

Zamieszczony niżej wybór hasel grupuje rozmaite odmiany ballady i utworów jej pokrewnych, czy to z nazwy tylko, czy z powodu wspólnego źródła. Czytelnik uzupełni ten wybór, zaglądając do tomu pierwszego naszego wydawnictwa pod: *ballada* i *romance*, a do tomu drugiego (zeszyt I) pod: *barzelletta* i *canto carnascialesco*.

Całość zamieszczonego materiału wskazuje na niezwykłą plastyczność i popularność grupy balladowej utworów poetyckich w literaturach europejskich. Wychodząc ze wspólnego źródła — ludowej pieśni tanecznej — utwory te z nadzwyczajną łatwością żywiołowo przeszczepiają się na grunt różnych literatur narodowych, tworzą nowe odmiany, wchłaniają w siebie nowe treści, wyrażają je w różnych schematach wersyfikacyjnych, stają się biegunowo nieraz odmiennymi wyrazami twórczości różnych klas społecznych, zamierają, bywają wskrzeszane przez literatów... Dzieje tej grupy — to dynamizm, plastyczność i różnorodność.

Redakcja

BALADA: staroprowansalska *balada* (*balata*) jest najstarszą znaną odmianą romańskich pieśni tanecznych, której odpowiadają bezpośrednio staroportugalska *bailada* (*baylada*) i starofrancuska *ballette* (*ballete*). Nazwa *balada*, podana pod koniec XII wieku przez trubadura Pons de Chapeuil (1180—1228), oznacza „taniec“ i „pieśń taneczną“, wywodząc się od czasownika *balar* „tańczyć“, z łac. *ballare*, wł. *ballare*, st. fr. *baler*, port. *bailar*, hiszp. *bailar*.

Staroprowansalska *balada*, pieśń taneczna z refrenem, nie dająca się odgraniczyć ściśle od innej odmiany staroprowansalskiej pieśni tanecznej nazwanej *dansa*, rozwinęła się bezpośrednio z odpowiedniego rodzaju liryki ludowej. Historia jej rozwoju jest na ogół mało znana, gdyż literatura prowansalska przekazała nam zaledwie sześć mniej więcej pewnych egzemplarzy, które posiadają nadzwyczaj prostą budowę: krótka i jednorymowa zwrotka, licząca od 2 do 4

wierszy, łączy się z refrenem za pośrednictwem przejściowego rymu. Rękopisy nie ukazują nigdzie refrenu na czele utworu, jak to ma często miejsce w *dansas* i w starofrancuskich *ballettes*, ale to jeszcze nie dowodzi, że nie był on śpiewany na początku. Spośród zachowanych anonimowych utworów dwa zwracają na siebie szczególną uwagę, mimo że nie odznaczają się precyzyjną regularnością budowy. Piękny utwór *Coindeta sui...* (*Jestem sobie milutka...*), nazwany *balada*, jest zbudowany z trzech zwrotek. Ballada *A l'entrada del temps clar, eya...* składa się z pięciu zwrotek: „Kiedy jasny maj nastanie — hej, Słysząc wszędy śmiech, śpiewanie — hej, Więc królowa w kole stanie — hej, Zazdrośnikom na wyśmianie, Że jest zakochana. Zazdrośnicy, żegnam was, Puśćcie nas, puśćcie nas, Obróćcie się w kółko raz, w kółko raz...“ (przekł. Edw. Porębowicza). Prowansalska *balada* zdołała ugruntować swój wpływ przede wszystkim w literaturze

portugalskiej, gdzie kontynuuje ją *balaida*: „...andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas“ (*Cancioneiro da Ajuda*, w. 6, s. 935—936: „tańczymy, śpiewając nasze balady“). — „Mha madre velida! Vou-m'à la bailia de amor, Mha madre loada! Vou-m'à la bailada! de amor...“ (*Cancioneiro d'el rei D. Denis* nro CXVI). Poza tym prowansalska *balada* (*balata*) pozostawała niechybnie w bezpośrednim kontakcie ze starofrancuską *ballette*, której użyczyła swej formy i wraz z którą przenikała do Italii. W końcu staroprowansalski *bal* \leq *balar*, „tańczyć“ („taniec“, „rodzaj pieśni“, wspomniany przez *Las Leys d'Amor*, I 348) był podobny do *dansa*, lecz, zamiast trzech zwrotek, mógł ich posiadać dzieśięć i więcej.

Bibliografia: Al. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse—Paris 1934. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Âge*, Paris 1921. P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, RO XIX 1890, 1—62. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895. K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale...*, Elberfeld 1875. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882. F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, II Auflage, Leipzig 1863. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913. Ed. Porębowicz, *Literatura staroprowancka* (*Wielka Literatura Powszechna*, II), Warszawa. Ed. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1889. J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo...*, Coimbra 1926—1928. J. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg 1933. *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa — Rio de Janeiro, IV 9, 29—30.

Stanisław Łukasik

BALADĂ: rumuńska poezja epiczna wyraża się w starych pieśniach *cântece bătrânești*, które poeta Vasile Alecsandri nazwał w XIX wieku *balladami*, uży-

żywając tego określenia w pojęciu romantycznym, z myślą o balladach niemieckich i angielskich. Gdyby jednak szło o ścisłą klasyfikację średniowieczną, to w większości wypadków nasunęłoby się raczej porównanie z *romancami* (fr. *romances, chansons d'histoire*). Ballady rumuńskie, tworzące najbogatszy dział rumuńskiej twórczości ludowej, nie posiadają ustalonej regularnej formy metrycznej, opartej na jakichś jednolitych pierwowzorach. Wiersze 5-, 6-, 7-, 8- i 10-zgłoskowe, niekiedy źle zbudowane i nie- dbale powiązane, płyną już to żywymi, już to monotonnymi potokami, gdyż podział na zwrotki i forma dialogu zjawiają się tam na ogół rzadko. Ich kompozycja jest w większości wypadków mało zwarta i mało sprężysta, pomimo że pierwotne typy ballad były przeznaczone do śpiewu lub recytacji przy akompaniamencie instrumentów muzycznych. Obok krótkich utworów, liczących niewiele ponad 20 wierszy, przeważają utwory dłuższe, przekraczające nierzadko 200 wierszy. Obok żywych i plastycznych obrazów występują tam również dość często obrazy banalne, wyblakłe i jakby zatarte długim użytkowaniem. Pod względem treści rumuńskie ballady są prawdziwą skarbnicą tradycji, gdyż przechowują echa bardzo odległych czasów. Epoka rzymska odzwierciedla się głównie w utworach, w których występują metamorfozy i mit o słońcu i księżycu. Nazwa bogini Zâna pochodzi od Diany. Bóg światła *Sfântul Soare* zachowuje wszystkie właściwości Jupitera. Bogini *Venere* (Venus) staje się świętą chrześcijańską, znaną powszechnie jako *sfânta Vinere* (piątek). Do najczęstszych motywów pogańskich należą przeróżne metamorfozy, potwory pożerające dzieci, małżeństwa brata ze siostrą...

Epoka słowiańska streszcza się w typach hajduków, zbrojników, występujących w szeregu ballad: *Toma Alimoș*, *Român Grue Grozovanul*, *Mihu Copilul*, *Vulcan* ... Na warstwę słowiańską kładzie się często powłoka chrześcijańska.

O istnieniu tych *cãntece batrãnești* wspominają już źródła historyczne z XV wieku w związku z uctami i uroczystościami na dworach gospodarów. Były one śpiewane lub recytowane przez wędrownych *lăutari* (*alăutari*) przy akompaniamencie liry, zwanej *alăuta* (niem. *Laute*, rodzaj lutni). Jednak pieśni z czasów Stefana Wielkiego nie dochowały się wcale. Te pierwsze ballady były bez wątpienia śpiewane w języku rumuńskim, a nie w języku słowiańskim będącym naówczas państwowym i kościelnym. Gdy z początkiem XVI wieku serbska księżniczka została żoną hospodara Wołoszczyzny Neagoe-Vodă (1512—1521), ceniącego wysoko kulturę słowiańsko-binzantyjską, ballada serbska dotarła na dwór książęcy, a stamtąd rozchodziła się po ziemiach rumuńskich, używając swych motywów pieśni krajowej. Zresztą jeszcze w XVII wieku serbscy śpiewacy przebiegali z gęślą ziemie polskie i ruskie, śpiewając na dworach szlachty i w sadybach kozackich. W XVI i XVII wieku śpiewacy wędrowni i kobziarze krążyli po całym obszarze pomiędzy Dunajem a Dniestrem. Gdy Michał Dzielny (zm. 1601) wkroczył na czele wojsk rumuńskich do Białgradu w Transylwanii, przy jego boku maszerowali *lăutari* — Cyganie, śpiewający rumuńskie pieśni przy akompaniamencie kobzy (*cobzã*). W XVII wieku pieśni rumuńskie rozbrzmiewały w Jassach na dworze Bazylego Lupu i w Bukareszcie na dworze Mateusza Basaraba. Metropolita Dosofteiu, tłumacząc wierszem psalterz (*Psal-tire*, Uniew 1673) szukał form metrycznych i rymów w starych pieśniach rumuńskich. Z początkiem XVIII wieku *cãntece bãtrãnești* spotkały się po raz pierwszy z oceną ówczesnego historyka Constantina Stolnicul Cantacuşino (zm. 1716). W kronice Jana Neculce (zm. 1744) podanie o budowie monasteru w Putnie pochodzi bezpośrednio z dawnej ballady. Pierwsi poeci rumuńscy Nicolachi (zm. 1828) i Iancu Vecarescu (zm. 1863) zapoczątkowali spisywanie utworów śpie-

wanych przez *lăutari*. Zadaniu temu poświęci się następnie Gheorghe Asachi, bukowiński pop Marian, Al. Marienescu, G. Dem. Teodorescu, Vasile Alecsandri i wielu innych.

W całokształcie rumuńskiej poezji epicznej, nie znającej wcale cyklów, wyodrębnia się kilka grup, które charakteryzuje pokrewieństwo treści.

Najstarszymi motywami ballad są mit o słońcu i metamorfozy. Ballada *Soarele și luna* (*Stońce i księżyc*) głosi, że ziemia była oświetlana niegdyś tylko przez słońce, które jako młodzieniec zakochało się we własnej siostrze Ileanie, nie chcącej zrazu ani słyszeć o związku z bratem. Później, podczas uroczystości ślubnej, Ileana przemienia się w minogę, którą Pan Bóg rzuca na niebo, czyniąc z niej księżyc: „Dzień i noc pełni tęsknoty, I paleni wiecznym ogniem, Oddalać się tam będziecie, Niebo przemierzać będziecie, Światy oświetlać będziecie“. Motyw małżeństwa brata z siostrą występuje jeszcze w balladzie *Iovan Iorgovan*.

Metamorfozy są bardzo częste. W *Trei lebede* cesarzewicz spotyka na polowaniu trzy łabędzie, będące cesarskimi córkami. W balladach *Cucul și Turturica* (*Kukułka i turkawka*) i *Mierla și sturzul* (*Kos i drozd*) jest opiewana miłość bez wzajemności; ukochana, chcąc uniknąć kochanka, przemienia się w ptaki, zwierzęta i przedmioty; równocześnie kochanek przemienia się w różne istoty lub przedmioty, aby tylko znaleźć się w pobliżu ukochanej. Motyw ten zjawia się w wielu literaturach ludowych, w polskiej, francuskiej, prowansalskiej i w innych.

Żywiół historyczny, występujący w balladach, odrywa się od rzeczywistości i czasu, przybierając legendarne kontury. Pomysłowy *lăutar* doczepia do nazwiska historycznego motyw często obcy i śpiewa go na uctach księcia, pragnącego słuchać o czynach tych, co siedzieli na tym samym tronie. Pierwszym księciem Wołoszczyzny, który zdobył nieśmiertelność w pieśni, jest Neagoe-Vodă, przed-

stawiony w balladzie *Mănăstirea Argeșului* jako Negu-Vodă (XIII w.).

