

Joanna

Dembińska-Pawelec

Villanella

od Anonima
do Barańczaka

DEMBIŃSKA-PAW
ANELLA

48563

ekcja
yckich



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2006

Villanella – gatunek liryczny wywodzący się z renesansowych Włoch, początkowo towarzyszący dworskiej muzyce i tańcom. W XX wieku podejmowany przez takich pisarzy, jak: James Joyce, Wystan Hugh Auden, Dylan Thomas, Theodore Roethke, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, James Merrill; wyraża problematykę miłosną, egzystencjalną i metafizyczną. W literaturze polskiej słynne stały się villanelle Stanisława Barańczaka. Obecnie villanella na powrót fascynuje poetów.

Villanella

PODRĘCZNIKI
I SKRYPTY



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 61

**Joanna
Dembińska-Pawelec**

Villanella

**od Anonima
do Barańczaka**

Kolekcja
Form
Poetyckich



**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2006**

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzenci
Teresa Kostkiewiczowa
Tadeusz Sławek
Tomasz Stępień



66-348563

Spis treści

Część I: Poetyka i dzieje gatunku

Wprowadzenie do poetyki gatunku	11
Zarys historii	24
Villanella we Włoszech	29
Villanella w Polsce	36
Villanella we Francji	42
Villanella w Anglii	57
Villanella w Ameryce	68
Sytuacja gatunku w XX wieku	72
Model Passerata i jego parafrazy	73
James Joyce	73
Ezra Pound	77
William Empson	81
Wystan Hugh Auden	87
Dylan Thomas	92
Theodore Roethke	99
Sylvia Plath	105
Elizabeth Bishop	110
Tom Disch	115
<i>Loose-line form</i>	118
Joseph Langland	119
James Merrill	123

Marilyn Hacker	127
Rachel Hadas	130
Stanisław Barańczak	132
<i>Free form</i>	136
Gilbert Sorrentino	137
Inni	139
Zakończenie	145

Część II: Interpretacje

Stanisław Barańczak: <i>Co mam powiedzieć</i>	155
Stanisław Barańczak: <i>Debiutant w procederze</i>	164
Stanisław Barańczak: <i>Powiedz, że wkrótce</i>	181
Stanisław Barańczak: <i>Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził</i>	198
Bibliografia	211
Prace dotyczące villanelli	211
Słowniki i encyklopedie	212
Nota bibliograficzna	213
Villanelle cytowane w książce	215

Stanisław Barańczak

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili
waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa.

„*Non sò più...*” – ten żar róż bez ciężaru, ten żart na
śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli
anapest tętna. Właśnie ta aria Mozarta

m i a ł a tu brzmieć, jak gdyby istniała gdzieś karta
praw przechodnia spod bloku, której nie gwałcili
ci inni my, ci z gruzów wznoszący mocarstwa –

gwarancja, że choć jedna zasłona, nie zdarta
do szczytu płyta, przetrwa; że zawsze uchyli
jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta.

Jak gdyby wszystkie dobra zdążyła ta martwa
ręka niepoczytalnie zapisać nam, czyli
kupczykowi gruzów, z których wstawały mocarstwa,

w których rosła, wbrew nim, na niczym nie oparta
wiara, że to nie błąd, że nigdy się nie myli
w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.
Waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa.

Część I

Poetyka i dzieje gatunku



Wprowadzenie do poetyki gatunku

Villanella zachwyca już brzmieniem swojej nazwy, uwodzi łagodnością, przywołuje konotacje pastoralne, dopomina się kojarzenia z muzyką. Wywodzi się z naśladownictwa ludowych pieśni tanecznych i ta jej muzyczna natura akcentuje swoją obecność do czasów współczesnych. Formę stanowi przemienna, nawrotowa cyrkulacja wersów, dlatego villanella bywa porównywana do fugi. Współdziałanie przeplatających się tematów – refrenów, wytwarza swoisty rytm repetycji, który sprawia wrażenie uczestnictwa w tanecznym kręgu powtórzeń i nawrotowym ruchu słów oraz myśli. Złożony, słowno-muzyczny charakter villanelli z czasem zaczął się zmieniać, wskutek czego wydzieliły się dwie odrębne dziedziny – muzyczna i liryczna, z których każda zyskała własną historię.

Teksty anonimowych twórców zapisywane pod notacją muzyczną villanelli wyznaczyły z czasem reguły gatunku, stanowiąc jednocześnie inspirację dla poetów tej rangi co Dylan Thomas, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, James Merrill, Stanisław Barańczak. Równolegle do tych zmian ewolucja ujawniła jeszcze jedną, istotną przemianę. Dawna wesoła, taneczna piosenka o tematyce miłosnej, w dwudziestym wieku nabrała charakteru przede wszystkim pieśni funeralnej. O tej interesującej, wciąż na nowo wytwarzającej się relacji wzajemnych odniesień pomiędzy aktualnym czasem a tak błyskotliwą i skomplikowaną formą, jaką jest villanella, będzie mówił niniejszy tekst.

W 1988 roku ukazał się tom wierszy Stanisława Barańczaka, który nosił tytuł *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–*

1988¹. Ten długo oczekiwany zbiór liryków spotkał się z gorącym przyjęciem i wielkim uznaniem zarówno ze strony krytyków, jak i czytelników. *Widokówka...* jest tomem fascynującym i niezwykle, wysoce artystowskim i głęboko filozoficznym, ale przede wszystkim metafizycznym.

Pierwszy, otwierający zbiór wiersz zatytułowany *Co mam powiedzieć* wydał mi się szczególnie interesujący. Rejestruje on moment przebudzenia o świcie, kiedy jaźń waha się jeszcze na progu snu i jawy. Jednak nie tylko ten dialog głosów u zarania poranka stanowił o atrakcyjności poetyckiego zabiegu. Otwierający *Widokówkę...* wiersz jest interesujący przede wszystkim ze względu na swoją przynależność gatunkową. *Co mam powiedzieć* to villanella. Jest to pierwszy utwór liryczny Stanisława Barańczaka, który realizuje ten dawny wzorzec gatunkowy.

W pierwszej chwili villanella sprawia wrażenie wiersza o bardzo prostej, wręcz banalnej w swej oszczędności i powtarzalności budowie. Ale w istocie jej ograniczona, skondensowana, wręcz minimalistyczna forma o wyraźnie skodyfikowanych zasadach kryje niemałą trudność. Wymaga bowiem niezwyklej finezji intelektualnej zarówno w podjęciu tematu, jak i w jego ukształtowaniu formalnym. W dzisiejszych czasach wydawać się może zbyt ornamentacyjna i osobliwa, raczej anachroniczna, ale jednocześnie intrygująca. Z pewnością jednak pozostaje jedną z najbardziej wymagających i skonwencjonalizowanych form wypowiedzi lirycznej. Dla poetów sięgających po ten gatunek stanowi prawdziwe wyzwanie: jest surowym i wyrazistym świadectwem ich kompetencji oraz umiętności.

Jak można przypuszczać, właśnie te cechy villanelli sprawiły, że stała się ona jednym z najbardziej cenionych i lubianych gatunków lirycznych Stanisława Barańczaka. W najnowszym tomie jego wierszy, zatytułowanym *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*², zawartych jest pięć nowych villanelli: *Z okna na któryśś piętrze ta aria Mozarta; Debiutant w procederze; Poręcz; Powiedz, że wkrótce; Płakała w nocy,*

¹ S. Barańczak: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

² I d e m: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

ale nie jej płacz go zbudził. Ich zakres tematyczny jest bardzo szeroki i różnorodny, sięgający od problematyki egzystencjalnej, poprzez zagadnienia sztuki, aż do intymnych zwierzeń – wiersza dedykowanego żonie. Właściwie można powiedzieć, że wszystkie najbardziej inspirujące zagadnienia nurtujące poezję Stanisława Barańczaka znalazły swój wyraz przy użyciu gatunku villanelli. Stała się ona najbardziej wyrafinowanym i najdoskonalszym sposobem wyrażania, stawiającym także najwyższe wymagania wobec czytelnika. Marian Stala, podejmując próbę ustalenia, „jakie wiersze są niezbędne dla zrozumienia polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych”, wymienił w reprezentacyjnej, starannie wyselekcjonowanej grupie także dwa wiersze Stanisława Barańczaka: *Powiedz, że wkrótce* oraz *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*³. Czy nie jest to zastanawiające, że oba te utwory to villanelle?

