

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

Tradycyjny podział na lirykę, epikę i dramat, choć wygodny dla celów szkolnych, nie zawsze odpowiada rzeczywistym twórcom literackim. Usiłując zdefiniować w terminach poetyki klasycyzycznej powieść, Henry Fielding musiał ją opisać jako „komiczny poemat epicki prozą”. Znana jest również potrójna przynależność ballady do „trzech rodzajów”. Takich gatunków jest więcej. Składa się z nich prezentowany poniżej zestaw haseł. Warto prześledzić subtelne różnice między proporcjami elementów lirycznych, epickich i dramatycznych, występujące w przedstawionych gatunkach. Różnice te, widoczne w indywidualnych utworach, np. *closet drama*, sprawiają, że również ostrość cech gatunkowych ulega stopieniu. Wyjątkiem jest starogrecki *dafneforikon*, ale — pomimo jego zasadniczo lirycznej treści — już dawni badacze nie byli pewni, jak go zakwalifikować. Pieśń ta była pieśnią obrzędową, towarzyszył jej element dramatyczny — powitanie nowej pory roku i wprowadzenie dziewcząt w misterium ich dojrzałości.

Redakcja

CHANSON D'HISTOIRE albo **CHANSON DE TOILE**: nazwana w roku 1833 przez Gastona Paris *romance* na skutek jej podobieństwa do hiszpańskiej romaney, jest najstarszym i najoryginalniejszym rodzajem starofrancuskiej poezji lirycznej. W wiekach średnich nazywano ten gatunek *chanson d'histoire*, gdyż przedstawia on wyodrębnione fakty, zamknięte w sobie epizody, po prostu historię. Nazywano go także *chanson de toile* (*chanson a toile*), gdyż akcja zaczyna się w większości wypadków ukazaniem nam jednej lub kilku kobiet zajętych szyciem, haftowaniem, przędzeniem. Piękna Aglentine „szyła koszulę przed swoją matką,” piękna Amelot „przędła sama w pokoju”. W rzeczywistości *chansons d'histoire* znajdują się na połowie drogi pomiędzy poezją epiczną a poezją liryczną, nawet bliskie bywają poezji dramatycznej. Pozostając w ścisłym związku z naj-

starszą poezją narracyjną północnej Francji, mają one za przedmiot tematy i opowiadania epiczne ujęte w żywy rytm liryczny płynący z prostej i żywiołowej eksplozji dramatycznej. Poeta nie ukazuje się nigdzie i w żadnym utworze nie wtrąca się do akcji, za to wszystkie niemal postacie występują tam pod konkretnymi imionami. Wszystkie znane nam *chansons d'histoire* są utworami anonimowymi pochodzącymi z XII wieku i z pierwszych lat XIII wieku. Z dzieł zachowanych w pełnym i nieuszkodzonym stanie najstarszą zda się być *chanson* zaczynająca się od słów: „Quand vient en mai, que l'on dit as lons jors...” („Gdy maj przychodzi z długimi dniami...”). Drugą z kolei jest prawdopodobnie pieśń *Le samedi au soir faut la semaine...* („Sobotni wieczór zamyka tydzień...”) skomponowana w archaicznych wierszach 10-zgłoskowych ze śre-

dniówką po szóstej zgłosce. Z siedmiu innych *chansons d'histoire* zachowały się tylko fragmenty w postaci jednej lub dwu zwrotek. Są one najstarszymi utworami poetyckimi północnej Francji tak pod względem treści, jak i pod względem formy i języka. Niektóre z nich powstały w pierwszej połowie, a najpóźniej pod koniec XII wieku. Swoją koncepcją miłości, swoją formą i swym stylem przypominają najstarsze *chansons de geste* i odzwierciedlają w takim samym stopniu obyczaje i nastroje wczesnej epoki feudalnej. Były one znane we wszystkich prowincjach Francji. Kilka z nich wiąże się z Lotaryngią, inne z Ile-de-France, jeszcze inne z prowincjami zachodnimi. *Chansons d'histoire* były śpiewane przez rycerzy podczas jazdy, przy szyciu, przędzeniu i haftowaniu w arystokratycznych kołach, ich surowe dźwięczne tony rozbrzmiewały także wśród ludu. Gatunek ten wyszedł dość szybko z użycia, ustępując miejsca pieśni dworskiej. Około połowy XIII wieku Audefrois le Batard z Arras, znany także jako autor pieśni dworskich, próbował po raz ostatni przywrócić go jeszcze do życia, odświeżając i rozwadniając dawne tematy w długich utworach pisanych kwiecistym i sentymentalnym stylem.

Archaiczna forma *chansons d'histoire* przypomina pod pewnymi względami epos ludowy. Składają się one z krótkich zwrotek kończących się zawsze refrenem. Zwrotka, licząca trzy, cztery lub pięć wierszy, ma budowę nadzwyczaj prostą, przypominającą epicką *laisse*. Poza refrenem miara wierszy pozostaje ta sama we wszystkich zwrotekach. Najczęściej używany jest epiczny wiersz 10-zgłoskowy, niekiedy z cezurą po szóstej zgłosce, rzadziej wiersz 8-zgłoskowy lub 12-zgłoskowy. Wiersze kończą się tym samym asonansem w ramach jednej zwrotki lub w ramach całego utworu. Regularny rym zjawia się dopiero w najmłodszych utworach. Każdą zwrotkę kończy refren, który może składać się z jednego wiersza krótszego i nie związanego asonansem lub też z dwóch lub trzech krótszych wierszy powiązanych najczęściej własnym odręb-

nym asonansem. Dopuszczalna jest nieznaczna modyfikacja refrenu, szczególnie pod koniec utworu. W tych krótkich refrenach, będących najczęściej okrzykami bólu lub trwogi, bohaterowie zdają się kondensować ożywiające ich w danych momentach uczucia: „E! Raynaudz amis! — Dieu! donez m'a mari Garin Mon douz ami! — Ae! cuens Guis, amis, La vostre amors me tout solaz et ris!” Kilka z tych pieśni dochowało się wraz z melodiami.

Chansons d'histoire tworzą małe dramaty miłosne, w których ukazują się nam zakochane pary: Doette i Doon, Gaiete i Gerard, Amelot i Garin, Erembore i Raynald, Aiglin i Guion... Bohaterki i bohaterowie występują wszędzie pod konkretnymi imionami, będącymi najczęściej, podobnie jak w *chanson de geste*, pochodzenia germańskiego; rzadko jest tam tylko mowa o jakimś nie nazwanym po imieniu *amis* (*Bele Jolanz*). Centralnym punktem każdej *chanson d'histoire* jest zawsze jakiś konkretny epizod miłosnych przeżyć kochanków. Bardzo prosta akcja bywa tylko sygnalizowana w najistotniejszych i decydujących momentach. Jej sprężyną jest zawsze szczerą, naiwną i płomienną miłość. Rozwiązanie bywa czasami tragiczne, lecz w większości wypadków te małe dramaty miłosne kończą się szczęśliwie pojednaniem, małżeństwem lub uprowadzeniem. Cała ta poezja przenosi nas w feudalne środowisko rycerskie, ukazując nam córki cesarzy, królów i kasztelanów rozplamione miłością, najczęściej oczekujące zjawienia się kochanków. Pary zakochanych borykają się niemal wszędzie z jakimiś przeszkodami, które zwykle udaje się im jakoś przezwyciężyć. Na czoło akcji wysuwają się młode panny płonące gorącą i szczerą miłością, której przeciwstawiają się najczęściej rodzice. Kochankowie działają zazwyczaj pod wpływem naturalnego popędu. Tak ma się rzecz w *Le samedi au soir*. W sobotę wieczorem Gaiete i Oriour, dwie przyrodnie siostry, idą kąpać się w zdroju. Powracający z turnieju młody Gerard spostrzega Gaiete i zaraz bierze ją w objęcia. Oriour powraca sama z płaczem

do domu. Tymczasem Gaiete i Gerard udają się w innym kierunku, aby wziąć później ślub w mieście. To wszystko dzieje się przy wtorze powtarzającego się referenu: „Wiatr porusza lasem, w pokoju niechaj śpią kochankowie!” Innym razem kochanek zjawia się niespodzianie (*Quant vient en mai*). W maju powraca Raynaudz na czele Franków z królewskiego dworu. Gdy przedtem przejeżdżał przed domem Arembar, nie raczył podnieść głowy. Teraz Arembar woła nań głośno z okna: „Przyjacielu Raynaudz, widziałam cię, jak przejeżdżałeś niegdyś pod zamkiem mego ojca — smutny byłeś, gdym się do ciebie ozwała”. „Samaś winna, królowno, pokochałaś innego, zapomniałaś o mnie”. — Ona przysięga, że to kłamstwo: „W odplacie przyjmij mój pocałunek”. Wszedł hrabia Raynaudz na stopnie zamkowe, szeroki w barach, szczupły w kibici, z jasnym i kędzierzawym włosiem. Spojrzał na Arembar i zapłakał. Usiadł przy niej na wzorzystym łożu: powróciła ich dawna miłość (*hors recomencent lor premieres amors*).