Dookoła budowy tej wspaniałej bazyliki rumuńskiej, wzniesionej za czasów Neagoe-Vodă, powstała jedna z najtraficzniejszych legend ludowych. Jej budowniczy, mistrz Manole, musi zamurować swoją piękną i ukochaną żonę, aby móc dokończyć swego dzieła, gdyż żądają tego złe moce, burzące w nocy to wszystko, co on w dzień zbudował. Wzruszające prośby i żale żony i matki, objętej murem i płaczącej za dziećmi, wprowadzają do legendy ton głęboko liryczny, który nie należy do repertuaru ludowego. Poza tym jej zakończenie, gdy zrozpaczony mistrz Manole ginie, pragnąc wlecieć na skrzydłach ku niebu, przypomina mīt o Ikarze. Podobna legenda wiąże się z monasterem Putnie, przy budowie którego pada również ofiarą młode niewinne życie. Ten pełen grozy motyw, znany na całym Bałkanie i występujący w łacińskiej literaturze wieków średnich, dostał się prawdopodobnie na ziemię rumuńskie wraz z serbskimi śpiewakami.

Drugim z rzędu księciem Wołoszczyzny, który wszedł do pieśni, jest Mircea Ciobanul (1546—1560), z którego fantazja ludowa uczyniła biednego i zapomnianego w górach pastucha. Z tą samą epoką wiąże się ballada mołdawska o księciu Stefanitã, którego żona Stana płonie gorącą miłością do hetmana Vartica. Stefanitã, chcąc wybadać uczucia żony, oświadcza jej po powrocie z polowania, że Vartic został powieszony. W pieśni o Michale Dzielnym ujęty został moment ścinania głów bojarom. Sylwetki innych panujących wychodzą na ogół blade i mglisto.

Na XVIII wiek przypada rozkwit ballad hajduckich, czyli zbójnickich, z których najstarsze odnoszą się do stosunków politycznych XVII stulecia. Hajduk (zbójnik) mołdawski Miul Cobiul przemierza góry przy dźwiękach piszczałki, aby spotkać w lesie bandę węgierskich zbójników i zwyciężyć w pojedynku ich dumnego hetmana, zwanego Ianuș Ungurean, któ-

ry przypomina naszego Janosika. Następnie żąda od Węgrów, aby podnieśli jego broń, lecz żaden z nich nie jest w stanie tego uczynić. Echa walk z Tatarami w XVII wieku utrwaliły się w balladach, których bohaterami są wolni chłopci mołdawscy *Codreni*. Gruea Grozovanul, przekroczywszy Prut, spotyka chana, „pana tatarskiego o małych kurzych ślepiach“, który „wycina w pień wszystkich Rumunów“. Waleczny hajduk, chcąc pomścić cierpienia swego narodu, postanawia „obalić Tatara na ziemię, a potem go bić i zabić“.

Pokaźna ilość ballad posiada zabarwienie czysto regionalne, pozostając w ścisłej łączności z życiem poszczególnych okolic. *Codreanu* napada na pastuchów siedmiogrodzkich, zapuszczających się ze swymi kerdelami za Seret, na równiny czarnomorskie, łupiąc ich z pieniędzy, broni, owiec i koni. Począwszy od połowy XVIII stulecia wywiązywały się tam pomiędzy pasterzami rumuńskimi i siedmiogrodzkimi częste kłótnie i walki o lepsze pastwiska, powodując ustawiczną zaszłość i zawiść. Pastuch, sprzedawszy na targu wełnę i ser, mógł spotkać się zawsze w powrotnej drodze z łupieżczym *Codreanul*, żyjącym z kradzieży i łupu. W tych okolicznościach powstała najpiękniejsza ballada rumuńska *Miorita (Jagniątko)*. Młody i bogaty pastuch mołdawski pędzi swój kerdel wraz z kerdelami dwu zawistnych pastuchów Ungurean i Vrâncean. Ulubione jagniątko, posiadające dar proroczy, przepowiada Mołdawianinowi śmierć z ręki współtowarzyszów. Samotny pastuch, chcąc oszczędzić bólu staruszce matce, poleca jagnięciu, aby jej doniosło, że syn nie wróci już więcej do domu, gdyż ożenił się z piękną królewną. Piękno tego utworu zasadza się przede wszystkim na pełnych liryzmu żalach młodego pastucha, które wyrażają jego przywiązanie do kerdeli owiec i górskiej przyrody.

W pieśniach dobrudzańskich i nadunajskich uwidoczniły się najazdy Turków, cychających ustawicznie na mienie,

żony i córki chrześcijan. Tudor Tudorel pojął za żonę najpiękniejszą z całej Dobrudży dziewczynę; zewsząd garną się więc ludzie do karczmy Tudora, który się bogaci, budując „srebrzyste młyny“. Turcy, dowiedziawszy się o bogactwach i uroczej żonie karczmarza, żądają odeń coraz to większych haraczów, które rujnują jego młyny i winnice do tego stopnia, że jest w końcu zmuszony sprzedać własną żonę. Innym razem Turcy przychodzą do domu starej kobiety, porywają jej piękną córkę, ukrytą w ogrodzie, i wiodą do łodzi. Gdy na środku Dunaju rozwiązano dziewczynie ręce, rzuca się ona do wody i tonie. Liczne są w tej grupie ballady typu serbskiego, których bohaterem jest Nowak (Novac), chrześcijanin, poddany turecki, ubiegający się o rękę córki srogiego gubernatora tureckiego Osmanliu. Dzięki swej urodzie i dzielności Nowak uwodzi piękną Turczynkę, wykrada ją z ojcowskiego pałacu i stacza niezliczone walki, celem utrzymania jej w swoim posiadaniu. Na zrębach tego motywu osnuł powieściopisarz M. Czajkowski intrygę powieści *Kirdželi*.

Hajducy najstarszych ballad walczą z cudzoziemcami, z Tatarami, Turkami i Węgrami. Typowi hajducy, tj. zbójnicy, występują w balladach nowszych, walczą z bogaczami, zdziercami, tyranami i parweniuszami w obronie uciemiężonego ludu. Hajduk, podobnie jak nasz zbójnik, to nieugięty wojownik, obrońca i opiekun biednych, nieustępliwy pogromca możnych i bogaczy, bohater o nadludzkich często rysach, piękny i dowcipny zdobywca kobiet. Poza tym hajducy walczą często z pastuchami i staczą boje między sobą. W balladzie *Toma Alimōš* hajduk Manea podchodzi ukradkiem do współtowarzysza Toma, rozpruwa mu brzuch i ucieka. Toma, który nie ma ochoty umierać, zgarnia szybko swoje wnętrze, przyciska je pasem, dosiada konia i pędzi co tchu za Manea, któremu odcina w końcu głowę. *Vidra* przedstawia hajduków walczących o kobietę.

Do sławnych imion hajduckich należą Stanisław, Badiul, Golea, Bâcul, Agus i Vâlcan. Najciekawszą postacią w tym gronie jest Stanisław, którego imię przejawia się poprzez liczne warianty pieśni. Wszędzie dokonuje on częstych wypadów do miast tureckich leżących nad Dunajem. Turcy zaskoczywszy go we śnie, krępując go powrozami, przywiązują mu kamień młyński do szyi i wrzucają go do Dunaju. Podczas tego wszystkiego Stanisław śpi najspokojniej w świecie. Dopiero po jakimś czasie budzi się z twardego snu, przypluwa do Dristor (Siliistra) i wyskakuje na brzeg. Tam rozbija się po sklepach, aby kupić sobie miecz, ale żaden nie wytrzyma jego próby, łamiąc się na jego kolanie. Wreszcie po długich poszukiwaniach odnajduje u Żyda swój miecz, skradziony mu przez Turków. Przeciąwszy nim na pół handlarza broni, pędzi szukać Turków do miasta. „Chwytał miecz do rąk, zatoczył nim krąg, biegnie przez ulicę i do karczmy skacze“. Na widok Stanisława Turcy czmychają pod łóżka, skąd dzielny hajduk wyciąga ich po kolei, odcinając im głowy.

Spośród licznych utworów, przedstawiających walkę hajduków z bojarami, wybija się na pierwsze miejsce ballada *Corbea*, której bohater, uwięziony przez księcia, wydostaje się podstępem na wolność przy pomocy swojej matki. Poza tym hajducy z Transylwanii i Maramureszu walczą często z cesarskimi żołnierzami. Bukowina posiada swoją oryginalną legendę o miejscowym zbójniku Darie.

Ostatnią grupę tworzą ballady o tematach zaczerpniętych z życia rodzinnego i potocznego, których przedmiotem bywają krwawe tragedie i potężne namiętności. W balladzie *Kira* murzyn (Arap) porywa piękną dziewczynę z Brăila. „Bracia Kiry, złodzieje z Brăila, dunajskie węże“, puszczają się w pogoń za murzynem, odbierają mu siostrę i prowadzą ją do domu. Następnie, podejrzewając Kirę, że uciekła dobrowolnie z murzynem, rozbierają ją do naga i palą żywcem.

Tereny akcji rumuńskiej ballady są dosyć ograniczone. Przy tym zespół powtarzających się nazw geograficznych jest nadzwyczaj szczupły: Dunaj, Dniestr, Prut, Seret, Olt, Carogród, Argeş, Bukareszt, Brăila, Vaslui, Huş... Poza Rumunami występują w nich Tatarzy, Turcy, Grecy, Kozacy, Węgrzy i Litwini. Charakterystyka postaci bywa dorywcza i mało wyrazista. Z tego powodu typy bohaterów mieszają się ze sobą i tylko rzadko są wyposaŹone w rysy lokalne. Rozpiętość tematów, po usunięciu licznych przeróbek, jest na ogół niewielka: przelotna miłość, krwawe walki i zapasy, cierpienia w więzieniach i radość z wydobycia się na wolność.

Rumuńska epika ludowa nie posiada tego wielkiego polotu, jaki charakteryzuje epikę zachodnioeuropejską, ale, dzięki swej prostocie, dotrzymuje miejsca balladzie serbskiej, tej jedynej poezji epicznej późniejszych wieków średnich. Dla rumuńskiej literatury stała się ludowa poezja epiczna niewyczerpaną skarbnicą natchnienia, źródłem wszelkich wartości artystycznych. Echa ballad ludowych przeplatają się tam często z motywami ballad romantycznych.

Pierwszym poetą rumuńskim, który szukał natchnienia w poezji ludowej, był Ienăchita Văcărescu (1740—1798). W *Amărată Turturea (Zasmucona turkawka)* Văcărescu rozszerza motyw ludowy, tchnąc weń nutę osobistą. Zasmucona turkawka wie dzie, po stracie swej towarzyski, łaosne życie, unika towarzystwa i radości, oczekuje śmierci z rąk myśliwego. Syn poety, Alecu Văcărescu (zm. 1838), próbował również wzorować się na poezji ludowej. Drugi jego syn, Nicolae Văcărescu (zm. 1828), opiewał w *Cântec* życie zbójnickie. W długiej balladzie *Turnul lui But pe muntele Pionului* Gheorghe Asachi (1788—1869) dał utrzymaną w formie ludowej lokalizację *Lenory* Bürgera. Młody Butu, narzeczony Anny, córki gospodarza Aleksandra, bierze wraz z korpusem posiłkowym mołdawskim udział w wojnie z Krzyżakami