W *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego odnaleźć można następującą informację na temat tego gatunku:

Vilanella (fr. *Villanelle*) – w poezji francuskiej utwór wierszowany o cechach sielanki, wywodzący się z włoskiej pieśni ludowej, uprawiany w XV–XVII w. Początkowo dość swobodne formy gatunku w XVI w. skodyfikował J. Passerat, w którego twórczości v. składa się z pięciu tercetów rymowanych *aba* i strofy 4-wersowej (*abaa*), przy czym wersy pierwszy i trzeci pierwszego tercetu powtarzają się według określonych zasad we wszystkich strofach. V. przypomniana została w poezji francuskiej i angielskiej XIX i XX w. w utworach refleksyjno-filozoficznych⁴.

Philip K. Jason, autor szkicu o współczesnych postaciach villanelli, zastanawiając się nad faktem zainteresowania tym gatunkiem, podkreślił przede wszystkim wagę jego wewnętrznej struktury:

³ M. Stala: *Próba praktycznej wolności. Kilka myśli o poezji III Rzeczypospolitej, zapisanych wiosną 1998 roku*. W: I d e m: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 286.

⁴ T. Kostkiewiczowa: *Vilanella*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 554.

Ze wszystkich skodyfikowanych form, które rywalizują z sonetem, tylko villanella, wewnątrz jej dobrze rozpoznanego kształtu, kontynuuje akumulację elementów znaczących struktury literackiej. [...] Rzeczywiście jest coś w istocie tej formy – i różnorodności jej możliwych funkcji – co skupia uwagę wielu poetów⁵.

Ta interesująca opinia Jasona, zwracająca uwagę na wewnętrzną istotę villanelli, skłania do szczegółowego określenia zasad kształtujących tę formę. Może zatem warto by rozpocząć te rozważania od minimalistycznego „rzutu oka” na jej konstrukcję.

W największym skrócie, jak zrobili to Mark Strand i Eavan Boland⁶, można wymienić sześć zasad kształtujących formę villanelli:

1. Wiersz składa się z dziewiętnastu wersów.
2. Zawiera pięć strof trzywersowych i szóstą czterowersową.
3. Pierwszy wers pierwszej strofy (a_1) jest powtórzony jako ostatni wers drugiej i czwartej strofy.
4. Trzeci wers pierwszej strofy (a_2) jest powtórzony jako ostatni wers trzeciej i piątej strofy.
5. Naprzemiennie powtarzane wersy a_1 i a_2 w ostatniej, czterowersowej strofie szóstej zbiegają się jako przedostatni i ostatni wers wiersza.
6. W całym wierszu występują tylko dwa rymy powtarzane w schemacie *aba*, w ostatniej strofie *abaa*.

Gdyby próbować uchwycić przebieg villanelli z jej nawrotowym układem refrenów (a_1 , a_2), schemat mógłby wyglądać następująco:

$$a_1 b a_2 \quad a b a_1 \quad a b a_2 \quad a b a_1 \quad a b a_2 \quad a b a_1 a_2$$

Struktura villanelli, zarysowana zaledwie szkicowo, ukazuje wewnętrzne dążenie formy do podziału na trzy części. Philip K. Jason wiąże to z procesami percepcyjnymi:

⁵ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle*. „College Literature” 1980, No. 7, s. 136. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne w niniejszej pracy w przekładzie autorki.

⁶ *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*. Eds. M. Strand, E. Boland. New York-London 2001, s. 5.

Tendencja materii [wiersza – J.D.-P.] do rozszczepienia na trzy segmenty przywodzi na myśl – w wypadku formy villanelli – pokrewieństwo do podstawowych procesów poznawczych i wyjaśniających⁷.

Pierwsza tercyna pełni funkcję wprowadzenia i prezentacji. W niej przedstawione są, w sposób okalający strofę, a więc rozdzielnie, oba refreniczne wersy. Od drugiej do piątej tercyny pojedyncze refreny naprzemiennie znajdują się w zakończeniu każdej strofy. Ostatni tetrastych, mający wyraźny charakter finału, sumuje w zakończeniu oba refreniczne wersy w dystych zamknięcia. Analizując formę villanelli, Andrzej Sosnowski konstatował:

Zatem na pierwszy rzut oka „łańcuch DNA” vilanelli może się wydać dość pokrętny, ale przy bliższych oględzinach uderza lekkość efektu całej konstrukcji – owe dwa aspekty, prostota i trudność, wyznaczają paradoksalną naturę formy i przesadzają o jej bardzo szerokiej skali tematycznej⁸.

Może warto w tym miejscu zapytać, co sprawiło, że z taką atencją podjął Stanisław Barańczak dawny, nieuprawiany w Polsce⁹ gatunek liryczny? Jaka jest niezwykła „tajemnica” villanelli?

Z villanellą zetknął się Stanisław Barańczak przypuszczalnie po raz pierwszy w trakcie swojej pracy translatorskiej, która stanowi bardzo istotny rozdział jego filologicznych zainteresowań. Książkę, będącą zbiorem szkiców „o warsztacie tłumacza poezji”, zatytułowaną *Ocalone w tłumaczeniu*, rozpoczął następującym wyznaniem: „W ostatnim ćwierćwieczu spędziłem na tłumaczeniu wierszy prawdopodobnie więcej czasu niż na jakimkolwiek innym zajęciu, jeśli nie liczyć snu; zajmowałem się też autorami i utworami bardzo licznymi i bardzo różnymi”¹⁰.

⁷ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 139.

⁸ A. Sosnowski: *Vilanella i „rondelki”*. [Dostęp: 14.02.2004]. Dostępny w World Wide Web: http://nieszuflada.pl/_artykuly/vilanella.html.

⁹ W monografii *Wiersz polski. Zarys historyczny* (Wrocław 1997) Lucylla Pszczołowska nie odnotowuje villanelli.

¹⁰ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 7.

W dorobku translatorskim Stanisława Barańczaka znajdują się do-tychczas trzy villanelle: Dylana Thomasa *Nie wchodź łagodnie do tej do-brej nocy*¹¹, Wystana H. Audena *Ale nie mogę*¹² i Elizabeth Bishop *Ta jedna sztuka*¹³. Trzeba jednak podkreślić, że przekład villanelli stawia przed tłumaczem dodatkowe wymagania – konieczność zachowania precyzji formalnej. O tym istotnym dla gatunku zobowiązaniu, a także o swoim doświadczeniu tłumacza wyniesionym z przekładu villanelli Audena, pisze Barańczak następująco:

dominantą semantyczną wiersza Audena jest bynajmniej nie to, co nam ten wiersz bezpośrednio mówi (choć mówi nam, przy całym swoim humorze i pozornej lekkości, rzeczy chyba nie mniej ważne niż moralno-religijne prawdy [...]). Dominantą taką, czynnikiem składowym absolutnie nieusuwalnym i nienaruszalnym w procesie przekładu, jest natomiast fakt, że wiersz reprezentuje określony, trudny i posiadający (zwłaszcza w poezji angielskiej) swoją własną tradycję gatunek stroficzny. Gatunkiem tym jest *villanella*¹⁴.

Książka Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu* zawiera także informacje na temat tego gatunku:

villanella, typ rymowo-stroficzo-refrenowej konstrukcji obudowany nie tak wieloma przepisami – sześcioma zaledwie. W swojej klasycznej postaci musi *villanella* stosować się do wymogów następujących: (1) musi składać się z 19 wersów, podzielonych na 6 strof, z których 5 pierwszych liczy sobie po 3 wersy, a ostatnia – z przyczyn, które wyjaśnia się za chwilę – wyjątkowo 4 wersy; (2) cały wers pierwszy musi powtórzyć się w dokładnie tym samym brzmieniu jako wers szósty (kończący drugą strofę), dwunasty (kończący czwartą strofę) i osiemnasty (przedostatni w ostatniej, szóstej strofie); (3) cały

¹¹ D. Thomas: *Wiersze wybrane*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1974, s. 183.

¹² W.H. Auden: *44 wiersze*. Wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków 1994, s. 91.

¹³ E. Bishop: *33 wiersze*. Wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków 1995, s. 143.

