznań 1867; I. Kopernicki, *Pieśni serbskie o Kosowym Polu*, Kraków 1889; *Jugosłowiańska poezja ludowa w nowych przekładach polskich*, Warszawa 1938; Biblioteka Jugosłowiańska, t. 9. *Jugosłowiańska epika ludowa*, przekł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, wybrał, wstępami i objaśnieniami opatrzył M. Jakóbiec, Wrocław 1948, BN, II, 58; *Bitwa na Kosowym Polu*, spolszczył i opracował Z. Stoberski, Warszawa 1962.

Opracowania: J. Máchal, *O bohatyrském epose slovanském*, Praha 1894; T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, Zagreb 1907; T. Maretić, *Naša narodna epika*, Zagreb 1909; P. Popović, *Pregled srpske književnosti*, liczne wydania; N. Banašević, *Le cycle de Kossovo et les chansons de Geste*, Paris 1926; J. Prodanović, *Nasa narodna književnost*, Beograd 1932; D. Subotić, *Yugoslav Popular Ballads, Their Origin and De-*

velopment, Cambridge 1932; *Sierbskij epos*, pieriewody, riedakcija, issledowanija i komentarii N. Krawcowa, Moskwa—Leningrad 1933; K. Wiskowatyj, *Poglosy historii polskiej w epice jugoslawiańskiej*, Praga 1933; H.M. i N.K. Chadwick, *The Growth of Literature*, t. 1—2, 1836; K. Georgijewić, *Srpskohrvatska narodna pesma u polskoj književnosti*, Beograd 1936; T. Djordjević, *Beleske o nasoj narodnoj poeziji*, Beograd 1939; M. Murko, *Tragom srpskohrvatske narodne epike*, Zagreb 1951, Jugoslovenska

Akademija Znanosti i Umjetnosti, Djela, XXXXI—XXXII; A. Schmaus, *Studije o krajinskoj epici*, Zagreb 1953, Jugoslovenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Rad, CCLXXXVII; W. Djurić, *Antologija narodnih junackih pesama*, Beograd 1954; A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge 1960; J. Brkić, *Moral Concepts in Traditional Serbian Epic Poetry*, 'S-Gravenhage 1961.

Marian Jakóbiec

UZUPEŁNIENIA

Redakcja „Zagadnień Rodzajów Literackich” otrzymała następujące sprostowania i uzupełnienia do artykułu Teresy Cieślakowskiej pt. NOWELA:

1. Wzmiankę o związku etymologii wyrazu nowela z *Kodeksem Justyniana* można by opuścić, gdyż nie ma dowodu na związek terminu prawniczego z włoską nazwą gatunku literackiego.

2. Twierdzenie, że ucztą była ramą wiążącą poszczególne opowieści u Arystydesa, nie jest całkowicie pewne.

3. Milezjaka przypisywane Arystydesowi pochodzą prawdopodobnie z końca II wieku p.n.e., a nie z przełomu V i IV wieku p.n.e.

4. *Metamorfozy* Apulejusza pochodzą z II wieku n.e., a nie z II wieku przed n.e.

5. Tytuł *Przemiany*, czyli *cuda*, który autorka hasła powtórzyła za *Wielką literaturą powszechną* (t. I, s. 800), nie ma uzasadnienia w oryginale. Byłoby lepiej stosować przyjęty już w Polsce tytuł *Metamorfozy albo Złoty osioł*.

6. Zdanie o *Metamorfozach*: „Według relacji ich autora były to śliskie młodojońskie nowele, „pokrewne opowieściom milezyjskim”, byłoby jaśniejsze, gdyby stwierdzić, że autor powołuje się na opowieści milezyjskie jako swój wzór. Określenie „śliskie młodojońskie nowele” pochodzi od T. Sinki i charakteryzuje je jako obscoena.

7. W bibliografii należy oddzielić T. Sinki *Zarys historii literatury greckiej* i tegoż autora *Literaturę grecką*.