Inne panny wiedznią, czekając na oddalonego od nich kochanka. Piękna Doette, dowiedziawszy się, że jej przyjaciel zginął w turnieju, popada w rozpacz i wstępuje do klasztoru. Zdarza się także, że niewierny kochanek porzuca rozmiłowaną w nim dziewczę, uczyniwszy ją przedtem matką. Innym razem jakiś *losengiers* („obmówca”) potrafił odwieść „przyjaciela” od rozkochanej dziewczycy. Niektóre z *chansons d'histoire* wprowadzają już na scenę typowe *mal mariées* („kobiety źle za mąż wydane”): IV. *An halte tor...*, VI. *Bele Jolanz*, IX. *En un vergier*. Isabel, Jolanz i nienazwana królowna mają już mężów, których nie kochają, tak że małżeństwo jest w tych wypadkach nie celem, ale wstępem do akeji. Piękna Jolanta nad krosienkami siedzi przy matce. Matka ją karci, że z hrabią wdaje się w gawędę, i tłumaczy, że mężowi to się w końcu sprzykrzy. Piękna Jolanta ma na to tylko jedną odpowiedź, że nigdy nie zapomni milego Garina.

Nieliczne charakterystyczne postacie,

przedstawione kilkoma dosadnymi rysami w urywanym i nierównym toku akeji, zdają się kryć w sobie coś tajemniczego i podniecającego wyobraźni. Bohaterką najstarszych pieśni jest zazwyczaj młoda panna, królowna, księżniczka lub kasztelanka, opanowana szczera, naiwną i płomienną miłością, podniecaną często nieobecnością kochanka lub oporem rodziców. Jej wyznania lub skargi wypełniają większą część utworu. Owe bohaterki, opanowane gwałtowną, oślepiającą i jakby chorobliwą miłością, nie widzą często światła, pogrążają się w marzeniach i potykają się w wykonywaniu swych skromnych robótek. I tak Aiglentine „zapomina się i kłuje się w palec”. Doette „czyta książkę, lecz wcale nie myśli o tym, co robi”. Jolanz „nie może ustać, siada na podłodze...” Przy tym okazują one bezgraniczną pokorę wobec wyniosłych i na ogół obojętnych kochanków, którzy nie grzeszą zbytym wylewem miłosnych uczuć, niewiele robią sobie z ich gorącej miłości, nie są pochopni do wzajemności i dość często odnoszą się jak gdyby z lekceważącą powolnością do wyrażanych z wielką energią i naiwnością tych naturalnych uczuć. Rozmarzona Doe czeka z cichą rezygnacją na swego Doon i czeka na próżno. Euriot zapomina języka i nie śmie mówić z Renaut, który wystrzeżę się, by nie uczynić pierwszego kroku. Piękna Amelot, mimo że ma już męża, przysięga wobec matki, że odbierze sobie życie, jeżeli ta nie zdobędzie dla niej hrabiego Garina. W końcu udaje się jakoś matce pozyskać cennymi podarunkami hrabiego i ożenić go z córką. Raynaudz przejeżdża obojętnie pod oknami Arembar, która przywołuje go do siebie, przeprasza i zapewnia o swej niewinności. Piękna Aiglentine kocha hrabiego Henryka i daje mu dowody swojej miłości, nie pytając go wcale, czy weźmie ją kiedyś za żonę. W sereach tych wszystkich kobiet władza bezgranicznie płomienna, gwałtowna i niepomahowana miłość wykluczająca każde inne uczucie. Piękna Isabel nie potrzebuje pośrednictwa żadnej *damoiselle*, aby wziąć sobie dworskiego rycerza za kochanka.

Młoda królewna nie waha się wzywać błogosławieństwa niebios dla swej nieprawej miłości. Niemal we wszystkich wypadkach kobieta wykonuje pierwszy krok, tak że wyższość jest zawsze po stronie mężczyzny. Ten sposób pojmowania miłości, charakterystyczny dla wczesnej epoki feudalnej, został zapożyczony z *chansons de geste*. Alde zakochuje się w Rolandzie, gdyż jest on najpiękniejszym rycerzem Francji (*Girart de Vienne*). W pieśni *Loherains* Blancheffleur spogląda z melancholią na swego męża, wstydząc się jego niskiego wzrostu. Również w *chansons d'histoire* truvera Audefrois le Batard kobiety zakochują się pierwsze w pięknych, silnych i dzielnych mężczyznach, którzy nie biorą tej miłości zbyt serio. W ten sposób żarliwa namiętność kobiet i obojętność mężczyzn przetrwały do końca w tradycji tego rodzaju poetyckiego. Ta właściwa całej najstarszej francuskiej literaturze koncepcja miłości uległa jednak przyćmieniu pod koniec XII wieku na skutek naśladownictwa poezji prowansalskiej. Z poezji dworskiej przeszły wówczas do niektórych *chansons d'histoire* charakterystyczne postacie jak *losengiers* i *mal mariée*.

Wśród gatunków poezji prowansalskiej nazwa *romanca* nie istnieje wcale. Niekiedy podciąga się pod ten rodzaj pieśni liryczno-narracyjne, w których poeta mówi o sobie samym i o swych przygodach miłosnych: Guillaume IX de Poitiers, *Un vers farai, Companko faray un vers*, Marcabrun, *A la fontana del vergier*, Peire d'Alvernha, *Rosinhol*. Także i właściwa starofrancuskiej poezji *chanson d'histoire* nie była całkiem obca prowansalskiej literaturze. W dramacie *Sancta Agnes* znajdujemy takie dwa wiersze: „El bosc d'Ardena, justal palaich Amfors. A la fenestra de la plus auta tor”, przypominające początkowe wiersze *chansons d'histoire*. Poza tym jeden z utworów Marcabruna ukazuje nam młodą „kasztelanę”, rozpaczającą z powodu wyjazdu jej „przyjaciela” na wyprawę krzyżową wraz z królem Ludwikiem (1147).

Bibliografia: L. de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, Paris 1841;

W. Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche*, Bâle 1846; E. Maetzner, *Altfranzösische Lieder*, Berlin 1853; J. Brakelmann, *Les Plus anciens chansonniers français*, Paris 1871; G. Paris, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1892; *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Paris 1892; A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse—Paris 1934; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature meridionale au Moyen Age*, Paris 1921; 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. II, Warszawa; C. Cremonesi, *Lyrique (La Poésie)*, [w:] *Dictionnaire des lettres françaises*, Paris 1964; *Problemi della lirica romanza: Preistoria e storia degli studi romanzi*, Milano 1955; G. Errante, *Sulla lirica romanza delle origini*, New York 1942; E. Hoepfner, *Les Troubadours dans leurs vies et dans leurs oeuvres*, Paris 1955; *Littérature française*, éd. J. Bédier et P. Hazard, Paris 1948; R. Bezzola, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 1944; J. Paul, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*, Paris 1973; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, 1972; E. Gasparini, *A proposito delle canzoni à toile*, [w:] *Studi in honore di I. Siciliano*, Firenze 1966; P. Guiraud, *Les Structures étymologiques du „trobar”, „Poétique”, 1971, Nr 8; Ph. van Tieghem, Dictionnaire des littératures, P.U.F., 1968; P. Le Gentil, La Littérature française du Moyen Age, 1968.*

Stanisław Łukasik

CLOSET DRAMA: (ang. „dramat gabinetowy” albo „dramat kameralny”, tj. przeznaczony raczej do czytania niż do wystawiania w teatrze); nazwa związana z jedną z form realizacji tekstu dramatycznego, polegającą na czytaniu i przedstawianiu sobie dramatu w wyobraźni, ma uzasadnienie po części w warunkach społecznych, w których tego rodzaju dramat powstawał, po części zaś w jego

cechach kompozycyjnych, które odróżniają go od typowego tradycyjnego utworu dramatyczno-teatralnego. W Polsce S. Żeromski nazwał tego rodzaju dramat „dramatem niescenicznym”, kiedy pisał *Różę* (1909).