¹⁴ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 323.

wers trzeci musi się analogicznie powtórzyć jako wers dziewiąty, piętnasty i dwiętnasty, tzn. kończący strofę trzecią, piątą i ostatnią; (4) jak z tego wynika – Czytelnik, mam nadzieję, nadal śledzi ten arytmetyczny wywód z zapartym tchem? – wersy nr 1, 6, 12 i 18 mają w pozycji rymowej to samo słowo i analogicznie wersy nr 3, 9, 15 i 19 mają w pozycji rymowej swoje własne, jedno i to samo słowo, ale te dwa czterokrotnie powtórzone wyrazy muszą się z sobą rymować (rymem, który dla jeszcze większej przejrzystości naszego klarownego wywodu oznaczmy jako A); (5) wersy rozpoczynające wszystkie strofy następujące po pierwszej, tj. wersy nr 4, 7, 10, 13 i 16, kończą się tymże rymem A – inaczej mówiąc, w każdej strofie wers pierwszy rymuje się z trzecim (w ostatniej także z czwartym), jednakże każdy z tych inicjalnych wersów musi mieć w pozycji rymowej inne, nie powtarzające się słowo; (6) wszystkie wersy pozostałe, tj. nr 2, 5, 8, 11, 14 i 17, jeszcze inaczej mówiąc – wersy środkowe strof, łączy inny rym (oznaczmy go jako B) i wersy te również kończą się rozmaitymi, nie powtarzającymi się wyrazami. Otóż i cała tajemnica *villanelli*!¹⁵

Po tak skomplikowanym przedstawieniu zasad kształtujących formę *villanelli* Barańczak określił „zadanie” autora przekładu w następujący sposób:

Tłumacząc *villanelle* Audena, zastosować się do powyższej garstki wymogów wersyfikacyjnych, a zasoby energii i inwencji, które pozostaną nam po nienagannym wykonaniu tej części pracy, spożytkować na zadbanie o to, aby przy całej regularności wiersza i strofiki składnia utworu była możliwie najbardziej zróżnicowana i naturalna, jego metaforyka i obrazowanie – plastyczne i konkretne, słownictwo i frazeologia – dobrze osadzone w potocznej polszczyźnie, no i w ogóle, jak w każdym innym przekładzie – aby był to po prostu swobodnie wypowiedziany, trzymający się konsekwentnie swojej wewnętrznej logiki i naturalnie brzmiący po polsku liryk, który jedocześnie powtórzy czytelnikowi możliwie dokładnie to, co miał mu do powiedzenia w swoim języku autor. Ot, tyle!¹⁶

Przytoczony ironiczny i zabawny opis *villanelli* zarysowuje tak niepojętą komplikację, że w zupełności można zgodzić się ze słowami, któ-

¹⁵ Ibidem, s. 323–324.

¹⁶ Ibidem, s. 324.

re znalazłam w jednym z amerykańskich syllabusów: „Villanelle są koszmarem; nie da się tego wyrazić inaczej”.

Przedstawione zasady i schemat przebiegu ukazują bardzo ściśle, immanentne i konstytutywne cechy formy villanelli, które można by za Gérardem Genette'em określić jako architekstualne, a więc należące do poziomu wewnętrznej gramatyki formy¹⁷. Te zaledwie „aparycyjne”, jak powiedziałby Stanisław Balbus, czysto konstrukcyjne właściwości niewiele w istocie mówią o tym gatunku¹⁸. Pozbawiona swojej historii, zmieniającej się w czasie semantyki, „wewnętrznego światopoglądu” villanella pozostaje tylko schematycznym abstraktem. A jak przekonuje Teresa Kostkiewiczowa:

Chodzi mianowicie o rozpatrywanie wypowiedzi nie tylko z punktu widzenia zasad jej budowy (dających się zrekonstruować w procesie analizy), ale przede wszystkim – w perspektywie określonej sytuacji, której wypowiedź jest funkcją i która rzutuje na jej wewnętrzną organizację. Utwór literacki nie jest już wyizolowaną z kontekstu strukturą, ale staje się jądrem faktu literackiego¹⁹.

Mark Strand i Eavan Boland w *A Norton Anthology of Poetic Forms* podkreślali, że „poetyckie formy nie są abstraktem, ale są głęboko ludzkie”, „zakorzenione” w odległych dziejach²⁰. Tak też jest właśnie z villanellą, której odległy, ludyczny rodowód umyka próbom precyzyjnego ustalenia. Jej zapisana historia sięga XVI wieku. Była wówczas śpiewana jako cykliczna pieśń i tańczona w koło. Tę muzyczną proveniencję odzwierciedla forma cyrkulacyjnych, nawrotowych wersów refrenicznych. Repeytycje tych wersów stanowią najbardziej istotną właściwość villanelli.

Pierwsza strofa prezentuje niemal odtworzoną, jak w utworach muzycznych, ekspozycję refrenicznych „tematów”, które następnie powracają i krążą naprzemiennie, by ostatecznie spotkać się w ostatnim dwu-

¹⁷ G. Genette: *Palimpsesty*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 321.

¹⁸ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 218.

¹⁹ T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 13.

²⁰ *The Making of a Poem...*, s. 3.

wersie zamknięcia. Z tego też względu Henri Morier porównuje formalny kształt villanelli do fugi:

[...] dwa refreny, które wydają się ścigać przez cały wiersz (jak tematy fugi), łączą się na końcu (raz jeszcze, dokładnie jak w stylu fugi)²¹.

W nawrotowym porządku kształtuje się także eufonia tego wiersza. Odmienne niż w większości rymowanych wierszy, gdzie dźwięk rymu wiąże części zazwyczaj jednokrotnie, w villanelli jeden szereg powtarza się aż trzynaście razy, a drugi sześć razy. Pogłębia ten efekt cyklicznie powracająca brzmieniowość refrenicznych wersów, z których każdy pojawia się po cztery razy. Osiem z dziewiętnastu wersów villanelli jest zatem stale, naprzemiennie powtarzanych w obrębie wiersza. Ten sposób kształtowania wypowiedzi sprawił, że w przypadku niektórych villanelli dopatrywano się podobieństwa do magicznej formuły zaklęć.

Powtórzenie spełnia zatem w tym gatunku niebagatelną rolę, którą zapewne można wywodzić z obszarów ludowej rytualizacji życia. Jerzy Bartmiński w szkicu *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze* zwraca uwagę na powiązanie refrenicznej formy tekstu z rytualną obrzędowością:

Jeden sens powraca w kolejnych strofach, tak jak w obrzędowym cyklu wracają stale te same ważne treści. [...] Powtórzenie pozostaje też w widocznym związku z koncepcją czasu nawrotowego (sakralnego), wyraża ją w sposób elementarny środkami języka. Nie sprzyja wzbogacaniu i poznawczemu rozwijaniu sensu tekstu, stanowi bowiem zaprzeczenie zmiany, przeciwieństwo ruchu ku nowemu. [...] jego czas jest czasem wyjętym z jednokierunkowego, linearnego toku, jest czasem zatrzymanym. [...] powtórzenie współtworzy czas mityczny, „wieczne teraz”²².

²¹ H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Genève 1981, s. 1174.

²² J. Bartmiński: *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 264-266.

Konsekwencją atemporalności i cykliczności wprowadzonych zasadą powtórzeń jest nie tylko zatrzymanie upływu czasu, ale także wstrzymanie narracyjnego toku. Mark Strand i Eavan Boland, analizując poetykę villanelli, zwracają uwagę na „nieobecność narracyjnej zdarzeniowości”.

Figuratywny rozwój – piszą w *A Norton Anthology of Poetic Forms* – jest możliwy w villanelli. Ale forma ta odmawia opowiadania historii. Ona krąży dookoła i dookoła, wzbraniając się podążać dalej w jakimkolwiek linearnym rozwoju, tworząc w ten sposób na najgłębszym poziomie sugestię intensywnego powracania nastroju, emocji i wspomnienia²³.

Tak jednostajnie nawrotowy schemat powtórzeń wersów refrenicznych i rymów może wydawać się nużący lub mało ciekawy. Tymczasem villanella sprawia wrażenie wręcz odmienne. Dominuje w niej ruch zmienności, innowacji, przemiany. Wynika to z ogólnej zasady refrenowego powtórzenia, o której pisał Jurij Łotman, podkreślając, że „brak w sztuce pełnych, absolutnych powtórzeń semantycznych. [...] Mówiąc ściśle, powtórzenie pełne i bezwzględne w wierszu jest w ogóle niemożliwe”, ponieważ „wchodząc w różne konteksty, przybiera ono za każdym razem nowe zabarwienie semantyczno-emocjonalne”²⁴. Dużą złożoność tego zjawiska badacz tłumaczy w następujący sposób:

Współczesna ludowa, klasyczna i współczesna literacka pieśń niezmiennie nadają refrenowi niezliczoną wielość odcieni. [...] ogólnym prawem struktury tekstu poetyckiego będzie nie mechaniczne powtórzenie części, lecz ich wzajemne powiązanie, organiczny związek. Dlatego żadna z części tekstu poetyckiego nie może być rozumiana bez określenia jej funkcji. Sama przez się po prostu nie istnieje: wszystkie swoje właściwości, całą swoją określoność każda część tekstu zyskuje w zestawieniu (porównaniu i przeciwstawieniu) z innymi jego częściami i z całym tekstem. Zestawienie to ma dia-

²³ *The Making of a Poem...*, s. 8.