nad Bałtykiem. Gdy nie powrócił z woj-
skiem, ksiąŹę postanawia wydać córkę
za kogo innego. Na prośbę Anny cza-
rownica przywołuje zmarłego. Potem
oboje dosiadają konia i odjeżdŹają:
„Księżyc świeci, Butu pędzi, Poprzez gó-
rę, przez dolinę. Wicher świszczce i sko-
wycze. Rumak skacze, drze w galopie
i unosi ich oboje“. Costache Stamati (zm.
ok. 1869) wzorował szereg utworów na
balladach, baśniach i podaniach ludo-
wych. Jego *Păgănul cu fiicele sale (Po-
ganin ze swymi córkami)* jest balladą
utrzymaną w tonie romantycznym, w
której fantastyczne zjawy i mgliste opisy
mówią o wpływie Byrona. Constantin
Negruzzi (1808—1868) przełożył na język
rumuński 14 ballad V. Hugo (*Balade*,
1839). Heliade Rădulescu (1802—1872)
w balladzie *Sburătorul (Latawiec, 1844)*
łączy polot romantyczny ze swoistym
realizmem. Vasile Alecsandri (1821—1890)
rozpoczęła działalność literacką groma-
dzeniem poezji ludowych, które ogłasza
najpierw w czasopismach, a następnie
w dwu tomach *Balade adunate și îndrep-
tate (Ballady zebrane i poprawione)* w
Jassach (1852—1853). Ostateczną formę
tym arcydziełom ludowym nadaje w wy-
daniu bukareszteńskim *Poezji populare
ale Românilor* (1866). W całym tym przed-
sięwzięciu Alecsandri nie jest zbieraczem
folklorystą, ale literatem, który uważając
skarbnicę muzyki ludowej za kopalnię su-
rowego materiału, przerabia i idealizuje
jej twory, a gdy nie znajdzie tego, czego
szuka, to i dowolnie komponuje. Vasile
Alecsandri postanowił bowiem dać swe-
mu narodowi pełny cykl ballad bohater-
skich, uciekając się do różnych mistyfi-
kacji celem wypełnienia luk. W zbiorze
Legende (Legendy, 1875) zamieścił rów-
nież poeta legendy fantastyczne, jak *Le-
genda ciocărlici (Legenda o skowronku)*,
obok legend historycznych, jak *Vlad Te-
peş și stejarul (Vlad Tepez i dąb)*. W poe-
macie *Pohod na sybir* daje poeta wizję
tłumu skazańców politycznych, niewątpli-
wie Polaków, pędzonych wśród mrozów
przez kozaków na Sybir: „Pod szarym

niebem, ciemnym, łożnianym. Przez puste pola, wybielone śniegiem, Wlecz się wolno szlakiem mało znanym Żaloszny orszak, idący szeregiem, Ludzi posępnych i okrytych lodem, Skutych w kajdany i nękanym głodem“.

Pod koniec XIX wieku poeta siedmiogrodzki George Coşbuc (1866—1912), zwany „poetą chłopów“, tchnął w rumuńską balladę nowy i świeży polot (*Balade și idile — Ballady i idylle*, Bucureşti 1893). Ballady Coşbuc operują żywiołem epiczno-narracyjnym, mając za przedmiot obrazy z życia wiejskiego, wydarzenia historyczne, tematy egzotyczne i tematy erotyczne. *Nunta Zamfirei (Wesele Zamfiry)* jest korowodem malowniczych zwyczajów i wiąże się silnie z życiem rumuńskim, mimo że ma formę legendy, przedstawiającej bajecznych cesarzów i królów. *Moartea lui Fulger* przedstawia uroczystości pogrzebowe poległego na wojnie królewicza, którego matka szaleje z bólu i zlorzeczy Bogu. W *Brâul Cosânzenei* opowiada poeta legendę o tęczy: Piękna Ileana Cosânzeana nosi szczęście życia zamknięte w złotym pasie. Wzgardzone Słońce pała żądzą zemsty. W pewnej chwili, gdy na prośbę Făt-rumosa Ileana zdejmuje pas, Słońce porwuje go. Ileana oplakuje stratę. Tymczasem Słońce zjawia się na niebie, błyszcząc w kropłach wody. W *Moartea lui Gelu* wołoski wojewoda, ranny śmiertelnie w bitwie z Węgrami, leży w lesie i oczekuje śmierci, prowadząc rozmowę ze swym koniem, jedynym towarzyszem, jaki mu pozostał. W poezji XX wieku echa ballady ludowej powtarzają się również dość często: V. Voiculescu (*Ionica*), Adrian Maniu (*Balada I și Grădini de zarzavat*), Lucian Blaga (*Haiducul*)... Wielki powieściopisarz Michail Sadoveanu, którego cała olbrzymia twórczość jest ściśle powiązana z życiem i twórczością artystyczną ludu, przeprowadził w ogłoszonej przed wojną powieści *Baltagul (Ciupaga)* efektowne rozwinięcie motywu ballady *Miorita*.

Bibliografia: N. Iorge, *Istoria Literaturii Românești*, Vol. I. Ediția a II-a, București 1925. Ch. Adamescu, *Istoria Literaturii Române*, București, Biblioteca pentru toți. B. P. Hasdou, *Cuvente den bătrâni*, Tomul II, București 1879. N. Iorga, *Balada populară românească*, Văleni 1910. P. Cancel, *Originea Poeziei Populare*, București 1922. P. Irosie, *Caracterul Poeziei Populare*, Cernăuți 1937. M. Eminescu, *Literatura populară*, T. II (1902). Al. Dima, *Zăcămintele Folclorice în poezia noastră contemporană*, Buc. 1936. S. Łukasik, *Pologne et Roumanie, Aux confins des deux peuples et des deux langues*, Paris 1938. E. Biedrzycki, *Literatura rumuńska (Wielka Literatura Powszechna, t. II, 2)*, Warszawa. E. Dvoicenco, *Alecsandru Hasden și Literatura Română populară*, Valenii-de-Munte 1936. C. Densuzianu, *Viesta Păstorească în Poesia noastră populară*, București 1923. P. Cancel, *Păstoritul la poporul român*, București 1913. T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București 1925. Cr. G. Tocilescu, *Materiale Folklorice*, Vol. I—II, București 1906. Mitropolitul Dosofteiu, *Psaltire...*, Uniew 1673. I. Văcărescu, *Poeziile Văcăreștilor*, București 1908. A. Pann, *Poezii populare*, București 1846. V. Alecsandri, *Balade adunate și îndrentate*, Partea I, 1852, Partea II, Iași 1853. V. Alecsandri, *Poezii populare ale Românilor*, București 1866. S. Florea Marian, *Poezii poporale din Bucovina, Balade română*, Botoșani 1869. S. Florea Marian, *Poezii poporale române, adunate și întocmite*, Tom I, Cernăuți 1873. D. Bolinteanu, *Legende și balade*, București 1894. A. Urechia, *Legende române*, București 1891. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București 1885. G. Coşbuc, *Balade și idile*, București 1893. M. Gaster, *Crestomatie română*, Leipzig 1891. G. Topîrceanu, *Balade vesele*, București 1916.

Stanislaw Łukasik

BALLAD: (akcent na pierwszej sylabie) w Anglii — średniej długości opowieść poetycka przedstawiająca w sposób zasadniczo epicki obiektywny zarys pewnej fabuły o znacznym napięciu dramatycznym, często wyposażona w elementy liryczne (nastrojowość, wyrażenie uczuć postaci występujących, komentarz autora), używająca formy dialogu, refrenu, powtórzeń, charakterystycznych dla poezji ludowych metafor i porównań. Najczęstszą formą angielskich ballad jest tzw. *ballad stanza* (zwrotka balladowa) o czterech wierszach rymowanych *abcd* lub *abab* o układzie akcentów 4343 lub 4444. Zapowiedź tej zwrotki można znaleźć w średnioangielskich utworach *Poema Morale* (ok. 1170) i *Ormulum* (ok. 1200), które zdają się ilustrować rozpad dwuwiersza septenerowego (o siedmiu akcentach) na cztery krótsze wiersze. Zwrotka tego rodzaju zwana *common metre* (miara pospolita) jest tak popularna, jak w Polsce zwrotka krakowiaka, i występuje nie tylko w balladach, lecz także np. w pieśni kościelnej. Do niej dadzą się sprowadzić nawet bardzo kunsztownie rymowane zwrotki niektórych ballad o większej liczbie wierszy i wewnętrznych rymach. Tak np. układ rymów w *Nut-Brown Maid* (ok. 1500) *aabccbddbeebffb* (gdzie *aab* odpowiadają akcenty w liczbie 223) sprowadza się do 2 i pół zwrotki typu *abcb* (4343), w których rym *b* powtarza się, a które ozdabia dodatkowy rym wewnętrzny w wierszach nieparzystych.

Początki ballady angielskiej są kwestią sporną. Nazwa jej wskazuje na związek z balladą kontynentalną, zwłaszcza francuską. Fakt obejmowania nazwą *ballad* lub *balade* utworów, których treść i forma jest zupełnie odmienna (zob. **BALLADE**), wydaje się świadczyć, że pierwotnie używano jej dość swobodnie dla oznaczenia wszelkiej pieśni, nadającej się do tańca (por. łac. *ballare*). W średniowiecznej Anglii ulubioną pieśnią tego rodzaju stała się *ballad*, zwana także z powodu swojej popularności *folk ballad*

lub *popular ballad* — balladą ludową. Chociaż najstarsze zabytki balladowe sięgają XIII w., złotym wiekiem ballady ludowej w Anglii był w. XV. Z tego czasu pochodzi sławna ballada *Chevy Chase* i jej szkocki odpowiednik *The Battle of Otterbourne*. Są one klasycznym przykładem tzw. *border ballad* — ballady angloszkockiego pogranicza, wyrosłej na gruncie trwających przez cały wiek XIV i następnie walk, zajazdów, najazdów i prywatnych tragedii na kresach (wzgórza Cheviotu, linia rzeki Tweed). W w. XVI zaczęto drukować pierwsze zbiory ballad (np. cykl o Robin Hoodzie). Powstają wtedy ballady jarmarczne, tzw. *broad-sides*. Ballada, dotąd anonimowa, zaczyna mieć autorów, z utworu ludowego staje się utworem literackim, uprawianym przez poetów. Jednym z wczesnych wierszy tego rodzaju jest *The Ballad of Agincourt* M. Draytona.

Pod koniec w. XVII i na początku XVIII rozwija się literacka ballada satyryczna, najczęściej anonimowa w celu uniknięcia odpowiedzialności. Niektóre ballady są wtedy tak popularne, że korzystając z ich gotowych melodii John Gay tworzy sławną *Operę żebracza* (1728), zwaną *ballad-opera* — operą balladową. W drugiej połowie w. XVIII T. Chatterton stara się nawiązać do ballady średniowiecznej, W. Cowper pisze znaną żartobliwą balladę *John Gilpin*. Nie brak też utworów o charakterze ballady ludowej u R. Burnsa. Zainteresowanie dawną balladą prowadzi do zbierania i wydawania ballad w zbiorach takich, jak biskupa Percy *Reliques of Ancient Poetry* (1765) i W. Scotta *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802). Wreszcie, zrywając z tradycją stylistyki i metryki XVIII w., W. Wordsworth i S. T. Coleridge wydają w 1798 r. *Ballady liryczne*, nawiązujące do ludowej prostoty, realizmu i fantastyki. Wydanie tego tomiku, który zawierał m. in. *We Are Seven* Wordswortha i sławną sekwencję balladową Coleridge'a pt. *Rime of the Ancient Mariner*, odegrało w lite-

raturze angielskiej rolę podobną do *Ballad i romansów* Mickiewicza, rozpoczynając okres romantyzmu. Świetne ballady w tym okresie wychodzą spod pióra Waltera Scotta (np. *Lochinvar*), J. Keatsa (*La Belle Dame Sans Merci*). W drugiej połowie XIX w. ballada jest utworem prawie wyłącznie literackim. Uprawia ją historyk T. Macaulay w *The Lays of Ancient Rome* (1842) i *English Ballads*, W. Aytoun pisząc *Lays of the Scottish Cavaliers* (1848), D. G. Rossetti (*The White Ship, Sister Helen*), William Morris w zbiorze poezji *The Defence of Guenevere* (1858) i wielu innych. Na przełomie wieków XIX i XX ballady piszą R. Kipling, Oscar Wilde, G. K. Chesterton, John Masefield. U tych poetów widać nieraz dużą swobodę w używaniu nazwy *ballad*. *The Ballad of the Reading Gaol* (1898) Wilde'a jest utworem raczej lirycznym niż opowieścią, a jego zwrotka rymuje się *abcbdb*. *The Ballad of the White Horse* (1911) Chestertona jest wprawdzie utworem wybitnie epickim, ale zwrotka jej, rymowana *abcccb*, też odbiega od tradycyjnej *common metre*. J. Masefield w zbiorach *Salt Water Ballads* (1902) i *Ballads and Poems* (1910) czasem używa dwuwiersza jako podstawowej formy. Tego rodzaju dowolności można jednak spotkać już w balladzie literackiej Draytona, który stosuje zwrotkę *aaabcccb* o układzie akcentów 33323332.