Jako najwcześniejszy przykład *closet drama* podaje się zwykle tragedie Seneki z I w. n. e. pisane dla czytelników w czasach, kiedy scenę opanowały *mimus* i *pantomimus*. Tragedie Seneki zawierają sceny bardzo trudne do wykonania pod względem technicznym, jak zastrzeżenie z łuku przez Herkulesa żony i dzieci; zabicie przez Medeę syna i zrzucenie jego ciała ojcu z dachu pałacu; składanie pokrajanego w kawałki ciała Hippolytusa przez ojca. W tekście Seneki aktorzy nie wchodzą lub wychodzą, lecz zabierają głos lub milczą i nie zawsze wiadomo, czy są obecni przy pewnych wydarzeniach, czy nie. Tak np. wydaje się, że Fedra zabija się w obecności męża, ale ten zwraca uwagę na jej śmierć dopiero pod koniec sztuki.

Drugim starożytnym przykładem niescenicznego dramatu lub dramatycznego poematu jest *Księga Joba* stanowiąca część Starego Testamentu z VI w. p.n.e. Przedstawia ona w formie poetyckiej dyskusji nad przyczynami nieszczęść, które spadły na bogobojnego Joba, filozoficzno-religijny problem niezawinionego cierpienia. Jej wyjąkowa w Starym Testamencie dramatyczna forma ma uzasadnienie w różnicy zdań między tymi, którzy starają się ujawnić metafizyczne przyczyny cierpienia bohatera. Wiemy natomiast, że starożytni Żydzi nie mieli teatru, a więc *Księgi Joba* nie wystawiano na scenie.

Nazwa *closet drama* powstała w Anglii w związku z istnieniem utworów dramatycznych wybitnych poetów, które dla swoich walorów poetyckich figurują w historiach literatury, choć najczęściej nie należą do historii teatru. Zakaz publicznych przedstawień teatralnych wydany przez purytańskie władze rewolucyjne w 1642 r. działał do restauracji Stuartów w 1660 r. i sprawił, że nawet najbardziej sceniczni autorzy byli tylko czytani. Jednym z najwcześniejszych *closet dra-*

mas w okresie, kiedy realizacja teatralna tego utworu była z powodów politycznych i praktycznych niemożliwa, jest *Samson Agonistes* (*Samson zapaśnik*, 1671) Johna Milтона. Poeta nazwał go „dramatycznym poematem zwanym tragedią”. Jest to utwór wzorowany na dramaturgach greckich i pisany białym wierszem.

Dostęp na scenę wielu dobrym sztukom dobrych autorów utrudniał również Licensing Act z 1737 r., który aż do 1843 r. udzielił w Londynie monopolu na produkcję teatralną dwóm teatrom. W wyniku tej ustawy obserwujemy w pierwszej połowie XIX w. panowanie komercyjnego melodramatu na dwóch monopolistycznych scenach stolicy Anglii i słabą znajomość rzemiosła teatralnego u wybitnych poetów. Tylko Byron jako autor takich melodramatycznych tragedii, jak *Sardanapal*, *Marino Faliero* i *Werner* drukowanych w 1823, mógł znaleźć zrozumienie we współczesnym teatrze. Nie odnosiło się to jednak do *Manfreda* (1817) ani do *Kaina* (1821), których poetycko-filozoficzna i moralna treść miała wyraźny posmak nieprawowierności religijnej. Należy dodać, że Byron twierdził, iż starał się *Manfreda* zrobić „całkiem niemożliwym na scenie”, i określił go jako *dramatic poem*, w którym „nie było żadnej akcji, żadnej intrygi, żadnych charakterów”. *Kaina* zaś nazywał „ten poemat”.

Dość udatnie skomponowana przez Shelleya w duchu szekspirowskim tragedia *The Cenci* (*Rodzina Cencich*, 1818), oparta na tej samej historii tyranii ojca-kazirodca zamordowanego przez synów z pomocą żony i córki, która stała się twórczynią *Beatryks Cenci* Słowackiego, nie miała szans wystawienia z powodu drastycznej treści, choć należy podkreślić, że dla angielskiego poety głównym problemem *Rodziny Cencich* jest tyrania ojca. Zupełnie natomiast nie nadawał się na scenę *Prometheus Unbound* (*Prometeusz rozwiązany*, 1819) Shelleya nie tylko z powodu rewolucyjnych idei, lecz także z powodu braku dramatycznej akcji i faktu, że poszczególne sceny tego dramatycznego poematu w istocie rzeczy nie

przedstawiają rozwoju wypadków, lecz raczej ujęcie tej samej idei wyzwolenia w nieco innym aspekcie.

Romantyczne dramaty W. Wordswortha *The Borderers* (Kresowcy, 1796) i J. Keatsa *Otho the Great* (*Otho Wielki*, 1820) oraz T. L. Beddoesa *Death's Jest-Book* (*Księga żartów Śmierci*, 1850) również znane są tylko z lektury. W podobnej sytuacji znalazła się większość dramatów wybitnego poety wiktoriańskiego Roberta Browninga, twórcy monologu dramatycznego (zob.). Wydał on następujące utwory dramatyczne: tragedię *Straford* (1837), która nie udała się na scenie, dramat-poemat *Pippa Passes* (*Przechodzi Pippa*, 1841), romantyczne tragedie *The Return of the Druses* (*Powrót Druzów*, 1843), *A Blot in the 'Scutcheon* (*Plama na tarczy herbowej*, wystawioną w 1843), *King Victor and King Charles* (*Król Wiktor i król Karol*, 1843), dramaty *Colombe's Birthday* (*Urodziny Colomby*, 1844), *A Soul's Tragedy* (*Tragedia duszy*, 1846), tragedię-poetycki dramat *Luria* (1846) i scenę *In a Balcony* (*Na balkonie*, 1855).

Na przełomie wieku XIX i XX pierwsze swoje sztuki komponował jako *closet drama* G. B. Shaw. Mimo iż jak się później okazało, wychodzą one na scenie bardzo dobrze, powodem wydawania ich drukiem z przeznaczeniem do realizacji kameralnej była surowość ówczesnej cenzury teatralnej. *Profesję pani Warren* (1888) ze względu na drastyczny temat prostytutce można było wystawić na scenie dopiero po kilkunastu latach. *Pygmalion* (1912) nie mógł ukazać się w Anglii z powodu sceny kąpieli w wannie i użycia niedopuszczalnego wyrazu przez Lizę. Wystawiono tę sztukę w Wiedniu. Tego rodzaju warunki miały wpływ na kształt tekstów Shawa. Wskazówki sceniczne, opisy osób, wewnątrz itp., podobnie jak w sztukach sir Jamesa Barrie, mają u Shawa charakter wyraźnie powieściowy, wspierają wyobraźnię czytelnika i odznaczają się dużymi walorami literackimi. Po drugie autor poprzedzał sztuki przedmowami dłuższymi niekiedy od tekstu dramatu i wyjaśniał w nich idee i charakter utworu zgodnie ze swą

koncepcją dramatu i teatru jako narzędzi propagandy jego filozofii społecznej. Po trzecie stało się zwyczajem Shawa wystawiać prapremiery za granicą Anglii, np. w Polsce.