²⁴ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanańska. Warszawa 1984, s. 183, 189–190.

lektycznie złożony charakter: ten sam proces zestawiania ze sobą części tekstu artystycznego jest zwykle jednocześnie i zbliżeniem – porównaniem, i odsunięciem – przeciwstawieniem znaczeń. Zbliżenie pojęć wyodrębnia różnice między nimi, oddalenie – ukazuje podobieństwo. [...] wzrost ilości powtórzeń prowadzi do wzrostu semantycznej różnorodności [...]. Im większe jest podobieństwo, tym też większa jest różnica²⁵.

Dialektyczny charakter powtórzenia jest właściwie źródłem wewnętrznej idei villanelli. Autorzy podejmujący gatunek dobrze zdawali sobie z tego sprawę. Funkcją jego bowiem staje się wydobywanie różnic, modulacji semantycznych, niuansów wieloznaczności. Cyrkulacje refrenów umożliwiają tworzenie napięć, kontrastów, sprawiają, że wiersz może być jednocześnie radosny i smutny, miłosny i tragiczny, żałobny i konsolacyjny. Z pewnością ten właśnie aspekt sprawił, że villanella zaczęła być postrzegana jako pociągająca, interesująca i intrygująca dla wielu poetów.

Na tę właściwość dialektycznej modulacji w obrębie villanelli zwracał także uwagę Henri Morier. Pisał on następująco:

Villanella daje nam sposobność do odszukania, we wnętrzu samego refrenu, to znaczy w jego jednolitości, różnaitości niuansów duchowych lub uczuciowych: oscyluje między dwoma smakami, dwoma wrażeniami, dwoma współbrzmieniami, jak między dwiema miłościami, i prowadzi od jednego refrenu do innego, tak jak idzie się od brunetki do blondynki. Villanella przywołuje także obraz wahania, kaprysu, wåtpliwości, całej przestrzeni konfliktu moralnego: wybierzemy zemstę czy przebaczenie? Heroizm czy życie proste? Tkliwość czy namiętność? Uśmiech czy umartwienie? Ładne czy piękne?

Sztuka polega na przechodzeniu z jednego odcienia w inny, w sposób bardziej naturalny lub bardziej pikantny; zatem stosownie do kontekstu tercetu, sposób wypowiedzania refrenu zobowiązany jest się zmieniać: różnica intonacji, przesunięcie siły akcentu, wprowadzenie lub opuszczenie pauz we wnętrzu wersu wystarczają do przemiany nastroju i stanowią o uroku

²⁵ Ibidem, s. 190–191.

villanelli. I będzie to urok bardzo francuski, ponieważ Francuzi znajdują upodobanie w subtelnym i żartobliwym obrazie aspektów duszy²⁶.

Tej cyrkulacji zmienności, nieustannej modulacji przeciwstawia się prosty, jednostajny schemat rymu, który wiąże całość bardzo spójnym, konsekwentnym układem *aba*. Kręta zawilość wzorca metrycznego zostaje w nim niemal usidlona, rym spaja bowiem jak kłamra każdą tercynę, a także wiąże ze sobą bezpośrednio kolejne strofy. W efekcie całość wypowiedzi sprawia wrażenie lekkiej i spontanicznej swobody, ale okiełznanej ramami rygorystycznej formy.

Nawrotowa zmienność i kontrastująca opozycja nastrojów, uchwycone w bardzo spójnej strukturze formalnej wiersza, pozwoliły Philipowi K. Jasonowi sformułować hipotezę analityczną, którą nazwał „paradygmatem schizofrenii”. W świetle tego paradygmatu analizował villanelę Sylvii Plath *Mad Girl's Love Song*²⁷.

Zarysowany powyżej formalnie i semantycznie złożony charakter villanelli ujawnia w konsekwencji, jak powiedziałby Stanisław Balbus, „wewnętrzny światopogląd” tej formy. Interesujące uwagi na ten temat zawarł w swoim opracowaniu Mark Strand i Eavan Boland:

Villanella w rzeczywistości nie jest w stanie ustanowić konwersacyjnego tonu. Ona skłania się w stronę pieśni, w stronę poezji lirycznej. I podczas gdy tematem większości lirycznych wierszy jest strata, formalne cechy villanelli odsyłają do idei straty bezpośrednio.

Jej powtarzane wersy, nawrotowość strof, stają się, jak to słyszy czytelnik, odrzuceniem progresji, ruchu w przód, temporalności, a zatem ostatecznie, utraty i rozpadu. Każda strofa villanelli z jej refrenami staje się serią odzyskań²⁸.

²⁶ H. Morier: *Dictionnaire de poétique...*, s. 1174–1175. Morier, jako jedyny z teoretyków tego gatunku, wyróżnia także drugi typ villanelli oparty na strofach czterowersowych. W każdej strofie, w przemiennym porządku występują dwa wersy refreniczne: *aba'b' abb'a' aba'b' abb'a'...* Jednak we wszystkich pozostałych opracowaniach villanella funkcjonuje wyłącznie w tej postaci, którą ustalił Jean Passerat.

²⁷ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 141–142.

²⁸ *The Making of a Poem...*, s. 8.

Przedstawiona charakterystyka villanelli, stanowiąca próbę uchwycenia jej najbardziej istotnych właściwości, ujmuje ten gatunek w postaci pewnego wyidealizowanego abstraktu. Takie podejście zgodne jest z koncepcją Philipa K. Jasona, który w odniesieniu do villanelli wypowiedział taką oto konstatację: „Literacka historia nie wydaje się tutaj ważną kwestią”²⁹. Trzeba jednak pamiętać, co podkreśla Edward Balcerzan, że „Wyznaczniki konstrukcyjne wypowiedzi poetyckiej, rozpatrywane w izolacji, bez odniesienia do modelu komunikacyjnego, jaki się za nimi kryje – na przykład »nagie« wyznaczniki konstrukcji sonetu – nie dają, naszym zdaniem, żadnej możliwości uporządkowania problematyki genologicznej. Ograniczenie obserwacji do spraw konstrukcyjnych, »samych w sobie« i »samych dla siebie«, groziłoby wręcz zafałszowaniem obrazu genologii poetyckiej”³⁰. Zastrzeżenie to wydaje mi się niezwykle ważne i istotne w kontekście rozpatrywanego gatunku. Mam bowiem przeświadczenie, że właściwe zrozumienie villanelli wydaje się możliwe dopiero dzięki oświeceniu jej historii i dostrzeżeniu przemian, jakim w miarę upływu czasu podlegała. Dopiero taka perspektywa umożliwi zobaczenie pełni dziejowego procesu, o jakim wspominała Teresa Kostkiewiczowa: „tworzona przez ludzi i odpowiadająca na ludzkie potrzeby poezja stanowi pewną całość, istniejącą jakby ponad wiekami i zmianami, dlatego jest porównywalna, a – co więcej – powinna być porównywana, bo przez to dotrzeć można do jej istotnych, ponadczasowych cech i wartości”³¹.

²⁹ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 136.

³⁰ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Prąglowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 153–154.

³¹ T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji...*, s. 392.

Zarys historii

Nakreślenie historii villanelli nastęrczyło badaczom wiele trudności i obfitowało w szereg niespodzianek. Inaczej niż powszechnie sądzono, przypisując villanelli włoski rodowód, historia tej formy toczyła się w sposób niespodziewany i zaskakujący. Współczesne badania ukazały, jak komentuje Amanda French, że „wszyscy poeci i uczeni myślą się co do villanelli”¹. W 2003 roku poeta i krytyk Edward Hirsch na łamach „Washington Post Book World” wyraził zdecydowaną opinię, że villanella

jest francuską formą skodyfikowaną w XVI stuleciu. Utwór Jeana Passerata *J'ay perdu ma Tourterelle*, napisany w 1574 roku, a opublikowany w 1606 roku, jest jednym i zarazem jedynym renesansowym przykładem dziewiętnastowersowej, alternacyjno-refrenowej formy, obecnie nazywanej villanellą. Wiersz *J'ay perdu ma Tourterelle* – formalnie wyjątkowy – był także [...] nieznanym przez dwa i pół wieku po śmierci poety, aż do 1840 roku, kiedy to pewni romantyczni poeci we Francji odkryli na nowo ów wiersz i błędnie oznajmili, że forma ta wywodzi się ze starożytności. Poeci, którzy zaczęli pisać villanelle, wierzyli, że wskrzeszają antyczną tradycję. Tradycja ta nigdy nie istniała².

Skąd zatem wzięło się przeświadczenie o tym, że forma ta wywodzi się z renesansowej Italii?

Rodowód villanelli do dzisiaj nie jest ustalony. Z zapisanych źródeł wynika, że początkowo była komponowana i tytułowana w XVI wieku

¹ A. French: *Introduction*. „Meridian. The Semi-Annual from the University of Virginia” 2003, nr 12.