Angielska *ballad* jest utworem bardzo urozmaiconym pod względem tematu i celu. Już w XIII wieku występują tak różne ballady, jak legendarno-biblijny *Judas* i *A Song on the Battle of Lewes* wydrwiwiająca przeciwników politycznych. Jedną z najstarszych ballad jest *A Song of the Husbandsmen* wypowiadająca protest chłopów przeciw uciskowi feudalnemu. W XV wieku *ballad* była narzędziem agitacji do powstania chłopskiego lub sławiła ludowego bohatera-zbójnika Robin Hooda. Prócz wyrażania nastrojów politycznych służyła również do przekazywania ważnych zdarzeń, pouczeń etycznych lub jako źródło rozrywki.

Tematem *ballad* było to wszystko, co poruszało wyobraźnię, a więc legendy, krwawe bitwy, bohaterskie wyczyny, zbrodnie, miłość, wygnanie lub wyjęcie spod prawa, katastrofy morskie, kontakty z zaświatem, czary, satyryczne lub humorystyczne anegdoty o ludziach znanych jako wybitne jednostki lub typowych. Pisarze uprawiający później *ballad* wzorowali się na tym doborze tematów, ale najczęściej nie czerpali ich z aktualnych zdarzeń, tak jak lud, lecz z tradycji odległej przeszłości. Toteż ich ballady są przeważnie kunsztownym, ale sztucznym wskrzeszaniem formy balladowej, nie odzwierciedlającym rzeczywistych problemów współczesnego im życia, jak to było w okresach anonimowej twórczości ludowej.

Bibliografia: zbiory ballad: T. Percy, *Reliques of Ancient Poetry*, London 1852. W. Scott, *The Minstrelsy of the Scottish Border*, Kelso 1802. F. J. Furnivall i W. R. Morfill, *Ballads from MSS*, London 1868—1873. F. J. Child, *English and Scottish Ballads* (8 tomów), Boston 1857—1864. W. Chappel i J. W. Ebsworth, *Roxburghe Ballads* (9 tomów), 1869—1897. Opracowania: S. B. Hustvedt, *Ballad Criticism in Scandinavia and Great Britain*, New York 1916. E. K. Chambers, *English Literature of the Close of the Middle Ages*, Oxford 1945. *Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1910—1927. *Encyclopaedia Britannica*.

Witold Ostrowski

BALLADE: francuska *ballade* ukonstytuowała się jako kunsztowna formacja metryczna niemal definitywnie w ciągu XIV wieku, wzorując się w pewnej mierze na mniej lub więcej regularnych formach takich utworów, jak *ballette*, *chanson* i *pastourelle*, i przystrajając się w nazwę oznaczającą dotychczas pieśń taneczną (st. fr. *balade*, *balette*, *ballette*: st. prow. *balada* „pieśń taneczna“: *balar* „tańczyć“ \leq łac. *ballare* \cong st. fr. *baler*,

wł. *ballare*, port. *bailar*, hiszp. *bailar*). Ballada, oparta na stałej i ściśle określonej formie metrycznej, składa się regularnie z trzech symetrycznie równych i mających te same rymy zwrotek i z *envoi* („posłanie“, „dedykacja“) odpowiadającego przeciętnie połowie normalnej zwrotki. Posługuje się najczęściej wierszem ośmiozłogłowym lub też wierszem dziesięciozłogłowym (ze średniówką po czwartej zgłosce), rzadziej wierszami liczącymi 6, 9, 11 lub 12 zgłosek. W każdym poszczególnym wypadku wszystkie wiersze muszą posiadać jednakową miarę. Ballada może zaczynać się dowolnie wierszem z rymem męskim lub żeńskim. Ostatni wiersz pierwszej strofy musi powracać na końcu następnych zwrotek i na końcu *envoi* (układ rymów w *Ballade des pendus*: *ababbccdcD*; *envoi*: *ccdcD*). Ballada pisana wierszem ośmiozłogłowym składa się z trzech zwrotek ośmiowierszowych opartych na tych samych rymach i z półzwrotki liczącej cztery wiersze, zwanej *envoi*, która jest jak gdyby drugą połową czwartej zwrotki mającej takie same rymy, jak i trzy pierwsze zwrotki. Ballada pisana wierszem dziesięciozłogłowym składa się z trzech zwrotek dziesięciowierszowych mających takie same rymy i z *envoi* liczącego pięć wierszy i powtarzającego rymy drugiej połowy poprzednich zwrotek. Pierwsze ballady, wyszłe spod pióra Guillaume de Machault (zm. 1377) i spod pióra Jean Froissarta (zm. 1404), składały się tylko z trzech symetrycznych zwrotek i nie znały wcale *envoi*; zdarza się to i Cristine de Pisan w XV wieku. Pierwszym poetą, który wprowadził *envoi* do ballady, i to na stałe, był Eustache Deschamps (zm. około r. 1410). Zgodnie z ustaloną tradycją *envoi* winno rozpoczynać się zwrotem: *Prince* lub też zwrotami: *Princesse*, *Roi*, *Sire*, gdyż ballady były w swych początkach dedykowane książętom, królom, wielkim panom... — „Prince, on se doit en ce monde esjouir, || Garder la loy, a Dieu faire plaisir...“ (Eustache Deschamps,

Ballade MXXIII). — „Prince, or est ma douleur commenciee: || Seulete suis de tout deuil menacee...“ (Cristine de Pisan). — „Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie, || Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie...“ (Fr. Villon, *La ballade des pendus*). — „Prince, fais amyie immortelle, || Et à la bien aymer entens...“ (Marot, *Chant de May et de Vertu*). Jednakże liczne były odstępstwa od tej klasycznej zasady (Charles d'Orléans, Fr. Villon, Gringoire, Cl. Marot), gdyż nie zawsze miano księcia pod ręką, gdyż niekiedy i treść nie mogła harmonizować z tym przyjętym ceremoniałem: „Aveugle suy, ne sçay ou aler doye: || De mon baston, affin que me forvoye...“ (Charles d'Orléans). — „Vivons en paix, exterminons discort; || Ieunes et vieulx, soyons tous d'ung accort...“ (Fr. Villon, *Ballade I*). Także w innych wypadkach niektórzy autorzy ballad postępowali dosyć swobodnie, ignorując często rozmyślnie kardynalne reguły. Christine de Pisan już to pomija *envoi*, już to do 7-wierszowych strof dołącza 4-wierszowe *envoi*. Charles d'Orléans kończy balladę złożoną z dziesięciowierszowych strof czterowierszowym *envoi*. Fr. Villon zamieszcza pod balladą złożoną z 10-wierszowych strof 7 wierszy *envoi*. La Fontaine tworzy niekiedy ballady z czterech zwrotek zamiast z trzech, a do *envoi* wprowadza cztery lub sześć wierszy zamiast pięciu.

Jedna z najpiękniejszych ballad, *Loriot* Andrzeja Theuriet (*Le Livre de la Payse*), pisana wierszem dziesięciozłogłowym, ma tylko dziewięć wierszy w zwrotce zamiast dziesięciu. Poza tym obok zwyczajnej ballady spotyka się niekiedy balladę podwójną (*double ballade*), która składa się z sześciu zwrotek i z *envoi* i w której każda zwrotka zawiera jeden lub dwa wiersze powtarzane w formie refrenu.

Piękna kariera francuskiej ballady tłumaczy się faktem, że w jej dostatecznie obszernych ramach natchnienie poetyckie mogło poruszać się na ogół swobod-

nie, że treść subiektywna mogła się w nich łatwo przeplatać z materia obiektywną.

Zapoczątkowana w XIV wieku ballada miała stać się na przeciąg dwóch wieków naczelną formą francuskiej poezji lirycznej. Już pierwsi znani autorzy ballad, Guillaume de Machault (ur. około r. 1300, zm. 1377) i sławny kronikarz Jean Froissart (1357—1404), nadali znaczny rozgłos temu nowemu rodzajowi poetyckiemu, składającemu się początkowo tylko z trzech symetrycznych zwrotek bez *envoi*. Twórcą regularnej formy ballady, składającej się z trzech symetrycznych zwrotek i z *envoi*, stał się Eustache Deschamps (ur. około 1340 — zm. około 1410), najpłodniejszy poeta swojej epoki, który, zaczawszy pisać ballady w r. 1374, stworzył aż 1175 tego rodzaju utworów, wprowadzając do nich najróżnorodniejsze epizody współczesnego życia, opowiadania historyczne, motywy miłosne i nawet tematy zaczerpnięte z bajek. W r. 1392 Deschamps ustanowił prawa i reguły tego rodzaju poetyckiego w dziele zatytułowanym *L'art de dictier et de fere chansons, ballades, virelais et rondeaulx*; zachwala on między innymi balladę „dwuznaczną i wsteczną“, w której ostatnia zgłoska każdego wiersza tworzy pierwszy wyraz następnego wiersza. Później, w r. 1493, reguły kompozycyjne ballady zostały ponownie ujęte przez Molineta w *L'Art de science et de rhétorique*, dziele niesłusznie przypisywanym niejakiemu Henri de Groy. *Livre des cent ballades*, będąca dziełem zbiorowym książąt i panów dworu Karola VI (1380—1422), opowiada w formie ballad spotkanie młodzieńca ze starym rycerzem i z piękną młodą damą, którzy dają mu sprzeczne jedne z drugimi rady w sprawach miłosnych. W ciągu I połowy XV wieku ballada, mająca za swych głównych przedstawicieli Cristine de Pisan, Allain Chartier, Charles d'Orléans i Henri Daude, zdobywała sobie coraz to szerszy zasięg, aby dojść do rozkwitu około połowy XV wieku w dziele Fr.

Villona (zm. po r. 1463) i święcić triumfy w I połowie XVI wieku dzięki Klemensowi Marot (1495—1544). Jednak później pod wpływem nowych tendencji Plejady poszła ballada na jakiś czas w zapomnienie: „Laisse-moi aux Jeux Floreaux de Toulouse toutes ces vieux préxies Françaises comme ballades...“ — pisał w r. 1549 Joachim du Belley w swojej *Défense et illustration de la langue française*. Przyszła ona znowu do głosu w XVII wieku: Voiture, Sarrazin, Conrart, Mme Deshoulières i La Fontaine pisali wówczas ballady. Przypadła ona przede wszystkim do gustu temu ostatniemu, który potrafił kombinować w niej po mistrzowsku naiwność Villona z igraszkami Marota. Natomiast nie był z niej zadowolony Molière, który w III akcie *Femmes Savantes* tak każe mówić na ten temat Trissotinowi:

La ballade, à mon goût, est une chose
[fade:
Ce n'est plus la mode; elle sent son
[vieux temps.
Nie zachwalał jej także Boileau w trzeciej pieśni swej *Art poétique*:
La ballade, asservie à ses vieilles
[maximes,
Souvent doit tout son lustre au caprice
[des rimes.

Potem wyszła ona z obiegu na przeciąg niemal dwóch wieków, gdyż w XVIII wieku jedynie J. B. Rousseau czynił nieliczne próby w tym kierunku.

W XIX wieku dawna francuska ballada została przywrócona do życia w odświeżonej szacie przez parnasistów: Théodore de Banville ogłosił *Trente-six ballades joyeuses*, a François Coppée — *Sept ballades de bonne foi*. Piękne ballady pisali potem André Theuriot, Joan Richepin, Edmond Rostand i szereg innych poetów francuskich. Poza granicami Francji rodzaj ballady znalazł naśladowców jedynie w Anglii, gdzie tego rodzaju ballady pisano od XV do XX wieku (Swinburne, Dobson, Edmund Gosse, D. E. Henley). W r. 1870 Andrew Lang ogłosił tom ballad pt. *Ballads in Blue China*.