Natomiast zupełnie inaczej przedstawia się sprawa wielkiego *closet drama* późnowiktoriańskiego powieściopisarza i poety Tomasza Hardy'ego. Tytuł tego dramatu brzmi: *The Dynasts, An Epic-Drama of the War with Napoleon, in three Parts, nineteen acts and one hundred and thirty scenes* (*Dynaści, epos-dramat wojny z Napoleonem w trzech częściach, dziewiętnastu aktach i stu trzydziestu scenach*). Część I wyszła w 1904 r., Część II w 1906, a Część III w 1908 r. Już sam podtytuł wskazuje, że żaden teatr europejski nie mógłby wystawić całego tego eposu-dramatu napisanego białym wierszem i prozą, przedstawiającego akcję rozciągającą się od 1805 do 1815 r. i składającego się z wielkich scen historycznych, epizodów ilustrujących wpływ wojen na życie prywatnych jednostek i scen, w których występują nadziemskie istoty, takie jak duchy historii, księgujący aniołowie i Immanentna Wola, w roli działaczy i komentatorów.

Cechy kompozycyjne *closet drama* wyróżniające go od dramatu scenicznego dadzą się określić, gdy za normę przyjmujemy główny nurt tradycyjnego dramatu europejskiego w jego rozwoju od XVI do połowy XX w. Cechałwał go pięcio- lub trzyaktowy podział akcji o narastającym napięciu dramatycznym postępującym od ekspozycji do kulminacyjnego punktu zwrotnego i rozwiązania konfliktu działających w dramacie sił. Przedstawienie trwało mniej więcej trzy godziny. Odstępstwa od wymienionych tu norm wystawiały możliwość wprowadzenia utworu dramatycznego na scenę na poważne ryzyko i skazywało go na zaklasyfikowanie jako *closet drama*.

Oto przykłady wspomnianych odstępstw, które można dostrzec w wyborze treści i formy dramatycznej w wymienionych już *closet dramas*: podporządkowanie elementów dramatu problemowi filozoficzno-religijnemu, jak w *Kainie* (którego *głaron* nie darmo nazwał misterium),

lub problemowi filozoficzno-politycznemu pojętemu tak abstrakcyjnie, że postacie dramatu stały się alegoriami i symbolami, jak w *Prometeuszu rozwiązanym*; przewaga przeżycia wewnętrznego i liryki u centralnej postaci, jak w *Samsonie* i *Manfredzie*, gdzie akcja sprowadzona została do inscenizacji przeżyć moralnych bohatera; brak prawdziwego konfliktu dramatycznego wynikający z założenia, że dramat ma przedstawiać proces historycznej konieczności, która nie wymaga w zasadzie działania ze strony ludzkości oczekującej wyzwolenia duchowego i społeczno-politycznego, lecz tylko właściwej postawy wewnętrznej (*Prometeusz rozwiązany*); przedłużenie akcji ponad normę, z czym spotykamy się w *Dynastach* Hardy'ego i w pewnym sensie w *Back To Methuselah* (Z powrotem do Matuzalema, 1921) Shawa — „pięcioksięgu metabiologicznym” złożonym z pięciu sztuk i przedstawiającym etapy ewolucji ludzkości od Adama i Ewy „pokąd myśl sięgnąć może” (cykl ten jako całość wystawiano tylko jeden raz, podobnie jak przeróbkę *Dynastów*); umieszczenie akcji w zbyt wielu miejscach trudnych do odtworzenia technicznego w dawnym teatrze przy założeniu, że sceneria musi być naturalistyczna lub fantastyczna (w *Manfredzie* autor umieszcza akcję w gotyckiej galerii, na szczycie Jungfrau, w chacie, w dolinie, przy wodospadzie, znowu na szczycie Jungfrau, w piekle, w zamku, w górach i we wnętrzu wieży); przewaga języka jako środka wyrazu nad grą aktorską, co widać nie tylko we wspomnianych już dramatach poetyckich, lecz także w dramacie Browninga *Pippa Passes*. Browning każe bohaterce, fabrycznej dziewczynie włoskiej, wygłaszać monologi liczące ponad 220 wierszy, a innym postaciom do 150. Prócz tego ogromnego obciążenia dla aktorki ten piękny dramat, w którym słowa piosenki niewinnej i szczęśliwej Pippy, dolatujące z ulicy do coraz innego wnętrza, rozładowują narastające tragedie i odwracają ludzi od zbrodni, wymaga pięciokrotnej zmiany dość skomplikowanej technicznie scenerii (wnętrze willi, wieży, pałacu biskupiego itp.).

Dla nowoczesnego teatru wyposażonego w scenę obrotową i bogate inne możliwości techniczne, przy publiczności przyzwyczajonej do oglądania sztuk Ionesco i Becketta w najbardziej umownej scenerii, ani brak dramatyczności, ani inne cechy *closet drama* nie stanowią nieprzezwyciężonych przeszkód w wystawianiu go w teatrze, ale zgodnie z tradycją dramaty tego rodzaju są realizowane poprzez lekturę, choć niemal wszędzie próbowano realizować w drodze inscenizacji, jeśli nie zawodowej, to amatorskiej.

Bibliografia: Ph. Hartnoll, *The Oxford Companion to Theatre*, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; J. Milton, *Poetical Works*, London 1946; R. Browning, *Poems of...*, London 1911; G. Byron, *Poems*, vol. 2, London 1948; P. B. Shelley, *The Poetical Works of...*, London 1894; G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967.

Witold Ostrowski

DAFNEFORIKON („pieśń przy niesieniu lauru”): nazwa ta nie ma swego odpowiednika w językach nowożytnych, gdyż ta specyficzna odmiana zaginęła wraz z obumarciem chóralnych pieśni archaicznych w Grecji (V w. p.n.e.). Języki nowożytne określają ten utwór transkrybowanym terminem greckim (*daphnephorikon* — ang i franc., *Daphnephorikon* — niem. i *dafneforikon* — włoski). Oznaczając rodzaj literacki tego utworu, można go nazwać odmianą gatunku lirycznego pieśń dla chóru dziewcząt.

Wyraz *dafneforikon* jest zbitką greckiego *δάφνη* (*laurus nobilis*, wawrzyn, laur) oraz *φέρω* (*fero*, niosę). Termin *δάφνη* jest pochodzenia śródziemnomorskiego, jak na to wskazują różne odmiany: *δαφνα*, *δαφνός*, *δαφνόν*. Z łacińskim

laurus wyraz ten jest potwierdzony z jednej strony przez oboczną formę *λάφνη*, a z drugiej przez wymienne używanie λ i δ w wyrazach zapożyczonych oraz w piśmie mykeńskim *dapu* „ritojo dla λαβυρίνθοιο.

W związku z *dafneforikon* mamy jeszcze następujące ważne terminy złożone: *δαφνηφόρος* (*dafneforos*) — niosący gałąź laurową, *δαφνηφόρια* (*dafneforia*) — święto i procesja z gałęzią laurową, *δαφνηφορεῖον* (*dafneforeion*) — archaiczna świątynia ku czci Apolla.