² Ibidem.

w Neapolu jako *villanella alla napoletana*. Sporo niejasności wprowadza jej nazwa, którą wywodzi się od słowa *villano* określającego wieśniaka i prostaka, a także nazwy *villa* oznaczającej posiadłość i obszar wiejski. Sugestia więc pochodzenia villanelli z folkloru ludowego mogła wydać się niemal oczywista. Tymczasem uczeni, wskazując przemyślany tok wypowiedzi, oczyszczony z domieszek naiwnego sentymentalizmu, a także precyzyjną formę tego utworu, zauważają, iż podważa to hipotezę o jej ludowym charakterze. Wielu więc badaczy, podobnie jak Genaro Maria Monti, autor obszernego studium *Le Villanelle*, skłania się do traktowania villanelli jako formy jednocześnie wytwornej i popularnej, wywodzącej się z kultury ludowej. Ci jednak, którzy akcentują błyskotliwy i finezyjny charakter villanelli oraz podkreślają jej kunsztowną formę, skłaniają się do uznania jej za utwór o walorach artystycznych, imitowany na wzór folkloru ludowego, ale przynależny do kultury dworskiej, przeżywającej w ówczesnych humanistycznych Włoszech czas kulturalnego rozkwitu.

Jadwiga Kotarska, pisząc o poezji melicznej, zwróciła uwagę na istotne procesy kulturowe, które prowadziły do usamodzielnienia liryki i muzyki: „Renesans był okresem emancypowania tekstu z dawnego związku z muzyką, a zarazem dążności do odrodzenia jedności poetycko-muzycznej, właściwej liryce czasów starożytnych [...] był epoką bujnego rozkwitu wokalnych form muzycznych. Powstał nowy typ polifonii, której celem było uzyskanie wyrazistości tekstu. Konieczność uwzględniania walorów językowych prowadziła do wyznaczania muzyce funkcji ilustracyjnej i interpretacyjnej. Słowo, podporządkowane we wcześniejszych okresach muzyce, stawało się »regulatorem« linii melodycznej, czynnikiem pobudzającym inwencję kompozytorów.

Na zachodzie Europy ukształtowały się nowe formy pieśniowe o charakterze popularnym, np. wilaneta [...], frottola [...], strambotto [...] i inne. Pojawiły się również meliczne gatunki bardziej kunsztowne, np. dworski madrygał³.

³ J. Kotarska: *Poezja meliczna*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. Michalowska. Wrocław 1990, s. 639.

Badania muzykologiczne dowodzą, że villanella nie była utworem o proveniencji ludowej, ale kompozycją o cechach artystycznych. Najstarszym, znanym kompozytorem villanelli jest Giovanni Tommaso di Maio, zaś najważniejszym autorem, który stworzył najdoskonalsze muzyczne formy tego gatunku, był Gian Domenico da Nola.

Włoscy badacze wywodzą villanellę z rodzimej frottole, będącej zarobliwym utworem lirycznym o charakterze ludowym. Nie można jednak zapominać, że frottole pisał także Petrarca, co świadczy o wysokich, artystycznych znamionach tej pieśniowej formy. Tymczasem Ronald E. Mc Farland w studium *The Villanella. The Evolution of a Poetic Form* wysunął ciekawą hipotezę, wskazując, że utworem prekursorskim może być także hiszpańska pieśń o charakterze tanecznym nazywana *villancico*, którą śpiewano i tańczono przy akompaniamencie vihueli, instrumentu o kształcie pośrednim pomiędzy gitarą i lutnią (z niej wywodzi się słynna hiszpańska chitarra battente). *Villancico* nosi w sobie ślady wpływów arabskiej pieśni *zéjel* oraz portugalskiej *cantiga de amigo*. Ta pieśń o charakterze tanecznym mogła dotrzeć do Neapolu wraz z hiszpańskim dworem Alfonsa V, który w 1443 roku został królem Królestwa Obojga Sycylii.

Teza ta wydaje się tym ciekawsza, że wskazuje źródło inspiracji, które znalazło bardzo podatny grunt. Na południu Włoch wciąż żywa jeszcze była legenda prowansalskich trubadurów, którzy po wyprawach krzyżowych przeciw katarom schronili się między innymi na dworze Fryderyka II na Sycylii w Palermo, wówczas ważnego i promieniującego ośrodka myśli naukowej i kulturalnej. Ponadto na tym terenie wciąż aktualne było oddziaływanie „sycylijskiej szkoły poetyckiej”, której twórczość liryczna stała się inspiracją dla Dantego i Petrarcki oraz poetów *dolce stil nuovo*.

Hipoteza ta wiedzie w końcu – co oczywiste – do liryki prowansalskiej, będącej jednym z najważniejszych źródeł poezji miłosnej. Interesujące w kontekście villanelli jest nie tylko podjęcie tematyki związanej z przeżyciami kochanków, ale także niezwykle kunsztowne i twórcze kształtowanie budowy formalnej strof oraz układów rymowych. „Ambicją każdego trubadura – pisze Zofia Romanowiczowa – jest odnawiać formę swoich pieśni, nie wracać do raz użytych układów stroficznych.

Prowadzi to do niesłychanej wirtuozerii i różnorodności formy poetyckiej⁴. Ciekawym przykładem, może prekursorskim, który ukazuje związek z późniejszą villanellą, jest bardzo znana w średniowieczu, żartobliwa piosenka taneczna w formie ronda nosząca nazwę *virelai* bądź *chanson baladée*. Śpiewana była na przemian przez głos solowy i chór, wykonujący refren z towarzyszeniem instrumentów. W Polsce piosenki te były znane pod nazwą firlaje. Rozpoczynały się refrenem, po którym następowała strofa czterowersowa. Dwa początkowe wersy, często dodatkowo powtarzane, miały swoją linię melodyczną, dwa następne powracały do melodii refrenu, antycypując jego chóralne wykonanie. W *Brewiarzu miłości* Zofii Romanowiczowej odnaleźć możemy przykład *virelai*, określony tam jako ballada anonimowego autora pod tytułem *D'amor m'estera ben e gent...*

Miłość by mi była miła,
Gdyby ma Pani bliżej była.

Na tę nutę ma ballada –
Miłość by mi była miła...
Którą dla mej Pani składam,
Bo mi bez niej wielka bieda.
Miłość by mi była miła,
Gdyby ma Pani bliżej była.

[...]

Oczy moje skarb odkryły –
Miłość by mi była miła...
Jasne lica, uśmiech miły
Kochać muszę z całej siły.
Miłość by mi była miła,
Gdyby ma Pani bliżej była.

Piękna Pani, dumnlolica –
Miłość by mi była miła...

⁴ Z. Romanowiczowa: *Wstęp*. W: *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*. Tłum. i oprac. Z. Romanowiczowa. Wrocław 1963, s. XIX.

Nie wierz zdraudnym, co z zazdrości
 Źle ci mówią o miłości.
 Miłość by mi była miła,
 Gdyby ma Pani bliżej była.

Ballado, chyžo się zwijaj –
 Miłość by mi była miła...
 Bież i pozdrów Panią, której
 Wdzięk i młodość nie przemija.
 Miłość by mi była miła,
 Gdyby ma Pani bliżej była⁵.

Interesującym przykładem związków prowansalskiej liryki z villanellą, a zwłaszcza z tą jej postacią, do której sięgają współcześni, dwudziestowieczni pisarze, może być słynna alba Girauta de Borneilla, żyjącego prawdopodobnie w latach 1175–1220. Ta pieśń pożegnania kochanków wraz z nadchodzącym świtem często posługiwała się refrenem, w którym słowo *alba*, oznaczające zorzę, powracało sekwencyjnie, obwieszczając nieuniknione rozstanie. W utworze Borneilla refreniczny wers podlega niewielkim modyfikacjom, wprowadzając efekt – podobnie jak we współczesnej villanelli Jamesa Merrilla, Josepha Langlanda i Stanisława Barańczaka – fabulacji treściowej:

„Królu niebieski, światło i jasności,
 Boże wszechmocny, Panie wspaniałości,
 Druha opiece Twej zlecam gorliwie,
 Poszedł, nie wraca, nie wiem, zali żywie,
 A wkrótce błysnie zorza!

[...]
 Bo już na wschodzie w rogowych promykach
 Gwiazda się dźwiga, ta, co świt odmyka,
 I wkrótce błysnie zorza!

⁵ Anonim: *D'amor m'estera ben e gent...* Tłum. Z. Romanowiczowa. W: *Brewiarz miłości...*, s. 4.

[...]

Ptaszę, co zwykło świt wabić po borze...
 Zbudź się! Zazdrosny zaskoczyć cię może,
 A wkrótce błysnie zorza!

[...]