Pomiędzy francuską *ballade* a angielską *ballad*, która jest pochodzenia ludowego, nie da się przeprowadzić ścisłego genetycznego powiązania. Można tylko przypuścić, że starofrancuska *ballade* (*balete*), będąca pieśnią taneczną, dostała się do Anglii z normandzkimi zdobywcami i że spotkawszy się tam z podobnym rodzajem poezji ludowej, wyszła po jakimś czasie z użycia. Jednak jej nazwa przeszła tam na utwory angielskie i szkockie pochodzenia ludowego, które opiewały, podobnie jak i najstarsze francuskie pieśni taneczne, przede wszystkim przebrzmiałe wydarzenia wojenne i czyny bohaterskie, oplatając je mniej lub więcej tajemniczymi nastrojami.

W Niemczech przekłady Herdera zapoznały publiczność z angielskimi i szkockimi balladami ludowymi. W tych okolicznościach powstaje i dochodzi do rozkwitu romantyczna ballada niemiecka, której głównymi twórcami stali się Bürger, Goethe, Schiller, Uhland, Mörike... W ten sposób w II połowie XVIII wieku ballada niemiecka otrzymała dokładną i ścisłą definicję, stała się specjalnym nastrojowym rodzajem poetyckim, wprowadzającym do akcji zjawy świata fantastycznego, opiewającym legendarne i historyczne czyny mniej lub więcej tajemniczych bohaterów, przedstawiającym w ponurej, tajemniczej i pełnej grozy atmosferze najtragiczniejsze motywy zaczerpnięte z poezji ludowej, z opowiadań i legend. Ten nowy rodzaj ballady, przepojony tajemniczością i ponurą melancholią, przenikał do Francji równocześnie z Anglii i Niemiec. Ballada romantyczna wydała tam arcydzieła V. Hugo: *Les Deux Archers*, *La Fée la Péri*, *La Fiancée du timbalier*, wytrzymujące porównanie z balladami Goethego i Schillera. Również i Alfred de Musset skłaniał się w tym kierunku pisząc *Ballade à lune*.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925. G. Paris,

Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge, Paris 1912. P. Genrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts*, Dresden 1921. G. Paris, *Mélanges de Littérature française du Moyen Âge*, Paris 1912. G. Paris, *La Poésie française au XV-e siècle*, Paris 1886. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen Âge*, 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. *Encyclopaedia Britannica; Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa — Rio de Janeiro; *Larousse du Vingtième siècle*. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924. G. Dorchain, *L'Art des Vers*, Paris.

Stanisław Łukasik

BALLADE: (akcent na drugiej sylabie) stosunkowo rzadko praktykowany w Anglii gatunek literacki, zapożyczony wraz z nazwą z Francji w średniowieczu. Poeci angielscy nie zawsze wyodrębniali go pisownią od ludowej *ballad* (np. A. C. Swinburne), a czasami nawet kontaminowali go z nią, jak np. T. Chatterton w *The Excellent Ballad of Charity*, której zwrotka pochodzi z *ballade*, a treść z *ballad*. *Ballade* jest utworem wybitnie lirycznym składającym się z jednej lub więcej trójek zwrotek, w których wiersze jedenastosylabowe rymują się *ababbcc* lub *ababbcbc*. Angielską *ballade* może, ale nie musi kończyć *envoi* — posłanie, rymowane *abab*.

Ballada została wprowadzona do Anglii na dwór królewski przez Geoffreya

Chaucera (w. XIV), który tłumaczył ballady francuskie i tworzył własne. Już u niego można spotkać ballady z *envoi*, jak i bez niego, pisane zwrotką siedmiowierszową lub ośmiowierszową. Stosunkowo najliczniejsze jej przykłady pochodzą z przełomu XIX i XX w. z okresu estetycyzmu. Praktykowali ją A. C. Swinburne, W. E. Henley, A. Lang, G. K. Chesterton i H. Belloc. W przeciwieństwie jednak do ballady ludowej *ballade* nie stała się nigdy narodową formą poetycką.

Bibliografia: P. Harvey, *Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958. *Encyclopaedia Britannica*. G. Chaucer, *The Complete Works*, Oxford, w opr. Skeata.

Witold Ostrowski

BALLATA: włoski odpowiednik francuskiej ballady lirycznej (fr. *ballade*, hiszp. *balada*, niem. *Ballade*, ang. *ballade*), utwór wywodzący się z pieśni tanecznej, *la canzone a ballo*. Od ballady lir. dość znacznie się różni pomimo wielu cech wspólnych i wspólnej genezy.

Ballata pochodzi od pieśni ludowych wykonywanych z towarzyszeniem muzyki instrumentalnej i tańca. Początkiem jej była pieśń o formie ustalonej przez rytm taneczny i muzyczny. Ballady wykonywały dziewczęta chóralnie z udziałem solistek. Chór śpiewał powtarzające się części, refreny (*ritornello*), solistka — stancę. Zaczynano od chóru, następnie śpiewaczka wykonywała pierwszą stancę, potem chór powtarzał refren, potem śpiewaczka drugą stancę itd. Stance dzieliły się na dwa okresy, pierwszy na dwa jednakowe człony, których wykonanie było połączone z półobrotem w prawo i w lewo; okres drugi połączony był z całkowitym obrotem i zwał się dlatego *volta*. Oba człony pierwszego okresu nazywały się *piedi* lub *mutazioni*. Części śpiewane nazywały się *cantilena*. Taka ludowa ballata najwcześniej pojawiła się w Toskanii, artystycznie opracowywano ją w XIII wieku we Florencji

i w Bolonii. Treść jej bywała miłosna, pogodna, burleskowa, ale zdarzała się i religijna, z czego wyszła następnie *lauda*, w pierwotnej lirycznej postaci identyczna wersyfikacyjnie z balladą, od niej zresztą przejmująca melodię, o czym świadczą uwagi w kancjonałach: *Cantasi come...* („Śpiewa się jak...“) Wzorzec ballady poetyckiej wychodzi od pierwotnej postaci *canzone a ballo*. Ballata zawsze zaczynała się od *ritornella*, zwanego też *ripresa*, *entrata*, *epodo*, poprzedzającego jedną lub więcej stanc. Stanca zbudowana jest z dwu jednakowych mutacji (*piedi*) i z 1 wolty. *Ritornello* jest podobne do wolty. Ostatni wiersz mutacji rymuje z pierwszym wolty, ostatni wiersz *ritornella* z ostatnim wolty. Typ rymowania zależy od ilości wierszy, a to się zmienia. *Ritornello* decyduje o odmianie ballady.

①. *Ballata grande* (wielka) ma czterowierszowe *ritornello* w rymie *abba*, jej wzorce ograniczone tu do jednej stancy bywają następujące: ABBA || *cdE—cdE—EFFA*; ABBA || *CDE—EDE—EFFA*; ABBA || *CD—CD—DEEA*; ABBA || *CddE—CddE—eFfA* (litery duże oznaczają jedenastozgłoskowiec, *endecasillabo*, litery małe — siedmiozgłoskowiec, *settenario*). *Ritornello* w ballacie literackiej, często jednostancowej, już nie powraca.

②. *Ballata mezzana* (średnia) z trójwierszowym *ritornellem* ma wiersze bezrymowe, pierwszy wiersz wolty rymuje się w parze z ostatnim drugiej mutacji, a drugi z trzecim: XAA || *BC—BC—CAA*; xAA || *Bc—Bc—CaA*; xAA || *BcD—BcD—dAA* itd.

③. *Ballata minore* (mniejsza) ma *ripresę* dwuwierszową: AA || *BCD—BCD—DA* itd.

④. *Ballata piccola* (mała) redukuje tę wstępną część do jedenastozgłoskowca, ⑤. *minima* zaś do siedmiozgłoskowca. A wreszcie ⑥. *ballata stravagante* (nadmierzna, nadzwyczajna) zaczyna się od *ripresy* większej niż cztery wiersze, mogąc mieć również kilka odmian.

Niektóre *ballaty* o wielu stancach mo-

gą mieć na końcu krótszą zwrotkę, jakby *congedo* (posłanie, *envoi*).

Jak wynika z opisu wzorców, ballata jest czymś innym niż ballada francuska, mniej ją krępują rygory metryczne: ilość strof, te same rymy, refreny, ale podobieństwa świadczą o jednakowej ludowej, pieśniowej genezie. Tym rysem wspólnym jest zasadnicza dwudzielność stancy i cykliczność budowy. Odrębności świadczą o różnych drogach rozwoju.

Dzieje ballaty artystycznej rozpoczyna-

ją się od Guittona d'Arezo, który w XIII wieku przejął tę formę z poezji ludowej. Weszła ona w zasób środków poetyckich szkoły *dolce stil nuovo*, zyskując tę samą rangę artystyczną, co sonet i kancon. W ballatach nie przeznaczonych do śpiewu pominięto powtarzanie ripresy, ale zachował się długo prosty i naiwny charakter. Twórczość Dantego, Petrarcki i Boccaccia obejmuje sporo ballat. Podajemy przykład z Petrarcki:

Amor, quando fioria	X
Mia spene el guinderdon d'ogni mia fede,	A
Tolta m'e quella ond'attendea mercede.	A
Ahi dispietata morte! ahi crudel vita!	B
L'una m'ha posto in doglia,	c
E mie speranze scerbamenta ha spente:	D
L'altra mi ten quaggu contra mia voglia;	C
E lei che se n'e gita,	b
Seguir non posso, ch'ella nol consente:	D
Ma pur ogni or presente	d
Nel mezzo del mio cor Madonna siede,	A
U qual e la mia vita ella sel vede.	A

Ballata XI

Miłości! gdy kwiat swój miała
Nadzieja moja w dank swój ufna szczerze,
Bóg mi nadgrode razem z Laurą bierze...
Srogieź jest życie! ach! i śmierć zuchwała!

Śmierć — bo mi dłonią ojczyrna
Stargała błogie więzów mych ogniwa,
Życie, iż wbrew mię woli mej tu trzyma...
Lecz gdzież mi wyzuc się z ciała
Mej Laury śladem — gdy ta, wiecznie żywa,
Która w mym sercu przebywa,
Wie to, że życie, w które już nie wierze,
Równa się dla mnie śmierci jej ofierze!

(przeł. Felicjan Faleński)

Porządek rymów w mutacjach jest *lata mezzana*. Ritornello Dantego zapo-
u Petrarcki inny: *BcD—CbD*, ale to bal- wiada ballatę wielką:

Voi che sapete ragionar d'amore,	A
Udite la ballata mia pietosa,	B
Che parla d'una donna disdegnosa,	B
La qual m'ha tolto il cor per suo valore.	A

Ballaty pisywali: Gido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistonia. Prosty i naturalny ton utrzymywały ballaty w XV w. u Sacchettięgo, Poliziana, ale pod koniec stulecia przybierać zaczęły charakter komiczno-burleskowy i rubaszny. W ten sposób z przemianą treści ballaty wytwarzały

się odmianki wersyfikacyjne, które dały początek frotoli i barcellecie (zob.). Od połowy XVI wieku ballata zaczęła zanikać. Ożywili ją dopiero poeci XIX stulecia, jak Giosue Carducci, Marradi, a na koniec d'Annunzio na przełomie XIX i XX wieku.

Popularności szerszej ballata nie zy-

skała, ponieważ w okresie rozpowszechniania się włoskich form wierszowych w XVI wieku właśnie wychodziła z użycia. Jej odmiany pochodne, jak *lauda*, *frottola* i *canto carnavalesco* (zob.) również się nie rozpowszechniły.

Jako niesiony wiatrem listek suchy
Otom się znalazł u tej białej karty.
Nim wiatr mię życia porwie w dal uparty,
Niech tu zostaną drobne marzeń puchy.

Fijolków, lilij senne aromaty,
Potok pieśń cichą szemrzący o głązy,
Milczenia leśne, zachodów pożary
I nieskończoność tęsknot i ekstazy.
O kwiaty, kwiaty, kwiaty, kwiaty!
W drobną wiązanek można zakląć czary,
Kształty rozwiewnej, eterycznej mary,
Co ścigać będą ducha przez przestrzenie,
Gdzie los go szczęśny czy gorzki pożenie,
Jako niesiony wiatrem listek suchy.