O uroczystości, w związku z którą pieśń *dafneforikon* powstała i była śpiewana, mamy skąpe wiadomości. Głównymi źródłami, które tu omówimy, są: *Chrestomathia* Proklosa, neoplatonika z V w. n.e., którego przekaz zachował się w *Bibliotece* (321 a 34 nn) patriarchy konstantynopolitańskiego z IX w. n.e. Focjusza, następnie *Periegeza* Pauzania, uczonego, podróżnika i geografę z połowy II w. n.e. Jedyne teksty tej odmiany pieśni lirycznej, zachowane do dziś we fragmencie Pindara z początków V w. n.e., wraz ze scholiami i pewnymi wzmiankami z *Vita Ambrosiana* tegoż poety pozwala na rekonstrukcję treści i formy *dafneforikon*. Uroczystość *dafneforii* sięgała zamierzchłej przeszłości, może nawet epoki, gdy pierwsi Eolowie po opuszczeniu swej pierwotnej siedziby w Arne osiedlili się w Tebach. Według legendy sam Herakles był pierwszym *dafneforosem* czczącym procesję Apollina. Owa procesja odbywała się co 8 lat w Beocji ku czci Apollina Galaxiosa. Epitet ten, który na Delos oznacza pierwszy dzień wiosny, wskazuje na porę roku, w której ceremonia się odbywała. Nilsson, największy autorytet w dziedzinie kultów starożytnej Grecji, upatruje paralelę w tej ceremonii do święta drzewa majowego (*eirezjone*) obchodzonego w Atenach i na Samos (na cześć Apollina) oraz w Sparcie (na cześć Artemidy). Robert podaje, że w 150–149 r. p.n.e. wydano zarządzenie, że *eirezjone* ma być obnoszone w czasie świąt Pjanopsji ku czci Apollina i Tezeusza. Również Farnell widzi w *dafneforiach* tebańskich święto wiosny, które ma na celu pobudze-

nie do życia sił przyrody. Jednak uroczystość ta jest czymś więcej niż majowym świętem wiosny; ośmioletni okres dzielący jedno *dafneforie* od drugich odpowiada symbolicznemu cyklowi przemian księżyca w układzie słonecznym, co znajduje swój wyraz w kulach z brązu zdobiaczych tzw. *kopo* (udekorowaną częścią wawrzynu) niesione w czasie tejże procesji. A zatem, będąc świętem odradzającej się wegetacji, *dafneforie* — przez swój charakter symboliczny — wykazują również cechy wtajemniczenia, stanowią pewnego rodzaju misterium. Zdaniem C. Calame, najlepszego dziś znawcy chóralnych pieśni dziewczęcych liryki archaicznej Grecji, jest wiele prawdopodobne, że uroczystość ta była uświęceniem przełomowego momentu w życiu dziewcząt, kiedy kończyło się dzieciństwo, a zaczynał okres wtajemniczenia, przejścia do życia dorosłego; cecha ekspiacji i błagania o łaskę na przyszłość — która charakteryzuje tę pieśń — potwierdzałaby tę hipotezę. Drugi epitet Apollina — *Ismenios*, wskazuje na to, iż kult tego boga łączył się z rzeką *Ismenos*. Udując się do jego świątyni, dziewczęta pod wodzą młodziutkiego *dafneforosa* musiały opuścić miasto, a więc ośrodek mieszkalny, centrum cywilizacji — i szły nad wody rzeki *Ismenos*, gdzie być może miał odbyć się proces wtajemniczenia ich w życie plemienia. *Dafneforikon*, pieśń, którą młode Tebanki śpiewały w tym pochodzie, miała im uprosić łaskę bóstwa i dać im obietnicę dojrzałości, pełni kobiecości, którą wnet miały osiągnąć.

Sprawozdanie Proklosa z *dafneforii* tebańskich, podczas których chór dziewcząt śpiewa pieśni błagalne (*πρός ικετηρίαν*) brzmi jak następuje: „Gałąź oliwki ozdabia się liśćmi laurowymi i różnymi kwiatami, na szczycie umieszcza się kulę z brązu, z której zwisają inne mniejsze kule, w środku cieńszy kolisty pierścień z brązu otacza drzewce, do którego są przywiązane purpurowe wstęgi, najdłuższą część gałęzi zdobią szafranowe opaski... na czele pochodu *dafneforii* kroczy młodziutki chłopiec, którego oboje rodzice jeszcze żyją. Obok niego najbliższy jego krewny niesie to ozdobne drzewce, które

zowią *kopo*. *Dafneforos* sam idzie, dotykając ręką gałęzi — ma luźno powiewające loki i złoty wieniec, na nogach sandały zwane *ifikratides*, chór dziewcząt mu towarzyszy; niosą one w rękę błagalne gałązki i śpiewają hymn. *Dafneforia* szła procesją do świątyni Apollina *Ismeniosa* i *Galaxiosa*”.

Opinie uczonych są podzielone: czy ów chłopaczek sam jest *dafneforos*, czy też jest nim inny, trzeci uczestnik procesji, który niesie tę ozdobną gałąź wawrzynu. Za pierwszą hipotezą opowiadają się Calame oraz Puech, za drugą Nilsson.

Pauzaniusz w ks. IX (10,4) o Beocji daje podobną wersję tej kultowej ceremonii, ale wspomina tylko o dzieciach niosących wieńce laurowe; kilkoro z nich składa bogu w ofierze trójnog. Z tej okazji szlachetnie urodzony młodzieniec, piękny i silny, obejmuje godność kapłana Apollina *Ismeniosa* na okres roku; przysługuje mu wówczas tytuł *dafneforos*.

Odpowiednikiem *dafneforii* beockich była uroczystość zwana *septerion* w Delfach. Nosila ona również cechy „odrodzenia”, „ekspiacji”, „przebłagania”. Podobny charakter wykazują legendy opowiadające o początkach świąt ku czci Artemidy *Daetis* w Efezie i Artemidy w Brauronie. Uwagę zwraca fakt, iż Artemida i Apollo mają nieraz te same kompetencje, władzę i przywileje: zsyłają choroby i klęski, a potem uwalniają od nich ludzi i leczą ich. Oba bóstwa dopuszczają winy człowieka, czasem go do zła wręcz zachęcają, a następnie oczyszczają go z winy i skazy. Stąd w ceremoniach kultowych ku czci boskiego rodzeństwa powtarzają się motywy popełnionej zbrodni, oczyszczenia i zaślęgnięcia oraz modłów błagalnych na przyszłość. (Sbordone łączy jednak *dafneforie* ze świętem *Pyanopsji* — również na cześć Apollina — i określa je jako uroczystość dziękczynną.)

W uroczystości delfickiej, która stanowi bliską analogię *dafneforii*, *septerion*, orszak szlachetnie urodzonych chłopców pod wodzą jednego z nich, zwanego *architheoros*, szedł z Delf do doliny Tempe, gdzie po złożeniu ofiar Apollinowi do-

łączał się do drugiego pochodu kroczącego z Tempe do Delf. Młodzieńcy nieśli gałązki laurowe, z których później robiono wieńce dla zwycięzców w igrzyskach pityjskich. Młodzieńki Delfijczyk, *παῖς ἀμφιδολής*, odbywał symboliczny pochód, mający upamiętnić wędrówkę Apollina do doliny Tempe w celu oczyszczenia się po zabiciu węża Pythona. Po ofierze oczyszczalnej bóg wracał z gałązką wawrzynu zerwaną w tejże dolinie. Mit o oczyszczeniu Apollina w tesalskiej Tempe jest poświadczony u Pindara (fr. 521) i w *Hymnie* *Aristonos*a. Przypomnijmy, iż określenie *dafneforos* było również epitetem Apolla, jak poświadcza inskrypcja z Cheronei (I G. 7,3407). Laur-wawrzyn w postaci liści, wieńca, gałązki stał się, począwszy od kultu Apollina i igrzysk pityjskich, potem olimpijskich i innych — symbolem zwycięstwa i sławy. Widać to i u poetów polskich — u A. Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* (ks. I, w. 489—490: „Jest sława, a więc będzie i Rzeczpospolita! Zawždy z wawrzynów drzewo wolności wykwita”), u K. Ujejskiego w *Odzie do poezji* („Nie żądni oni wawrzynów ani różnobarwnych szarf...”), u A. Naruszewicza, *Na śmierć Augusta III* (w. 19—22: „Laury, Marso-wo szczyty, drzewa są nieplodne, Krom cienia nie czynią ni mogą być godne Porównania z oliwą, którą Pallas sadi...”), u Cypriana Norwida, *Wspomnienie wioski* (w. 37—38: „Oklask? — to echo, a wawrzyn — to ziele, Na naszych łąkach piękniejszych jest wiele!”) lub w *Vademecum* (1—3: „Klaskaniem mając obrzędki prawice, Znudzony pieśnią, lud wołał o czyny; Wzdychały jeszcze dorodne wawrzyny... Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno... Dlatego od was... — o laury — nie wziąłem Listka jednego ni zabczka w liściu, Prócz może cieniu chłodnego nad czołem, Co nie należy wam — lecz słońca przyściu”). Interesujący zestaw wszystkich znaczeń symbolicznych lauru-wawrzynu w ikonologii i ikonografii podaje N. Cecchini w *Dizionario Sinottico di Iconologia* (Bologna 1976). Laur jest więc symbolem: Akademii, Szczęśliwej Wróżby, Ekspiacji, Sławy, Nieśmiertelności, Honoru, Poezji, Triumfu, Prawdy,

Cnoty, Zwycięstwa. Jest on atrybutem takich pojęć lub personifikacji, jak: Kościół Triumfujący, Górnołotność stylu, Stanowczość, Rozum.