Wejrzyj na gwiazdy, jaką znaczą porę,
 A nie posłuchasz, biada ci i gore,
 Bo wkrótce błysnie zorza!

[...]"

(Kochanek odpowiada)

„Druhu mój miły! Wołasz nadaremnie!
 Niech dzień się cofnie! Niech zorza się ściemni!
 Gdy Najpiękniejszą w ramionach mych trzymam,
 Cóż mi świt, gwiazdy, coś wiosna lub zima,
 Zazdrosny coś i coś zorza!”⁶

Villanella we Włoszech

Włoska villanella była szesnastowieczną, neapolitańską pieśnią o charakterze tanecznym, wykonywaną – zwyczajem tamtego czasu – do wtóru muzyki granej na instrumentach strunowych. Wyloniła się w dobie renesansu wraz z rozkwitem kultury humanistycznej. Nie pojawiła się żadna wzmianka o niej w traktatach poetyckich średniowiecza. Najstarsze, znane villanelle pochodzą ze zbioru *Canzone villanesche alla napolitana* datowanego na 1537 rok⁷. Z pewnością więc były one utworami granymi, śpiewanymi i tańczonymi wcześniej, choć ich prawdziwej genezy do dzisiaj nie znamy. Autorami tekstów pozostawali zwykle

⁶ G. de Borneill: *Reis glorios, verais lums e clartatz...* Tłum. Z. Romanowiczowa. W: *Brewiarz miłości...*, s. 58–60.

⁷ R.E. McFarland: *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987. Książce Farlanda zawdzięczam szczególnie wiele cennych informacji.

anonimowi poeci bądź pisali je również sami kompozytorzy. O popularności tego gatunku słowno-muzycznego w połowie XVI wieku może zaświadczać fakt, że już w 1541 roku, a więc w cztery lata po villanellach neapolitańskich, słynny kompozytor Giovanni da Nola przygotował edycję *Canzone villanesche* opublikowaną w Wenecji.

W 1555 roku villanelle „przekroczyły” Alpy i w postaci zbioru Orlanda di Lasso, szesnastowiecznego „księcia muzyki”, kapelmistrza Lateranu, zostały wydane w Antwerpii. Zresztą był to czas wielkiego rozkwitu publikacji o charakterze śpiewnikowym, wydawanych jako *poesia per musica*, notujących zapis muzyczny i słowa pieśni. Villanelle miały jednak w tym czasie pozycję – jak się wydaje – dość wyjątkową. Jak podaje jeden z badaczy tego gatunku – Gennaro Maria Monti, pomiędzy 1567 a 1584 rokiem, kiedy ukazała się pierwsza edycja kompozycji Luca Marzenia, pojawiło się około stu nowych wydań i reedycji zbiorów villanelli⁸. Ostatnia publikacja kolekcji tych słowno-muzycznych kompozycji datowana jest na 1631 rok.

Gennaro Maria Monti w studium *Le Villanelle*, próbując zdefiniować ten gatunek, pisze, że villanella to

utwór liryczny zbudowany z dystychów o rymach parzystych, którego dwa główne wersy powtarzają się w zwrotkach równych pod względem wielkości, metrum i układu rymów. Czasami przed dystychami lub po nich znajduje się jeden albo więcej wersów samodzielnych, a czasami nie. W pewnych przypadkach między zwrotkami istnieje pewien związek lub łączy je refren, najczęściej jednak pozostają niezależne od siebie. Nigdy nie występują tu rymy krzyżowe (ABAB) ani okalające (ABBA)⁹.

Szesnastowieczne, włoskie villanelle pisane były zgodnie z modą tego czasu na podobieństwo liryki poetów *dolce stil nuovo*, ale przede wszystkim wierszy Francesca Petrarke, którego sposób przedstawienia tematu miłości pozostawał niedościgłym wzorem. Używano przy tym arysto-

⁸ Cyt. za: ibidem, s. 24.

⁹ G.M. Monti: *Le Villanelle*. Tłum. K. Wojtynek-Musik. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 6.

kratycznego, „znamienitego” języka narodowego, literackiego – *volgare illustre*, jak nazywał go Dante. Villanella jednak ze względu na swój popularny charakter oraz żartobliwy i wesoły ton dworskiej zabawy, w większym stopniu ciążyła ku mowie dialektalnej, uważanej ówczesnie za niedoskonałą. Szlachetne formy liryki zaczęły być wypierane przez utwory imitujące poezję popularną i stały się na przełomie XV i XVI wieku pewną manierą dominującą w twórczości grupy poetów dworskich. Z pewnością więc te względy sprawiły, że Pietro Bembo, który w młodości, przebywając na dworze w Urbino, napisał *Stanze* w stylu poezji dworskiej na cześć panującej tam księżny (znajdziemy tam między innymi obok frotoli i strambotto także villanelle), w wieku dojrzałym zerwał z formami popularnymi, pozostając zwolennikiem czystego petrarkizmu. Powrócił do nieskazitelnej formy sonetu, kancony i sestyny, pilnując jednocześnie czystości mowy „uszlachetnionej” i odrzucając wszelkie naleciałości językowe o proveniencji dialektycznej.

Wbrew tym dążeniom humanistów, którzy próbowali wytworzyć wzór włoskiego języka literackiego, powstawały także villanelle pisane w języku neapolitańskim, których najśłynniejszym twórcą był Salvatore Di Giacomo¹⁰. Nie był to dialekt miejscowej ludności, ale język o rodowodzie arystokratycznym, świadomie archaizowany i wzbogacony elementami stylu i obrazowania Petrarke. Jednak w utworach Di Giacomo czyste i jasne spojrzenie Laury zostało zamienione w sensualne, ciemne, marzące oczy neapolitańskich dziewcząt, wprowadzając nutę melancholii i ekstazy. Poeta nie obawiał się także przywołać w swych utworach południowowłoskiego kolorytu lokalnego wraz z otaczającą przyrodą. Plastyczność obrazowania tych villanelli, a także neapolitański dialekt, który wzbogacił wypowiedź o wymiar muzyczny, sprawiły, że pieśni te do dzisiaj są wykonywane i wciąż są dostępne ich nagrania muzyczno-wokalne na płytach.

Jako forma muzyczna villanella była utworem komponowanym zwykle na trzy głosy z akompaniamentem instrumentów strunowych. Po-

¹⁰ F. D. Maurino: *Di Giacomo's „Uocchie de sonno, nire”: A Modern „Villanella” Theme*. „Publications of the Modern Language Association of America” 1967, No. 82, s. 185–190.

siadała przejrzystą i prostą strukturę rytmiczną, ale jej charakterystyczną cechą było przełamywanie i naruszanie tradycyjnie obowiązujących zasad kompozycji. Historycy form muzycznych upatrują genezy villanelli w reakcji sprzeciwu wobec szczególnie skodyfikowanych i rygorystycznie obowiązujących zasad madrygału. Istnieje wiele villanelli będących parodią najbardziej znanych tekstów madrygałowych oraz ich kompozycji muzycznych. Stąd także kompozytorami tych śpiewno-tanecznych utworów są między innymi sławni madrygaliści, jak Adrian Willaert, Orlando di Lasso, a przede wszystkim Luca Marenzio, który był początkowo związany z dworem we Florencji i w Ferrarze, a lata 1596–1598 spędził w Warszawie jako nadworny kapelmistrz Zygmunta III, by ostatecznie osiąść w Rzymie w służbie papieskiej. Madrygaliści, którzy inaczej niż anonimowi twórcy *poesia per musica* preferowali bardziej poważną poezję, odegrali istotną rolę w kształtowaniu villanelli. Przyczynili się do rozwinięcia i doskonalenia jej formy, sprawili także, iż pod koniec XVI wieku cieszyła się znacznie większym poważaniem. Jednakże upodabniając ją do madrygału, sprawili, że powoli zatracala ona swój parodystyczny charakter.

Tematyka villanelli, podobnie jak innych utworów należących do liryki miłosnej tamtego czasu, była skonwencjonalizowana i sięgała przede wszystkim do wzorów obiegowego petrarkizmu. Podmiotem mówiącym niemal zawsze był kochanek przeżywający nieszczęśliwą miłość, odrzucony przez piękną, lecz okrutną damę serca, bądź też doświadczejący z jej strony obojętności. Odczuwał duchowe rozterki i zagubienie wynikające z paradoksalnej sprzeczności pomiędzy zewnętrznym pięknem emanującym od swojej wybranki, a jej zimnym, okrutnym postępowaniem. Odtrącenie skazywało go na życie, które wobec braku „służby” u stóp ukochanej okazywało się pozbawione wartości, podobne do wiecznego wygnania. Przykładem villanelli, ilustrującym naśladowany wzór liryki Petrarcki zarówno w zakresie tematyki, wyobraźni i sposobu przedstawienia, może służyć wiersz anonimowego autora zaczerpnięty ze zbioru Orlanda di Lasso:

Tu sai, Madonna mia, ch'io t'am' e voglio
Tanto di ben ch'io non ritrovo loco;
Perchè prendete l'mio martir in gioco?