Jest to wierna imitacja wielkiej ballady, modyfikuje ją koniec wolty, zamykający całość pierścieniem powtórnego I wiersza, co przypomina francuski *rondelet*. Wśród wielu imitacji stałych układów stroficznych u Przesmyckiego ta wydaje się poetycko szczęśliwa, zachowuje prostotę starej ballady w młodopolskim nastroju. Poza tym w przeciwieństwie do ballady francuskiej ballata nie jest okazją do popisów zręczności, a jej cechy formalne dadzą się bez trudności przenieść w prozodyczne warunki polszczyzny.

Bibliografia: A. da Tempo, *Trattato delle rime volgari*, Bologna 1869. G. Carducci, *Intorno al alcune rime dei secoli XIII e XIV*, Opere XVIII. E. Monaci, *Per la storia della ballata*, „Rivista critica della letteratura italiana“, I, 1884. F. Flamini, *Per la storia di alcuni antiche forme poetiche italiane e romanze*, „Studi di storia letteraria italiana e straniera“, Livorno 1895. F. Flamini, *Notizia storica dei versi e metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri*, Livorno 1919. Turri i Renda, *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino ... 1941. *Enciclopedia Italiana*.

Maria Grzędzińska

Ballaty w Polsce pokazały się w przekładach Faleńskiego (1880), przytacza też Łoś w *Wierszach polskich* ballatę Zenona Przesmyckiego — Miriama (s. 309):

BALLADA LIRYCZNA: krótki utwór liryczny, ustalony metrycznie, w odróżnieniu od ballady nowożytnej epickiej zwany po francusku *la ballade ancienne*, po włosku *la ballata antica* (ang. *ballade* w odróżnieniu od *ballad*). Termin *ballada* jest prowansalski, *balada* wywodzi się od *ballar* z późnołacińskiego *ballare*, płaśać, tańczyć (stąd *bal*). *Ballata* oznacza pieśń towarzyszącą tańcom, tańczoną (*cantio ballata*).

Ballada, jak wskazuje pochodzenie wyrazu, wywodzi się z ludowych śpiewek wykonywanych wśród tańca. W czasie samego tańca chór śpiewał powtarzające się części pieśni, przeplatały się one ze zwrotkami tekstu właściwego, wykonywanymi solo w spoczynku, stąd włoska ich nazwa *stanza*. W okresie krystalizacji stosunków feudalnych ballada ludowa przybierała już wyraźną postać zbliżoną do późniejszej włoskiej *ballaty*. Zaczynano balladę prowansalską od kupletu lub trypletu (2 lub 3 wiersze) tworzącego w następstwie refren utworu. Stanca (po prowansalsku *cobla*, zob. t. I) bywały czterowersowe, np. w rymie *aaab*. Po każdej stancy następował pełny refren. Na terenie feudalnych dworów prowansalskich przejęta z podłoża ludowego

ballada rozwinęła się jako samodzielny gatunek rycerskiej poezji trubadurów. Rozwój poszedł w kierunku komplikacji budowy stroficznej i ograniczenia roli refrenu wchłanianego przez tekst, w końcu zredukowany do jednego powrotnego wiersza zamykającego stancę. Poezja pisana, a następnie recytowana poddawała się tym komplikacjom artystycznym tym łatwiej, że była już oddzielona od tańca, w wykonaniu zbiorowym związanego z pierwotnym pełnym refrenem. Najczęstszy wzorzec ballady prowansalskiej stanowi stanca budowy *ababbcc_r*, dwudzielna: „poprzednik“ jej był czterowierszem o rymach skrzyżowanych (*crozatz*), „następnik“ (pośpiew) był trójwierszem *bcc* przez rym początkowy związany z poprzednikiem, ale odpowiadającym dawnemu szerszemu refrenowi, z którego pozostał już tylko wiersz ostatni *c_r*. Balladę zamykano zazwyczaj przesłaniem (*envoi*), zwróconym do osoby, której dedykowano utwór, np. do „króla“ turnieju śpiewaczego, dlatego potem pierwsze słowo *envoi* brzmi: *Prince*. Taka ballada kwitła w XIII wieku; przeniesiona do Francji, tzn. z terytoriów języka *oc* na terytoria języka *oui*, rozwinęła się w wieku XIV w poemat liryczny o stałej formie metrycznej, już nie związany z podłożem ludowym. Francuskie pierwotne pieśni taneczne miały charakter raczej epicki i dały początek innym formom literackim.

Wzorzec metryczny ballady francuskiej, popularny szczególnie w XIV i XV wieku, należał do poezji pisanej, a nawet uczonej. Znamienne, że wśród autorów ballad obok osób wysoko postawionych w ówczesnej hierarchii społecznej są poeci z mieszczaństwa. Ballada francuska otrzymała parzystą ilość wierszy. Panujący we Francji typ monorymicznej lub monoasonancyjnej *laisse*, łatwość doboru wielu współbrzmień dla jednego rymu utrwaliły (jak w rondelach, trioletach i rondach) jednakowe rymowanie wszystkich strof (kupletów) ballady, czego nie było np. w ballacie włoskiej. Skrepowana

i ograniczona licznymi rygorami ballada ma jednak pewne swobody. Ilość strof jest stała, ale te trzy strofy mogą w różnych balladach liczyć mniej lub więcej wierszy. Ballada złożona z dziesięciogłoskowców miewa często strofy dziesięciowierszowe, złożona z ośmiogłoskowców — ośmiowierszowe, ta relacja nie jest wszakże konieczna. *Envoi* odpowiada drugiej połowie strofy, jeżeli w ogóle występuje, bo są sześciostroficzne ballady podwójne bez *envoi*. Nie zawsze przestrzega się reguły alternacji męskich i żeńskich rymów. Ilość rymów w strofie zależy od ilości wierszy. Przykładem mogą być dwie ballady François Villona z XV wieku:

1. *La ballade des pendus* (Ballada wiśielców), pisana dziesięciogłoskowcem, ma wzorzec rymowy trzech strof: *ABABB*^m : (*CCDCD*)^z i *envoi* : (*CCDCD_r*)^z, są w niej cztery rymy.

2. *La ballade des dames du temps jadis* (Ballada o damach minionego czasu), pisana ośmiogłoskowcem, ma trzy rymy, w strofach *abab—bcbc* z *envoi* *bcbc_r*. Rymy *a* i *c* są żeńskie, *b* — męskie.

Balladę wiążą w całość jednakowe rymy i refrenowe wiersze ostatnie. Komplikowały jej wzorzec różne sztuczki wierszowania, nie wchodzące już w reguły utworu. Jedną z takich igraszek było zaczynanie wiersza od sylaby kończącej wiersz poprzedni. Ten sposób rymowania zwie się *rime fratrisée* (także *fraternisée*) i daje nazwę odmianie ballady: *la ballade fratrisée*.

Spokrewniony z balladą jest *chant royal*. Jest to również utwór liryczny, wspólnego z nią pochodzenia. Jego wzorzec, bardzo podobny, różni się ilością strof, zazwyczaj pięciu, zbudowanych z dziesięciogłoskowców i zamkniętych przez *envoi* liczące 5—7 wierszy. Geneza nazwy tego utworu nie jest zupełnie jasna, oczywiście jednak pochodzi z liryki dworskiej.

Wspomniana już ballada podwójna (*la double ballade*) jest odmianą ballady utrudnioną przez większą ilość współ-

brzmiących rymów. Od tej ballady należy odróżniać balladę podwójną (*redoublée*), która od zwyczajnej różni się tym, że ma dwa refreny: pierwszy w połowie strofy, drugi na końcu. Wzorzec strofy może być więc następujący: *abab, —bcbc*. Dzieje ballady na gruncie francuskim przypadają głównie na XIV i XV wiek. Reguły jej skodyfikował Eustache Deschamps (przełom stuleci) w dziele *L'art de dictier et fere ballades et chants royaux* z 1392 roku. Popularny był zbiór ballad pt. *Cent ballades* z r. 1388. Dyskutowano w nim zawiłą i dworną kwestię: co lepsze w miłości, wierność czy też przeniewierstwo. Autorzy ballad tego czasu to Guillaume Machout (Machauld), Cristine de Pisan, pierwsza poetka francuska, która upamiętniła się pełną wdzięku balladą: *Seulette suis*. Sporo ballad napisał teoretyk gatunku Deschamps, następnie Alain Chartier, obaj poeci pochodzenia mieszczańskiego, wypowiadający w swoich utworach ostrą krytykę panujących stosunków społecznych. Na wymyślne ballady wysiłał się znany hi-

storyk Jean Froissart. Wysokie sfery reprezentował ks. Karol Orleański. Realistyczne odbicie życia ówczesnego wyraziło się w balladach Villona, który do pewnego stopnia przewyciężył dworskie tradycje gatunku. W związku z tym można powiedzieć, że ewolucja treści ballady przeszła od tematyki lekkiej, pogodnej, opiewającej radość, zabawę i miłość, poprzez dworskie subtelności, ku tematom poważnym, osobistym i ogólnym, a nawet ku satyrze. Jest to zasługą poetów mieszczańskich. Ballady Villona powstawały w przeciągu kilkunastu lat i weszły w jego *Wielki Testament*. Są wśród nich religijne, satyryczne, refleksyjne, miłosne. Niektóre upamiętniły się siłą i szczerością wyrazu, jak omówione poprzednio: *Ballada o damach minionego czasu* i *Ballada wisielców*; ta ostatnia ma charakter nagrobka poety i wszystkich słusznie czy niesłusznie skazanych przez ówczesne prawa. Balladę tę wiernie, ale bez zachowania jednolitych rymów przetłumaczył Tadeusz Boy-Żeleński:

La pluye nous a debuez et lavez
Et le soleil, dessechez et noircis;
Pies, corbeaulx nous ont les yeux cavez
Et arraché la barbe et les sourcilz;
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;
Plus ça, puis la, comme le vent varie,
A son plaisir sans casser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaux que dez à coudre.
Ne soiez donc de nostre confrairie;
Mais priez Die que tous nous veuille absouldre!

Prince Jesus, qui sur tous as maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
A luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!
(str. III i envoi)

Deszcze nas biednych do szczytu wyprały,
Do cna szerniło, wysuszyło słońce;
Sępy i kruki oczęta zdziobały,
Włoski w brwiach, w brodzie wydarły chwiejące;
Nigdy nam usieść i spocząć nie wolno;
Tu, tam, na wietrze kołyszem się wolno,
Wciąż nami trąca wedle swego dechu;
Ptactwo nas skubie raz wraz bez wytchnienia:
Nie daj Bóg przystać do naszego cechu —
Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia!

Ty, Książę Jezu, nad wszem państwem możny,
Chroń nasze dusze od Piekieł roszczenia:

Nijak mieć z nimi nie chcemy zbliżenia;
Ludzie, nie czas tu na pośmiech bezbożny,
Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia.

Styl dawnego *envoi* widzimy tu w wezwaniu: *Prince Jesus*. Piękny jest refren ballady drugiej z omawianych: *Mais ou sont les neiges d'antan?* („Gdzie śnieg minionych zim?”) — refleksja o przemijaniu wszystkiego na świecie. Ale dzieło Villona zawiera też sporo sztuczek wierszowych. Poeci późniejsi zaś nie nawiązali, niestety, do wartościowych realistycznych momentów jego ballad. Wielcy Retorykarze (*les grands Rhétoriciens*) poddali balladę różnym eksperymentom formalnym, głównie w zakresie wymyślnego sposobu wiązania rymów. Byli to Molinet, Chastellain, Olivier de la Marche. Po nich zręcznością w sztuce wierszowania i trafnym dowcipem odznaczyły się ballady Klemensa Marota, poety przełomu epok. Wspomnieć warto o jego balladzie podwojonej, w której refren

wewnętrzny powiada, co brat Lubin, będący przedmiotem satyry, gotów zawsze zrobić — np. wypić, wziąć datek, refren wewnętrzny zaś mówi, czego za nic nie robi — np. nic dobrego nikomu. Stała gra przeciwieństw podkreślona symetrią budowy metrycznej czyni z tej ballady klejnocik satyry. Ale w ten sposób z ballady — utworu uczuciowego — powstał utwór rezonujący, szydlerczy albo zwyczajny popis biegłości formalnej.