Dafneforikon jest jedną z odmian pieśni śpiewanych przez chór dziewcząt, tzw. *parthenion* (nazwa późniejsza, pojawiająca się dopiero u uczonych aleksandryjskich). Popisy chóru dziewczęcego musiały mieć odrębną formę liryczno-poetycką, która różniła je od innych pieśni, a nawet i od innych pieśni chóralnych. Pherecrates (Fr. Gr. Hist. 3 F 120) wspomina, iż pierwszym człowiekiem (*πρῶτος εὐρητής*), który wystawił chór dziewcząt, miał być Philammon, syn Apollina! Powoływanie się na legendę o boskim pochodzeniu tych ceremonii wykonywanych przez dziewczęta stanowi cechę wyróżniającą tę uroczystość, śpiew i pochód — od innych występów lirycznych.

Jedynym zachowanym przykładem *dafneforikon* jest fragmentaryczny utwór Pindara (fr. 94 b Snell), którego wiersze, zważywszy jego wyjątkowość, przytaczamy:

„Przybądź, Muzo, w złotej szacie do domu... Loksjasz już przybył, aby miłociwie udzielić swej nieśmiertelnej łaski. Spiesznie przepaszę mą suknię i trzymając w delikatnych dłoniach wspinał się gałąź lauru, będę opiewać słynną siedzibę Aioladasa i syna jego Pagondasas... ma głowa dziewczęca kwitnie wieńcami, w mych pniach będę naśladować ów głos Syren, przy dźwiękach aulosów, który ucisza gwałtowne podmuchy Zefira i głośzy Boreasza, gdy ten rzuca się, wirując, w dziką nawałnicę, a technienie jego unosi morze o wzburzonych odmętach... Mogłabym wiele czynów przypomnieć — w ozdobnych słowach — Zeus je zna, lecz moje myśli i mój język winny wyrażać tylko to, co przystoi dziewczęciu. Jeśli jest mężczyzna lub kobieta, których latorośle są mi bliskie, nie wolno mi zaniedbać należnej im pieśni.

Przybyłem [tu poeta mówi od siebie] zebrawszy ten chór, dać wierne świadectwo wielkiej gościnności Agazyklesa i jego szlachetnych rodziców. Od dawien

dawna byli oni czezeni, tak jak i dziś, wzdłuż i wszerz kraju za przesławne zwycięstwa swych szybkonogich rumałów nad słynnymi brzegami miasta Onchestos i przy czcigodnej świątyni Itonii, gdzie wieńce ozdobiły ich włosy... albo w Pizie... w Tebach siedmiobrannych... Ale przyszło tym ludziom zetknąć się z nietłumioną, wstrętą zawzięcią, mimo że byli powściągliwi. Ale oni umiłowali bezpieczne drogi sprawiedliwości.

Synu Damainy, pomyślną stopą idź i wiedź mnie. Twoja córka pójdzie radosna jako pierwsza twą drogą, krocząc za laurem o pięknych płatkach. Andaisistrate wyuczyła ją mądrze... teraz niech nektar z mego źródła nasyca pragnienie nasze... nie szukajcie wód słonych...”

Należy się dorożumiewać, że przewodnikiem chóru jest dziecko płci męskiej, *dafneforos*, obok którego kroczy zapewne krewny i dziewczyna idąca na czele orszaku. Pieśń chwali troje uczestników pochodów oraz Andaisistratę, której zadaniem było wyszkolenie całej procesji chóralnej i przewodniczki chóru. Wiemy, że wszelkiemu występowi chóru towarzyszył taniec; był to taniec kolisty, tzw. korowód, w którym uczestnicy uroczystości, najeżyciej trzymając się za ręce, kręcili się rytmicznie wkoło, lub taniec pochód, którym grupa mężczyzn lub dziewcząt posuwała się naprzód krokiem procesyjnym, rytmicznym. *Dafneforikon* był śpiewany, jak widzieliśmy, do wóru takiego tańca-pochodu. Wyobrażenia ikonograficzne, na których orszak kultowy otwiera (lub niekiedy zamyka pochód) młodzutki tancerz-akrobata, a za nim kroczy przodownica chóru i reszta dziewcząt — jest wyraźną paralelą do *dafneforii* opiewanych przez Pindara.

O metrum takiej pieśni chóralnej wiemy niestety bardzo mało. Trzon utworu utrzymany jest w dymetrze choriambicznym akefalicznym, podobnie jak inne *parthenia*, jak można sądzić na podstawie fragmentu anonimowego traktatu metrycznego znalezionej niedawno na papirusie (P. Oxy. 220, col. XII, 14 nn.). Schemat metrum wygląda, jak

następuje: $\cup\cup - |\cup\cup| \cup\cup =$ ana-kreontyk katalektyczny.

Zobaczmy teraz, jak klasyfikują i określają *dafneforikon* uczeni i komentatorzy starożytni. Wspomniany już Proklos z V w. n.e. (ap. Phot. Bibl. 319b 32 nn.) wyróżnia w ramach pieśni, μέλος, — następujące 4 kategorie utworów poetyckich (τομή): a) utwory pisane na cześć bogów, b) utwory pisane na cześć ludzi, c) utwory na cześć bogów i ludzi, d) utwory na specjalne okoliczności.

Każdy z poematów wchodzący w skład jednej z trzech pierwszych kategorii stanowi osobny gatunek poezji lirycznej (εἶδος τῆς μελικῆς). Otóż *dafneforika* są zaliczone do trzeciej kategorii, po *partheniach*, a przed *tripodoforika* (τριποδηφορικὰ), *oschoforikà* (ὄσχοφορικὰ) i euktika (pieśni wotywne). Jednak nieco poniżej (Phot. Bibl. 321a 34) Proklos zalicza *parthenia* do rodzaju (γένος), którego podziałem, odmianą, są *dafneforika*.

Uczony bizantyjski M. Italicus w zachowanym liście (An. Ox. III s. 189, 26 nn. Cramer) powtarza — zapewne za Focjuszem — trzy kategorie Proklosa i daje po jednym przykładzie dla każdej z nich (*parthenicà* [sic], *dafneforikà*, *oschoforikà*).

Pollux (II w. n.e.) daje klasyfikację poematów lirycznych w rubryce μέλη χορικὰ (Poll. 4. 53), podobną jak u Proklosa, lecz w rękopisie B *tripodeforikà*, *dafneforikà* i *oschoforikà* są, razem z utworami na cześć Dionizosa, zaliczone do pieśni wykonywanych na cześć bogów, pomiędzy prozdiami i *hyperchemata*.

Vita Ambrosiana — jeden z życiorysów Pindara — podaje, że ten poeta skomponował dwie księgi *partheniów* oraz osobną księgę pieśni poza *partheniami* (κεχωρισμένα παρθένια). Księga *Suda* (s.v. Pindaros II 1617, Adler) wyliczając utwory Pindara wspomina, że *dafneforikà* tworzyły osobną księgę utworów tego poety, ale nie wspomina o „pieśniach poza *partheniami*”.

Współcześni filologowie, Bruno Snell i Herwig Maehler (*Pindari Carmina cum fragmentis II*, Leipzig 1975, fr. 94a — 104d) są zdania, że *dafneforikà* mieściły

się we wszystkich trzech wspomnianych księgach, natomiast F. Sbordone (*Partenii...*, s. 26) i C. Calame (*Les Choeurs...*, vol. II, s. 167) są zdania, że właśnie ta trzecia księga (pieśni poza *partheniami*) była zbiorem *dafneforikà*.