Se sai che del tuo laccio mai mi scioglio
 Et per voi me nutrico in fiamma e foco,
 Perchè prendete l' mio martir in gioco?

Se sai che la mia fede è fermo scoglio
 Che per voi mi consumo a poco a poco,
 Perchè prendete l' mio martir in gioco?

Dunque, Madonna, cessa il tuo furore,
 Abbi pietà de chi t' ha dato il core
 Ch' in vita e morte t' è bon servitore!¹¹

Ty wiesz, Pani Moja, że kocham cię i miłuję
 Tak bardzo, iż sobie nie znajduję miejsca;
 Czemuż się bawisz moim cierpieniem?

Skoro wiesz, że nigdy twych więzów nie zrywam
 I dojrzewam w płomieniu i w ogniu dla ciebie,
 Czemuż się bawisz moim cierpieniem?

Gdy wiesz, iż ma wierność jest skałą najtwardszą,
 Że siebie dla ciebie zjadam po kawałku,
 Czemuż się bawisz moim cierpieniem?

Zatem, Ma Pani, powstrzymaj swój gniew,
 Miej litość nad tym, co ci oddał serce,
 Co dobrym sługą tobie na życie jest i śmierć!

Tłum. Krystyna Wojtynek-Musik

Znajdujemy w tym utworze zarówno słowa czci skierowane do ukochanej, jak i skargi zakochanego na wzdargę i obojętność z powodu jej nieczulego zachowania. W zamierzeniu wiersz staje się przede wszystkim wyrazem wyznania miłości i wierności nawet w obliczu niepowodzenia. Zbudowany jest bardzo regularnie z konsekwentnie powracającymi, stałymi refrenami, jednostajnym schematem rymowym *abb*, który w puentującym zakończeniu zmienia się na *ccc*. Wypracowana forma

¹¹ Anonim: inc. „Tu sai, Madonna mia, ch'io t'am'e voglio [...]”. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 7-8.

spotyka się tu z wyrafinowanym sposobem wyrażania uczuć poprzez grę paradoksów i kontrastów.

Nie można jednak zapomnieć, że warstwa słowna villanelli ukształtowana w sposób konceptualny, podana w wyrafinowanej formie nawrotowych wersów refrenicznych, nie była tworzona autonomicznie i dla pełni obrazu powinna być rozpatrywana w powiązaniu z warstwą muzyczną utworu, ale przede wszystkim w odniesieniu do kontekstu kultury dworskiej. Na tę zależność zwraca uwagę Edward Balcerzan, podkreślając, że „Dopóki liryka funkcjonuje na prawach podsystemu sztuki synkretycznej (wielotworzywowej), dopóty każda wypowiedź poety jest rozumiana o tyle, o ile zrozumiała wydaje się »grammatyka« sytuacji komunikacyjnych, utwierdzona w obyczajach danej społeczności. [...] Ustępując naciskowi obyczajów – werbalizuje obyczaj, nadaje mu kształt językowy, wpisuje weń własne cechy stylistyczne i własny rytm konstrukcyjny”¹².

Zapisywana w tanecznej villanelli tak charakterystyczna dla tego czasu sytuacja przeżywania nieszczęśliwej miłości stawała się źródłem opisu całej gamy możliwych zachowań udręczonego kochanka – od oplakiwania swojej sytuacji, do prób jej przemyślenia, zrozumienia, a w końcu przewartościowania i poszukiwania pocieszenia. Często podjęcie refleksji prowadziło do rozdźwięku pomiędzy głosem przeżywającego miłosne rozterki kochanka, a rozsądnym głosem komentującego „ja”. Wypracowanie tego dystansu stało się świadomym zabiegiem służącym efektem zabawnego żartu, wyrafinowanej parodii lub ironii. Przejawiała się w tym tak ceniona w owym czasie subtelność dowcipu i skłonność do konceptu, których umiejętne dozowanie było widowym znakiem oddziaływania poetyckiego *ingenium* i pożądanym efektem dworskiej kultury.

Przykładem włoskiej villanelli opartej na poetyce konceptu jest utwór anonimowego poety zaczerpnięty ze zbiorów Alfreda Obertella:

¹² E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Pragłowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 154–155.

Son mort'et moro et pur cerco morire,
 Né per stato morir perdo la vita.
 O potentenza d'amor sol infinita!

Et bench'io moro non more il martire,
 Anzi fra ghiaccio e foco ho morte e vita,
 O potentenza d'amor sol infinita!

Dunque la vita mia si può ben dire
 Peggio che morte chi la tienne in vita.
 O potentenza d'amor sol infinita!

Questa è la vita di chi segue amore
 Tra ghiaccio e foco, fra speme e timore;
 Vivo morendo et no vive ne muore.¹³

Jam martwy i umieram, i szukam wręcz śmierci,
 Nie dla bycia martwym tracę moje życie.
 O potęgę miłości jedyna bez końca!

A chociaż ja umieram, nie umiera męka,
 Gorzej, pośród lodu i ognia mam i śmierć, i życie,
 O potęgę miłości jedyna bez końca!

Zatem o życiu moim powiedzieć by można,
 Że to gorsze od śmierci, co z życiem łączyło,
 O potęgę miłości jedyna bez końca!

Taki jest żywot tego, co za miłością biega,
 Pośród lodu i ognia, nadziei i trwogi;
 Żyję, umierając, i ani żyję, ani nie umieram.

Tłum. Krystyna Wojtynek-Musik

Wiersz utrzymany jest w konwencji liryki petrarkowskiej. Koncept podkreśla nierozzerwalność cierpienia i miłości. Użyta gra słów – „amore”; „timore”; „muore” oraz „morire”; „martire”; „morendo”; „muore” – i an-

¹³ Anonim: inc. „Son mort'et moro et pur cerco morire [...]”. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 15.

tytetycznych zestawień, jak „morte e vita”, ukazują paradoksalne dylematy w przeżywaniu miłości. Jednocześnie stała para wyrazów połączonych rymem – „vita”; „infinita” – roztacza, tak charakterystyczną dla liryki tego czasu, perspektywę metafizyczną.

Villanella w Polsce

W XVI wieku rozdrobnione Włochy przeżywały ogromny rozkwit życia gospodarczego, politycznego, a przede wszystkim kulturalnego, stając się centrum promieniującym na całą łacińską Europę. Artystyczne inspiracje włoskie oddziaływały na kulturę francuską, angielską, niemiecką, węgierską, docierając przez Bałkany do Dubrownika, sławnego ośrodka poezji petrarkowskiej. Wzajemne międzynarodowe kontakty stwarzały także okazję do kształtowania ogólnoeuropejskich wzorów zachowań oraz przenikania stylu i mody kultury Półwyspu Apenińskiego. Podobnie Rzeczpospolita przeżywała wielkie ożywienie kulturalne: „W okresie renesansu – podkreśla Jadwiga Kotarska – nastąpiło w Polsce dość znaczne upowszechnienie muzyki, śpiewu i tańca oraz rozbudzenie zamiłowania do zbiorowych form życia muzycznego. [...] Wędrowni muzycy i kantorzy kolportowali wraz z tekstami obiegowe melodie”¹⁴. Nie może więc dziwić, że staropolska liryka miłosna, podobnie zresztą jak pozostałych narodów tworzących wspólnotę życia kulturalnego, kształtowana była pod wpływem wzorów petrarkowskich i marinistycznych. W dawnej Rzeczpospolitej „kosmopolityczny klimat życia muzycznego – jak zaznacza Alina Nowicka-Jeżowa – w którym pierwszoplanową rolę odgrywały inspiracje włoskie, a także intensywność polsko-włoskich związków literackich oraz ożywione podróżnictwo, sprzyjały upowszechnieniu znajomości pieśni włoskiej w Pol-

¹⁴ J. K o t a r s k a: *Pieśń popularna. W: Słownik literatury staropolskiej...*, s. 577.

sce"¹⁵. Karol Badecki podkreślał przede wszystkim rolę pieśni Jana Kochanowskiego, dzięki którym „pojawiła się wśród różnych warstw małopolskiego mieszczaństwa erotyka nowa, która rychło zdobyła sobie nadzwyczajną popularność. Kraków z swą niezliczoną rzeszą poduczonych w Akademji bakałarzy, kantorów, rybaltów i żaków stał się głównym ośrodkiem tej nowej poezji miłosnej, która wyszła z masy i odpowiadała duchowym, a przede wszystkim towarzyskim potrzebom sfer najszerzych. Erotyki tych zbiorów dogadzały sercu, uczuciowości i sentymentowi staropolskiemu, w nich ożywił się duch sarmacki, w nich wzięł górę żywioł narodowy, w nich znalazły koła mieszczańskie, a za nimi i ludowe urok dla swych biesiad, zabaw i godów weselnych, ożywiających śpiewami, tańcami i skoczną muzyką"¹⁶.