Te okoliczności zdecydowały, że poeci renesansowej Plejady stanowczo balladę zarzucili wraz z innymi wzorcami liryki średniowiecznej. Nie pisał ballad ani Ronsard, ani Du Bellay. Tradycyjne gatunki wraz z balladą odżyły w wieku XVII, nie u klasyków naturalnie. Ze stanowiska estetyki klasycystycznej tak napisał o balladzie Boileau:

La ballade, asservie à ses vieilles maximes,
Souvent doit tout son lustre au caprices des rimes.

(*L'Art poétique*)

Ballada, swoim starym poddana maksimum,
Często blask swój zawdzięcza przypadkowym rymom.

U Molière'a zaś przyświadcza Trissotin w *Uczonych Białogłowach*:

La ballade, à mon goût, est une chose fade;
Ce n'en ne plus la mode; elle sent son vieux temps.

Ballada, moim zdaniem, jest to rzecz dość kliwa;
Nie ma już na nią mody i pachnie starzyzną.

Toteż pisywali ballady albo precjożyści, jak Voiture, Sarrazin i pani Deshoulières, albo niezależny od powszechnie panującego dworskiego konwenansu literackiego La Fontaine. U późniejszego J. B. Rousseau jest to pokaz zręczności wersyfikacyjnej. W XVIII wieku zupełnie ballady zarzucono, nie mogły być formą poetycką w okresie przedrewolucyjnego oświecenia.

Nie przyczynił się do wskrzeszenia ballady romantyzm, choć wprowadzenie ballady epickiej mogło obudzić zajęcie się liryczną. Nawet Victor Hugo, lubiący różne efekty wierszowania, nie napisał ani jednej ballady w stylu starofrancuskim. Pewne jej elementy ma na pozór epicka *Ballada o zakonnicy*, której stały refren brzmi:

Enfants, voilà les boeufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers.

(Uwaga, dzieci, idą byki,
Schowajcie czerwone fartuszki!)

Nie jest to jednak refren typowy dla ballady lirycznej, zawsze związany sensem z całością, lecz refren właściwy ludowej pieśni epickiej. Dopiero Théodore de Banville powrócił do ballady lirycznej w tomie *Trente six ballades de bonne foi*. Popularną też się stała ballada improwizowana w czasie pojedynku przez tytułowego bohatera komedii Edmunda Rostanda *Cyrano de Bergérac*. Wreszcie pisywał ballady Paul Verlaine, ale formę ich traktował dość swobodnie. Ów nawrót do ballady można uważać za estetyzujące poszukiwanie ciekawostek metrycznych. U Rostanda chodzi jednak o funkcję stylizacyjną — Cyrano to właśnie jeden z niezależnych poetów XVII wieku. U Verlaine'a są to zapewne reminiscencje muzy Villona. Ballada jako wzorzec trudny, wywodzący się z konwencji literackich dawno przewyższonej formacji społecznej, może interesować głównie ze względów historycznych.

Poza Francją dotarła ballada w średniowieczu do Anglii, pisywał regularne balady Chaucer w XIV wieku. Tam jednak termin zmienił znaczenie, dając po-

czątek balladzie epickiej. Do ballady lirycznej wrócili poeci poromantyczni, jak Swinburne, Dobson, Henley. Balladą nazwał Oscar Wilde poemat o więzieniu w Reading, chociaż nie ma tam formy właściwej balladzie lirycznej, ani epickiej treści. W literaturze niemieckiej uprawiano balladę wyjątkowo i późno, wymienić można nazwiska Hofmannsthal'a i Rilkego.

Ballady liryczne polskie mają bardzo nikłą historię. Porębowicz wykazywał, że jeden z wierszy J. A. Morsztyna naśladuje balladę Voiture'a ale forma tego utworu na balladową nie wygląda. Balladę Rostanda przełożyła wraz z całą komedią Konopnicka. Elementy ballady można by wskazać w twórczości Felicjana Faleńskiego. Villona tłumaczył Boy-Żeleński. Oryginalne ballady pojawiły się w małopolskim estetyzmie. Miriam (Zenon Przesmycki) ułożył dwie ballady, ale jakby bez wyczucia stylu tego gatunku wziął tylko wzorzec metryczny stosując do niego aktualną, choć bliżej nie określoną bojową tematykę. Toteż *envoi* balladowe jest dość niefortunne:

O, ludu mój! lwem ozwij się na zew!
Do głębi serc, jak grom, niech razi śpiew!
Niech ducha żar, jedyna padłych broń,
Tchnie życie w pierś bezdusznych mężów, dziew!
O, pieśni ma, pobudkę duchom dzwoń!

Problem wersyfikacyjny został dość poprawnie rozwiązany, lecz patetyczny temat do ballady nie przystaje.

Antoni Lange pisał ballady pijackie, z młodszych próbował ballad Witold Bunikiewicz. Wśród tych prób interesuje nas *Ballada o słoneczniku* Jana Kasprowicza, tłumacza *Ballady o więzieniu w Reading* Wilde'a. Obca jest ona balladzie epickiej i różna w tym od *Pieśni o Wali-górze* np., ale i wersyfikacyjnie nie spełnia warunków ballady lirycznej, choć jej charakterystyczny refren: „Lepiej się puścić w tan“ u końca ośmiowierszowej strofy jest balladowy. Jest to, jak u Wilde'a, dość dalekim przetworzenie tradycyjnej ballady. Udatne są ballady lirycz-

ne Leopolda Staffa: *Ballady lekkomyślne* w zbiorze *Ptakom niebieskim*.

Bibliografia: Naukowych opracowań w języku polskim brak, ale pewne wzmianki można znaleźć w *Łosia Wierszach polskich*, w Porębowicza *Studiach literackich* (wyd. II, Kraków 1951), w tegoż *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku poezji polskiej* (Rozpr. Ak. Um., T. 21, 1894). Należy wyzyskać artykuły zawarte w *Literaturze Powszecznej*.

Z opracowań obcych: Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1922. M. Grammont, *Le vers français*. Paris 1931, także *Petit traité de versification française*, V^e éd., Paris 1924.

Z opracowań encyklopedycznych: *Literaturna encyklopedija. Realexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Shipley, *Dictionary of World Literature. Encyclopaedia Britannica. Enciclopedia Italiana* (pod *ballata*). *La Grande Encyclopédie*. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris 1867. Larousse *du XX^e siècle*.

Maria Grzędzińska

BALLETTE: starofrancuska pieśń tańczeniowa *ballette* odpowiada na ogół staroprowansalskiej *balada*. Sama jej nazwa *ballette* lub *ballete* jest bezpośrednią kontynuacją nazwy prowansalskiej *balada* lub *ballata* (st. prow. *balar*. „tańczyć“ \leq łac. *ballare* \cong st. fr. *baler*, wł. *ballare*, port. *bailar*, hiszp. *bailar*). W starofrancuskiej poezji była także znana forma *balade*, której użyto w jednym wypadku zamiast *ballette* i która oznaczała niektóre podobne utwory Adama de la Halle.

Również jeden z *rondets* Adama de la Halle nie różni się w niczym od *ballette*. Pomimo swej zapożyczonej nazwy starofrancuska *ballette* wywodzi się bezpośrednio z francuskiej poezji ludowej, gdzie, jak zresztą wszędzie, najstarsze i najprostsze pieśni taneczne składały się ze zwrotek śpiewanych przez solistę i z refrenu podejmowanego po każdej zwrotce przez chór.

Najpierwotniejsza zwrotka składała się prawdopodobnie z dwóch fraz śpiewanych kolejno przez solistę i chór. Pierwsza fraza musiała być zrazu bardzo krótka. Fragment *chanson de toile* z XII wieku (Bartsch. I, 18) przedstawia zwrotkę składającą się tylko z dwu wierszy. Były prawdopodobnie także i „zwrotki“ jednowierszowe. W swych początkach pieśń taneczna mogła mieć również charakter poważny i nawet tragiczny. Świadectwa z VII, VIII i nawet z XII wieku dowodzą, że pieśni śpiewane przez kobiety do tańca opiewały nierzadko czyny wojenne i że ich tematyka wahała się

między epopeją a liryką. Z biegiem czasu nastroje związane z przeżyciami miłosnymi wzięły tam na całej linii górę; refreny zostały opanowane przez miłosne wynurzenia lub przez konwencjonalne, często żartobliwe wypowiedzi lub zawołania. Ulegając różnym kolejnym przemianom i modyfikacjom, *ballette* przybrała w większości wypadków w XIII wieku mniej lub więcej regularną formę, która miała stać się jej formą klasyczną.

Ilość zwrotek zredukowano do trzech, stawiając poza nawias zwrotki jednorodnym, jako bez wątpienia monotonne. Przy tym zreformowana forma *ballette* została dostosowana w pewnej mierze do kunsztownie wypracowanej formy pieśni (*chanson*). Zwrotki, złożone zazwyczaj z ośmiozłogłowych wierszy, zostały powiązane refrenem. Gdy idzie o łączenie zwrotki z refrenem, to panowała pod tym względem duża swoboda. Na ogół refren powtarzał się po każdej zwrotce. Znów w rękopisach, które przekazały nam *ballettes*, refren figuruje zazwyczaj na czele utworu i powtarza się często po ostatniej zwrotce. Zresztą fakt, że ostatni wiersz zwrotki był przeznaczony do rymowania z refrenem, wskazuje na to, że refren musiał być powtarzany. Gwoli urozmaicenia wtrącano również niekiedy refren do wnętrza zwrotki, mimo że nie istniały żadne przepisy, które by określały w tym wypadku jego formę lub dokładne miejsce w zwrotce. Z tego rodzaju uregulowanej kombinacji miał powstać *rondet*. W ostateczności *ballette* składała się najczęściej z refrenu otwierającego utwór i z trzech zwrotek, którym towarzyszy w rozmaitych połączeniach refren. Uregulowana w ten sposób w XIII wieku forma *ballette* cieszyła się wielkim powodzeniem: rękopis *Douce* z początku XIV wieku zawiera aż 188 tego rodzaju utworów, poza małymi wyjątkami dotychczas nie wydanych.

Uregulowana metrycznie forma *ballette* miała również duże powodzenie poza granicami Francji. Trzy czwarte portugalskich utworów zawartych w *Can-*

cioneiro da Vaticana ma, z nieznacznymi odchyleniami, formę francuskich *balletes*. W Italii forma francuskiej *ballette* stała się popularnym rodzajem na pół ludowej liryki od końca XIII wieku do XV wieku. Przeszła również przez Alpy i nazwa francuska, tak że odpowiednie utwory włoskie były często nazywane *ballatta*, *ballatetta*, *ballatina*, *canzonetta* *ballatela*. Te włoskie utwory łączą się bezpośrednio z francuskimi *balletes* z XII i XIII wieku. Jednakże liczba zwrotek nie jest tam ograniczona. W końcu, podobnie jak we Francji, refren nie powtarza się po każdej zwrotce.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925. A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934. F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und den ersten Drittel des XIV Jahrhunderts*, Dresden 1921. G. Carducci, *Cantilene, Ballate e Strombotti*, Pisa 1871. G. Paris, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1892. G. Paris, *Melanges de Littérature française du Moyen Âge*, Paris 1912. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature meridionale au Moyen Âge*, Paris 1921. K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I. *Moyen Âge*, Paris. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1915. K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905. K. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870.

Stanisław Łukasik

BORDER BALLADS: zob. **BALLAD**.

BROADSIDE BALLADS: ang. od *broadside* lub *broadsheet* (dosł. szeroki arkusz). Nazwą tą określało się arkusz papieru dużego formatu, zadrukowany z jednej strony, nadający się do rozlepiania

na murach. Na takich arkuszach już za czasów Szekspira (zob. *Opowieść zimowa*, akt IV sc. 4) drukowano i sprzedawano ballady zwane *broadside ballads*, pisane przez poetów zarabiających tym sposobem na utrzymanie. *Broadside ballads* pełniły rolę prasy sensacyjnej, opisując wypadki rzeczywiste tego rodzaju, jak pożary, morderstwa, katastrofy żywiołowe, narodziny potworków, egzekucje zbrodniarzy. Niekiedy były śpiewane na popularną melodię. W miarę rozwoju dziennikarstwa ustępowały miejsca dziennikom, aż wreszcie zanikły.