Warto wspomnieć, że *Vita Ambrosiana* (sch. Drachmann I s. 3,5) nazywa frg 94 c Snell Pindara, z którego zachowały się tylko 2 luźne wiersze z inwokacją do Muzy i do Latony, „δαφνηφορικὸν ἔσμα” (pieśnią dafneforyczną). Ponadto Snell — Maehler zaliczyli do *dafneforikà* frg. 104 b (frg adesp. 90 Bergk = 997 Page), cytowany przez Plutarcha (Mor. 409a), nazywając ten poemat *Dafneforikon* na cześć Galaxiosa (tj. Apollina). Fragment ten zawiera dziś tylko 5 wierszy o dojeniu owiec, napełnianiu ich mlekiem amfor, beczek i drewnianych wiader. Inne *Vitae* Pindarowe, tj. *Vita* P. Oxy 2438, 24 nn oraz *Vita Metrica*, nie pozwalają na żadną pewniejszą klasyfikację tychże pieśni, ale wykazują, iż już w starożytności (II w. n.e.) ich zaszeregowanie i stosunek treściowy i formalny do *partheniów* nastęrczał wiele wątpliwości. Zwróćmy uwagę, że sam Pindar — a po nim Proklos — określają pieśń dziewcząt beockich w pochodzie *dafneforii* terminem „hymn” (ὑμνος). Wiemy, że tak nazywano bardzo wiele utworów o różnej treści: hymny homeryckie, niektóre pieśni Alkmana, Stesichorosa, Ibikosa, Bakchylidasa — były określane tym mianem. Dopiero od Platona termin „hymn” oznacza „modlitwę zwróconą do bóstwa” (Plat. Symp. 177a; Resp. 607a; Leg. 700a — b).

W ostatnich latach archeolodzy odkryli pozostałości *dafneforeion*, archaicznej świątynki, w formie gęstego szalasu z krzewów laurowych, na terenie Erytrei. Odkrycie to świadczy wyraźnie o powiązaniach kultu tebańskiego i delickiego.

Bibliografia: P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, vol. I — II, Paris 1968; L. R. Palmer, *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 2, 1955; A. Heubeck, *Minos*, 5, 1957; U. von Wilamowitz, *Lesefrüchte*, „Hermes”, 1899, 34; M. P. Nilsson, *Griechi-*

sche Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen, Leipzig 1906; J. L. Robert, *Bulletin Epigraphique REG*, 62, 1949; L. P. Farnell, *The Cults of the Greek States*, Oxford 1909, IV; A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Roma 1969; F. Sbordone, *Partenii pindarici e dafneforie tebane*, „Athenaeum,” 1940, 28; C. Calame, *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vol. I—II, Roma 1977; H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London 1900; T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970; A. Puech, *Pindare, III Isthmiques et fragments*, Paris 1961; J. Fontenrose, *A Study of Delphic Myth and Its Origin*, Berkeley—Los Angeles 1959; B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina—Firenze 1951; A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*. Première partie: *Le Codex 239 de Photius*, vol. II, Liège 1938; I. Chirassi Colombo, *Heros Achilleus — Theos Apollon*, „Il Mito Greco”, Roma 1977; C. Bérard, *Architecture érétrienne et mythologie delphique: le Daphneforion*, „Antike Kunst”, 1971, 14.

Anna M. Komornicka

DRAMATIC MONOLOGUE (ang. „monolog dramatyczny”): określenie utworu poetyckiego, stanowiącego odmianę monologu rozumianego jako dłuższa wypowiedź jednostki. Forma wypowiedzi w pierwszej osobie liczby pojedynczej i uczuciowo-refleksyjne elementy treści łączą *monolog dramatyczny* z monologiem lirycznym, bardzo rozpowszechnionym w poezji. Cechy wyróżniające go jako gatunek są następujące: 1) podmiotem wypowiedzi jest wyraźnie zindywidualizowana postać fikcyjna lub historyczna różna od autora; 2) *monolog dramatyczny* jest wygłaszany w krytycznym, zwrotnym momencie życia tej postaci i wynika z sytuacji, w której mówca się znalazł, a więc najczęściej wyraża dramatyczne napięcie przeżywane przez niego; 3) *monolog dramatyczny* zawiera także element epicki w formie fragmentarycznych informacji o przebiegu życia osoby mówiącej, z których można jednak złożyć na tyle sensowną historię, żeby

dla czytelnika stały się jasne przyczyny dramatycznego napięcia. *Monolog dramatyczny* może być zewnętrzny, tj. skierowany do określonej osoby lub osób, albo wewnętrzny, gdy stanowi rozmowę z samym sobą lub wypowiedź spowodowaną psychicznym napięciem.

Wymienione tu cechy *monologu dramatycznego* sprawiają, że jest to gatunek poetycki pozwalający na ukazanie pełnej i bardzo dokładnej bezpośredniej i pośredniej charakterystyki człowieka w określonej sytuacji życiowej. Podobnie jak ballada (zob.) stanowi on syntezę elementów lirycznych, dramatycznych i epickich w poezji.

Jednym z najlepiej ilustrujących ten gatunek *monologów dramatycznych* jest wiersz Roberta Browninga (1812—1889) *My Last Duchess* (*Moja ostatnia księżna*). Sęoną jest Ferrara w okresie renesansu, mówcą — Książę, jego słuchaczem — poseł Hrabiego, który przyjechał w celu omówienia warunków zamierzonego małżeństwa Księcia i córki Hrabiego. Z monologu Księcia, zapisanego jakby na taśmie magnetofonowej, wynika, że władca Ferrary prowadzi wysłańca do komnaty, w której za zasłoną znajduje się doskonały portret zmarłej Księżny, młodej, pięknej i impulsywnej kobiety. „Podobało jej się wszystko, na co patrzyła [...] Dziękowała ludziom — zgoda! Ale dziękowała jakoś — nie wiem jak — jak gdyby ceniła mój dar liczącego dziewięćset lat imienia na równi z darem byle kogo”. W swej pysze tyran Ferrary nie mógł znieść zachowania żony, a nie chciał zniżyć się do pouczeń. Wydał rozkazy, żeby Księżnę zlikwidowano, zachowując dla siebie tylko jej piękność na uprzednio zrobionym portrecie.

Wynurzenia Księcia mają ostrzec nową żonę i teścia i zapobiec powtórzeniu się podobnej sytuacji. Monolog doskonale charakteryzuje dziewięcioletnią wdzięk, dobroć i naturalność zmarłej, a jednocześnie ujawnia wstrząsającą miarę feudalnej pychy jej męża oraz zanik u niego ludzkich uczuć przy przetrwaniu zamiłowań artystyczno-estetycznych. Księżna istnieje dla Księcia jako dzieło sztuki — w postaci portretu.

Utwór jest arcydziełem pośredniej charakterystyki zewnętrznej i wewnętrznej. Dzięki dramatyczności i aluzyjności sprawia wrażenie głębi i bogactwa ludzkiej historii. W 56 wierszach zawiera jakby treść całej powieści.

Monolog dramatyczny jako gatunek ma strukturę analogiczną do monologów stanowiących część dramatu, w których protagonista rekapitułuje sytuację, jak np. monolog Hamleta w akcie II sc. 2. Wykazuje również podobieństwo do dramatycznych spowiedzi w poezji romantycznej, jak np. spowiedź bohatera w *Giaurze* Byrona i spowiedź ks. Robaka w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, jeśli usunąć z niej odezwania się Gerwazego. Genezy monologu szuka się w poezji romantycznej przedstawiającej w formie lirycznej namiętne wyznania rozdartych wewnętrznie bohaterów. Robert Langbaum widzi jego początek w „poezji przeżycia” charakterystycznej dla tradycji romantycznej i wymienia *Tintern Abbey*, *The Complaint of a Forsaken Indian Woman* (Skarga opuszczonej Indianki) Williama Wordswortha (1770–1850) i *Ode to the Nightingale* (Oda do słowika) Johna Keatsa (1795–1821) jako dramatyczne liryki, a *Manfreda* i *Kaina* Byrona jako liryczny dramat – oba rodzaje utworów łączące lirykę z napięciem dramatycznym pewnych sytuacji życiowych. Należy zaznaczyć, że w polskiej poezji romantycznej w pełni rozwiniętymi *monologami dramatycznymi* są *Reduta Ordona* Mickiewicza i *Ojciec zadźmionych* Słowackiego.

Nazwa jednak i pojęcie *dramatic monologue* powstały w Anglii w związku z poezją wybitnych poetów wiktoriańskich. Spośród utworów Alfreda Tennysona (1809–1892), takich jak *St. Simeon Stylites*, *Tithonus*, *Rizpah*, najdoskonalsze osiągnięcie artystyczne stanowi *Ulysses* (1833). Jest to pożegnalna przemowa starego króla Itaki do rodziny, rady i przyjaciół-żeglarzy tuż przed ponownym opuszczeniem wyspy, aby skończyć życie wśród nowych odkryć i zdobywania nowej wiedzy w walce z żywiołem. *Locksley Hall* (1835) dotyczy problematyki współczesnej poecie. Ro-

mantyczny kochanek-mówca buntuje się w tym poemacie przeciw przeżytkom feudalizmu i panowaniu pieniądza i odwraca się od kobiety, która go zawiodła; waha się między ucieczką na wyspy Pacyfiku a stopniowym tworzeniem lepszej przyszłości w Europie i wreszcie wybiera to ostatnie.

Za mistrza *monologu dramatycznego* uważa się, dzięki świetnej indywidualizacji najrozmaitszych charakterów m.in. także za pomocą języka wypowiedzi, Roberta Browninga, twórcy zbiorów *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances* (1845) i *Men and Women* (1855). Prawdopodobnie ściśła analiza wykazałaby, że nie wszystkie utwory zawarte w tych seriach są w pełni *monologami dramatycznymi*, ale na pewno są nimi: omawiana już *My Last Duchess* (1842); *The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church* (Biskup projektuje swój grobowiec w kościele Św. Praksedy, 1845), *Porphyria's Lover* (Kochanek Porfirii, 1845), *Evelyn Hope* (1855), *Fra Lippo Lippi* (1855), *The Epistle of Kharshish, the Arab Physician* (List Kharshisha, arabskiego lekarza, 1855), a także wydane w 1864 *Abt Vogler, Rabbi Ben Ezra* i *Mr Sludge – the Medium* (Pan Sludge – medium).

Osobliwym przykładem monologu dramatycznego jest wiersz Williama Morrisa (1834–1896) *The Eve of Crecy* (W przeddzień bitwy pod Crecy, 1858) wyrażający marzenia zubożalego rycerza francuskiego Lamberta o łupie bitewnym, który pozwoliłby mu aspirować do małżeństwa z bogatą i piękną Marguerite: Liryczne zachwyty nabierają charakteru dramatycznego dzięki tytułowi utworu. Wiadomo bowiem, że w bitwie pod Crecy Francuzi ponieśli historyczną klęskę. Elementy *monologu dramatycznego* występują u Morrisa w *The Defence of Guenevere* (Obrona Guenevere, 1858) i w *The Haystack in the Floods* (Stóg siana wśród roztopów, 1858).

Jest rzeczą interesującą, że zarówno Tennyson, jak i Browning zostawili utwory, które są serią *monologów dramatycznych*. Pierwszy napisał poemat *Maud* (1855), określanany czasem jako *monodrama*. Stanowi on kilka monologów

wewnętrznych młodego farmera, którego sytuacja przypomina sytuację Hamleta i Romea. Waśń rodowa, śmierć ojca, namiętna miłość, pojedynek z bratem ukochanej, szaleństwo — to seria wydarzeń, z których każde wyraża się w wybuchowo dramatycznej wypowiedzi. *The Ring and the Book* (*Pierścień i księga*, 1868) Browninga jest jego największym poematem objętości *Pana Tadeusza*, stanowiącym serię wypowiedzi osób występujących w procesie renesansowego hrabiego Guido, mordercy żony. Każda z wypowiedzi dotyczy tych samych wypadków, ale oświetla je inaczej, tak że otrzymujemy nową historię. Monolog papieża zatwierdzającego wyrok jest afirmacją możliwości dojścia do obiektywnej prawdy mimo subiektywnych zeznań.

Monolog dramatyczny nadaje się doskonale do ukazywania portretów psychologicznych osób w momencie kryzysu życiowego. W XX wieku anglo-amerykański poeta T. S. Eliot (1888–1965) wyzyskał go jednak nie tyle do realistycznego ukazania ludzi należących do różnych epok i przeżywających jednostkowe problemy, ile do przedstawienia pewnych typów psychologicznych w moralnych sytuacjach typowych dla rozkładającej się kultury społeczeństw zachodnich po pierwszej wojnie światowej.

Love Song of J. Alfred Prufrock (*Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, 1917) przedstawia intelektualistę nie pierwszej młodości, spragnionego żywiłowej miłości, który — będąc nieśmiałym niewolnikiem dobrych manier — nie może się zdecydować na oświadczenie, aby nie narazić się na odmowę i śmieszność. W jego wewnętrznym monologu jedna część jego rozdartej osobowości nalega na drugą, ale ostatecznie kończy się na jeszcze jednej rezygnacji z czynu. Tło zewnętrzne w odróżnieniu od realizmu wiktoriańskiego jest w utworze Eliota zaledwie zarysowane (wielkie miasto we mgle, salon, brzeg morza) i spełnia rolę metafory dla stanów i nastrojów mówcy. Np. ulice, po których Prufrock zdąża na przyjęcie, a które „następują po sobie jak nudny wywód z podstępym zamiarem doprowadzenia cię do przygniatają-

cego pytania”, odzwierciedlają wewnętrzne komplikacje prowadzonych przez mówcę z samym sobą dyskusji, które kończą się zawsze koniecznością wyboru przerastającego jego siły.

The Portrait of a Lady (*Portret damy*, 1917) jest również portretem młodszego od niej partnera — wypowiadającego monolog — który nie umie rozwiązać skomplikowanej sytuacji moralnej narzuconej oboju przez konwenanse. *Gerontion* (1920) przedstawia „starcza w pełnym przeciągów domu”, którego upadek symbolizuje wewnętrzną martwość człowieka nie zaangażowanego w wielkie sprawy w młodości, a teraz nawiedzanego przez „myśli suchego mózgu w porze suszy”. *Marina* (1930) nawiązuje do szczęśliwego przebudzenia się Szekspirowskiego Peryklesa władcy Tyru po spotkaniu z córką. *Journey of the Magi* (*Podróż magów*, 1927) i *Song for Simeon* (*Pieśń dla Symeona*, 1928) są *monologami dramatycznymi* jednego z Trzech Króli po odjeździe z Betlejem i starca Symeona, który dożył do chwili ofiarowania Jezusa w świątyni. Należy zaznaczyć, że siła dramatyczna monologów T. S. Eliota jest słabsza niż u Tennysona i Browninga, być może wskutek rezygnacji z opisowego realizmu i ze skoncentrowania na indywidualizacji mówcy, co wynikało z bardziej ogólnych celów poezji tego poety.

Monolog dramatyczny jest gatunkiem dość rzadkim, wymagającym dramatycznego i psychologicznego widzenia świata oraz psychicznego dystansu wobec tworzywa poetyckiego. Nie jest przypadkiem, że zarówno R. Browning, jak i T. S. Eliot pisali dramaty.

Bibliografia: H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Prelinger, Princeton N.Y. 1965; R. Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London 1972; I. B. Sessions, *A Study of the Dramatic Monologue in American and Continental Literature*, San Antonio, Texas, 1933; S. S. Curry,

- Browning and the Dramatic Monologue*, Boston 1908; C. Howard, *The Dramatic Monologue: Its Origin and Development*, „Studies in Philology”, IV, Chapel Hill, N. C., 1910; R. H. Fletcher, *Browning's Dramatic Monologs*[!], „Modern Language Notes”, April 1908; A. Tennyson, *The Poems of...*, London 1907; R. Browning, *The Poems and Play of Robert Browning in 4 vols*, London 1946; W. Morris, *Prose and Poetry*, London 1913; T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*, New York 1952; W. Ostrowski: *Wczesna poezja Alfreda Tennysona*, Łódź 1957; *Władca Tyru w Polsce i w Anglii*, [w:] *Romans i dramat*, Warszawa 1970.

Witold Ostrowski