Bibliografia: zbiory *broadside*: J. O. Halliwell, *A Catalogue of an Unique Collection of Ancient Broadside Ballads*, 1856. H. Huth, *Ancient Ballads and Broadside Published in the Sixteenth Century*, 1867. H. L. Colman, *Ballads and Broadside chiefly of the Elizabethan Period*, 1912. Opracowania: zob. bibliografię **BALLAD**.

Witold Ostrowski

CHANT ROYAL: średniowieczna francuska *chant royal* (*chanson royale*), „pieśń królewska“, wspomniana po raz pierwszy w r. 1316, jest odmianą ballady (zob. **BALLADE**), jest kompozycją metryczną obszerniejszą i nastrojoną zazwyczaj na ton uroczysty. Składa się z pięciu symetrycznych zwrotek, a nie z trzech jak ballada, po których następuje regularnie, podobnie jak w balladzie, *envoi* („posłanie“, „dedykacja“): pięć zwrotek *ababccddede*; *envoi ddede*. *Chants royaux* są zazwyczaj pisane wierszem dziesięciozłogłowym, rzadziej wierszem ośmiozłogłowym lub innym.

Zwrotki liczą najczęściej po 11 wierszy, rzadziej po 10 lub po 12, podczas gdy w *envoi* ilość wierszy waha się od 5 do 7. Podobnie jak w balladzie *envoi* rozpoczyna się zwrotem: *Prince* i towarzyszy regularnie każdej *chant royal*. Jedyne Jean Froissart napisał kilka *chants royaux* bez *envoi*. W rodzaju tym celowali poeci piszący ballady, szczególnie Eustache Deschamps i Cl. Marot. Forma *chant royal*,

zarzucona w XVI wieku, została wznowiona kilkakrotnie przez poetów XIX wieku.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I. *Moyen Âge*, Paris. G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris 1912. G. Paris, *La Poésie française au XV-e siècle*, Paris 1886. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913. K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924.

Stanisław Łukasik

CONGEDO: zob. BALLATA.

DANSA: staroprowansalska *dansa* (st. prow. *dansa*, *dans* — „taniec“, „koło taneczne“, „rodzaj poezji“; st. górnoniem. *dansôn* — „ciągnąć, wlec“; st.g.n. *salzôn*; st.ang. *sealtian* \leq łac. *saltare* „tańczyć“; wł. *danzzare*; fr. *danser* \geq śr. g. n. — od XII w. — *tanzen* — „tańczyć“. *Tanz* — („taniec“) musiała oznaczać pierwotnie, podobnie jak i ballada, pieśń taneczną pochodzenia ludowego, pieśń z refrenem śpiewaną do rytmu tańca. Najstarsze anonimowe *dansas*, zachowane w liczbie sześciu, nie odznaczają się, podobnie jak *baladas*, jednolitym układem i przypominają trochę swymi motywami *chanson de mal mariée*. Z biegiem czasu nazwa *dansa* przybrała dokładniejsze i bardziej specjalne znaczenie aniżeli ballada. W czasach historycznych oznaczała ona już specjalne utwory, które nie były na pewno śpiewane do tańca. Nie wiadomo tylko, jaki charakter miały owe zaginione *dansas* układane około r. 1200 przez Gaudairena de Carcassonne, żonę trubadura Raimon de Miraval. Około połowy XIII wieku forma *dansy* została

ustalona na trzy równe zwrotki, po których następowała w formie tornady zwrotka krótsza, odpowiadająca metrycznie końcowi normalnej zwrotki (*repos*).

Do tej reguły stosował się przede wszystkim Guiraut d'Españha, który przyniósł ją prawdopodobnie z Hiszpanii. Jednak szereg utworów nazywanych *dansas*, jak np. pięć *dansas* ogłoszonych przez Bartscha i *danseta* trubadura Uc de Saint-Circ, nie odpowiada pod żadnym względem tym zasadom budowy. W okresie klasycznym (1180–1210) *dansa* była słabo reprezentowana i nie miała jeszcze określonej pozycji. W ciągu XIII wieku cieszyła się już dużą popularnością. Z tego czasu dochowały się cztery utwory nazwane specjalnie *dansas*: dwa anonimowe, trzeci wyszedł spod pióra Uc de Saint-Circ, a czwarty napisany przez Jacques d'Aragon. Ten sam tytuł należy się dziesięciu utworom trubadura Guiraut d'Españha napisanych podług obowiązujących w tej materii reguł. W końcu tuzin późniejszych utworów znalazł się pod tym tytułem w zbiorze Galhac'a w *Las Joyas del Gay Saber* (*Les Joies du Gai Savoir*).

Dansa musiała być kultywowana w Prowansji ze szczególnym zamiłowaniem jeszcze w XIV wieku, w czasie gdy autorzy *Las Leys d'Amor* formułowali jej ostateczne reguły, a nawet w ciągu następnego stulecia. „*Dansa* — czytamy w *Las Leys d'Amor* (1350) — jest pełnym gracji utworem, który posiada refren, czy li tylko *repos*, i trzy strofy mające tę samą miarę i kończące się tym samym rymem, co i refren. Tornada ma być podobna do refrenu. Początek każdej zwrotki winien być takiej samej miary i oparty, zależnie od woli, na tych samych lub na różnych rymach; rymem musi on jednak różnić się całkowicie od refrenu. Znow rozpiętość refrenu powinna odpowiadać połowie zwrotki, mniej lub więcej dwóm wierszom. Wiersze używane w *dansas* nie mogą przekraczać ośmiu sylab ... *Dansa* powinna traktować o miłości; winna posiadać we-

sołą melodię [gaiso] nadającą się do tańca. Wobec tego jej śpiew nie może płynąć tak wolno jak śpiew *vers'u* lub pieśni [cansé]; powinien być nieco żywszy i dostosowany do tańca, jak to już powiedzieliśmy. Lecz w dzisiejszych czasach nie wykonują już dobrze tego śpiewu, bo terazniejsi śpiewacy nie potrafią doстроить *dansy* do właściwej jej melodii" (II 340—342).

Na tle tej definicji *dansa* ukazuje się nam jako utwór o ściśle określonej formie, składający się z trzech symetrycznych zwrotek, z których każda posiada część wstępną niezależną i część końcową odpowiadającą refrenowi. Utwór nie kończy się refrenem, ale rymowaną tornadą. Równocześnie pierwsza część zwrotki winna dzielić się na dwie równe i symetryczne partie. Jeżeli budowa zwrotki jest bardziej skomplikowana, łączność zwrotki z refrenem bywa niekiedy ustanawiana za pośrednictwem wspólnego refrenu. Następnie refren winien poprzedzać utwór liczący trzy zwrotki z tornadą lub bez niej.

Jednak w rzeczywistości refren zanika w *dansa*, zostawiając tylko ślad po sobie; umieszcza się go na czele utworu, ale nie powtarza się go po każdej zwrotce. Pomimo wszystko końcowa część zwrotki i tornada muszą dokładnie odtwarzać, gdy idzie o rymy i rozmiar wierszy, te pozory refrenu. Istniały także *dansas doblas*, a Uc de Saint-Circ skomponował także jedną *danseta*. Do tych reguł stosował się już w pewnej mierze Guiraut d'Esplanha, a następnie autorzy tego rodzaju utworów przedstawianych w tolezańskim *Consistori de la Gaya Sciensa* (lub *del Gay Saber*). Zgłoszono tam do konkursu również pewną ilość *dansas* religijnych poświęconych Matce Boskiej (*dansas d'amors de Nostra Dona*). Jeszcze w r. 1465 Peire de Vilamur przedstawił tam swoją *Dansa d'amors (Las Joyas del Gay Saber, 1214—1216)*. Wraz z wpływem prowansańskim *dansa* przeszła do literatury portugalskiej i pozostała tam wierna prowansańskiemu wzorom. Poza tym *vila-*

nete w ujęciu Gil Vicente ukazują się jako najdokładniejsze odbicie *dansy*. Nazwa *dansa* dotarła również do Italii; utwór nazwany w rękopisie watykańskim *dansa* jest zwyczajną *ballatą*.

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse — Paris 1934. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Âge*, Paris 1921. P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, RO. XIX (1890), 1—62. *Monuments de la littérature romane publiés...* par M. Gatién-Arnoult, Toulouse 1841—1842. F. Diez, *Die Poesie des Troubadours*, Leipzig 1863. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895. K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, Elberfeld 1875. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

UZUPELNIENIA

Prof. dr Julian Krzyżanowski (Warszawa) w liście do Redakcji wysuwa niezmiernie cenne postulaty pod adresem Materiałów do Słownika Rodzajów Literackich, dorzucając w związku z nimi ciekawe uzupełnienia dotyczące materiału polskiego. Pisz:

Całość robi wrażenie bardzo korzystne, przy szczegółach zaś nasuwają się różne wątpliwości. Pomijając sprawy mało istotne, chciałbym zwrócić uwagę na rzecz mym zdaniem istotną, tj. słabe uwzględnianie przez autorów haseł słownikowych materiałów polskich. Skoro »Słownik« przeznaczony jest dla czytelnika polskiego, powinien szerzej zajmować się omawianymi zjawiskami na gruncie polskim, a tego albo się nie robi, albo robi skąpo. A więc pod **ABECEDARIUSZ** wymieniono wprawdzie *Skargę umierającego*, ale przeoczono piękną kolędę *Augustus kiedy krolował*

(S. Wierczyński, *Wybór tekstów*, s. 185 n.). Gdyby zaś chodziło o humorystykę, to chyba w *Aktach babińskich* jest bardzo zabawny zbiór nazwisk litewskich, ułożony abecadłowo według liter, ale końcowych! Przy **ANNALES** dodałbym jako pozycję ważną *Annalium libri* Kochowskiego. Przy **ARBEITS-LIEDER** prosi się o przypomnienie śliczny szkic T. Zielińskiego wywodzący »piosnkę roboczą« z Grecji, a odwołujący się — w moim przypisie, jako że rzecz tę z rosyjskiego przełożyłem — do Słowackiego. Szkic ukazał się w tomie (warszawskim) *Z życia idei*. Przy **CANTO CARNASCIALESCO** nie wadziłoby dorzucić, że za *carnem laxare* przemawiałyby i nazwa polska »mięsopestka«, a przy okazji wspomnieć, że istnieją u nas pieśni mięsopestne staropolskie i ludowe.

Podobnie i **CONTRASTO** można by niejednym uzupełnić; byłby to romans Juana de Flores *Tractado...* z w. XV, sławny zwłaszcza we Francji (*Le Jugement d'Amans*), u nas znany z przekładu Paprockiego (por. mój *Romans w XVI w.*, s. 234); byłyby tu »sowizrzalskie« traktaciki, jak *Poswarek tabaki z gorzałką*

i *Poswarek wina z wodą*, opisane przez Badeckiego w *Literaturze mieszczańskiej* (s. 262—264) z bogatą bibliografią na s. 266, gdzie Brückner mówi o ich średniowiecznych korzeniach. Należałyby tu dalej pieśni, analogiczne do wł. *Figlia che vuol marito*, a więc *Córuś, czegoż ty jeszcze chcesz*. A wreszcie i pozycja najstarsza (?), dziwna dysputa Barbary Radziwiłłówny i Szczęścia, zawierająca skargi zmarłej królowej i repliki Fortuny, znana z unikatów bez daty, drukowanego jednak ok. r. 1551. Trzeba by może zaznaczyć, że dialogi w rodzaju *Spor duszi s tielom* były pospolite w literaturze staroruskiej.

Słowem — autorom, zorientowanym na terenie ogólnoeuropejskim należałoby może dodać kogoś, kto dopełniłby ich wywody od strony materiałów polskich, jak się okazuje, wcale zasobnych. Zresztą i od strony europejskiej **CONTRASTO** w zestawieniu z bibliografią podaną przy hasłach *Altercatio* i *Débat* w *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley) 1945, wymagałyby obszerniejszych uzupełnień bibliograficznych.