Istotnym czynnikiem rozwoju kulturalnego stały się także wyjazdy Polaków do Padwy. „Młodzi wracający do kraju z włoskich studiów – zaznacza Czesław Hernas – przywozili stamtąd sztukę nowego tańca, ale wraz z owym »padwanem« przywozili określoną melodię i słowa pieśni. Kolportują te wzory także zagraniczne kapele na dworach polskich"¹⁷. Podobnie pisze Karol Badecki: „W wieku naszych erotyków roila się Polska od wędrownych śpiewaków i lutnistów, zarówno krajowych, jak i z Włoch przybyłych. W epoce Zygmunta III i Władysława IV, obok znakomitych kapeli królewskich, słynne były zespoły muzyczne i po dworach szlacheckich. Można więc śmiało przypuszczać, że w gronie tych właśnie popularnych muzyków rodziły się melodje i nuty dla tych sentymentalnych i skocznych erotyków. Wielką rolę odegrać w tym względzie musiała i obca kompozycja muzyczna, np. przy takich »padwanach«, których polskie przeróbki musiały liczyć się z włoską ich melodią"¹⁸. Warto wspomnieć tu o obecności na dworze króla Zygmunta III

¹⁵ A. Nowicka-Jeżowa: *Madrygaly staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978, s. 13.

¹⁶ K. Badecki: *Wstęp*. W: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*. Oprac. K. Badecki. Lwów 1936, s. IX–X. W cytatach zachowano oryginalną pisownię.

¹⁷ C. Hernas: *Pieśni – tańce – padwany – liryka popularna*. W: I d e m: *Barok*. Warszawa 1976, s. 71.

¹⁸ K. Badecki: *Wstęp...*, s. XXIV–XXV.

sławnego włoskiego kompozytora madrygałów, Luca Marenzia, późniejszego kompozytora dworu papieskiego w Rzymie, który był także autorem wielu utworów nazywanych *villanella alla romana*. Jego obecność w Polsce z pewnością więc miała swój wpływ na rozwój nie tylko muzyczny, ale także obyczajowy, upowszechniający modę i styl zachowań obowiązujący na terenie humanistycznej Europy¹⁹.

Można wspomnieć także o obecności w Polsce najznakomitszego liryka doby starowęgierskiej, którego twórczość zdradza mocne koneksje z literaturą ówczesnej Europy, autora pieśni utrzymanych w konwencji petrarkowskiej, wzorowanych na włoskich villanellach, sicilianach i giannettach padovanach. Bálint Balassi, o którym mowa, nawiąawszy bliskie kontakty z kalwinami małopolskimi, przebywał między innymi w kalwińskim Rymanowie u Jana Sienieńskiego i stołecznym wówczas Krakowie, a potem na dworze Stefana Batorego i Zygmunta III. Utrzymywał rozległe kontakty z dworami szlacheckimi i magnackimi w Polsce, w tym także z dworem Krzysztofa Radziwiłła (sam pochodził z rodu możnowładców węgierskich), prowadził ożywioną korespondencję między innymi z Janem Zamoyskim²⁰.

O powodzeniu poezji melicznej w Polsce w XVI i XVII wieku następująco pisze Julian Krzyżanowski: „W dziedzinie liryki, jak wszelkich innych gatunków literatury ludowej [...] na plan pierwszy wysuwają się zbiorki »tańców«, pieśni miłosnych i satyrycznych, ogłaszane przez cały wiek XVII. [...] Pieśni miłosne reprezentują bardzo rozległą skalę pomysłów, od padwanów i willanel bardzo nieraz zgrabnych, nawiązujących do tradycji anakreontyków, z akcentami sielankowymi, po obrazki obcesowych umizgów parobczaków i dziewcząt wiejskich, ujęte w sposób znany z średniowiecznej *cantilena inhonesta*. Nic dziwnego, że biskup-rygorysta Szyszkowski uznał te pozycje za obrażające moralność i wpakował śpiewniki na indeks, co zresztą nie podkopało ich popular-

¹⁹ Zob. na ten temat: R.I. De Ford: *Marenzio and the „villanella alla romana“*; R. Jackson: *Marenzio, Poland and the late polychoral sacred style*. „Early Music” 1999, nr 4.

²⁰ Por. J. Ślaski: *Posłowie*. W: B. Balassi: *Poezje*. Wybór wierszy T. Worowska. Warszawa 1994.

ności”²¹. Czesław Hernas, omawiając zawartość tych popularnych śpiewników i tabulatur, zauważa, że osoba układająca je: „Zależnie od okresu, swojej erudycji i gustów, zależnie od mody sięga po włoskie padwany, francuskie kuranty, korzysta z dorobku poezji polskiej, przede wszystkim z Kochanowskiego, ale sięga też do tradycyjnej pieśni szlacheckiej, mieszczańskiej, chłopskiej, tworzy z owego materiału w miarę jednolity repertuar, który łączy dworność i prostotę, inspiracje europejskie z tradycją obyczajową polską, buduje polski wzór wytwornego dialogu kochanków, kolportowany w szerokich kręgach społecznych”²².

Dla wielu poetów rodzimych – jak zaznacza Jadwiga Kotarska w książce *Erotyk staropolski – włoska poesia per musica* stała się materia przeładowana, źródłem inspiracji i parafraz²³. Jednak przystosowanie tekstów do muzyki pociągało za sobą konsekwencje nie tylko kompozycyjne i składniowe, ale przede wszystkim dotyczące budowy wersyfikacyjnej. „Cechuje te erotyki – pisze Karol Badecki – niebywała w poezji XVI w. rozmaitość metryczna i przebogata różnorodność zwrotkowa. I pod względem formy wersyfikacyjnej wykazują te liryki bogatą skalę artystyczną [...]. Prawie każda pieśń szczyli się odmienną rytmiczną budową swych wierszy i ich wyszukaną wzajemną kombinacją. Prawie każdy taniec czy padwan ubrany jest w indywidualną a kunsztowną formę stroficzną. Strofika tych liryków nawskroś sztuczna (zwłaszcza w *Kole tańca wesolego* i w *Lutni*) zdaje się pozostawać pod silnym wpływem nieodszykanych wzorów włoskich i francuskich”²⁴.

Rozwojowi liryki melicznej nie towarzyszyła jednak teoretyczna świadomość gatunkowa. Najbardziej kłopotliwe, podkreśla autorka *Madrygałów staropolskich*, były decyzje dotyczące terminologii. Odmiany

²¹ J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Warszawa 1964, s. 383. Por. także: J. Krzyżanowski: *Nieznane „tańce” z połowy w. XVI*. „Pamiętnik Literacki” 1938, s. 30–38; I d e m: *Repertuar dawnych piosenkarzy*. W: I d e m: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 306–319.

²² C. Hernas: *Pieśni – tańce – padwany...*, s. 72–73.

²³ J. Kotarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.

²⁴ K. Badecki: *Wstęp...*, s. XXV–XXVI.

gatunkowe popularnej liryki melicznej wiązały się z nazwami „pieśń”, „taniec”, „padwan”²⁵. Posługiwano się także nazwami obcymi, głównie włoskimi, jak: madrygał, serenada, kurant, sarabanda, runda, lament, paduana, willaneska. „Wśród terminów udokumentowanych w polskich źródłach siedemnastowiecznych – pisze Alina Nowicka-Jeżowa – na szczególną uwagę zasługuje madrygał i wilaneska (*canzona alla villanella*). Formy te zyskały znaczenie wyjątkowe dzięki długowieczności, europejskiemu zasięgowi oddziaływania oraz wysokiej randze artystycznej. W XVI stuleciu zdominowały dziedzinę erotyki melicznej w takim stopniu, że – tracąc ostre wyznaczniki gatunkowe – utożsamiały się z głównymi jej nurtami”²⁶. Prawdopodobnie swoboda w zakresie gatunkowego nazewnictwa tworzonych wierszy²⁷ spowodowała, iż zarówno *Ritorta villanesca* Jana Andrzeja Morsztyna²⁸, jak i *Willaneska I* oraz *Willaneska II* z *Wirydarza poetyckiego* Jakuba Teodora Trembeckiego²⁹ nie realizują żadnej ze znanych odmian gatunkowych villanelli obecnych w wierszach włoskich.

Uwzględniając jednak tak szeroką i różnorodną sferę wzajemnych polsko-włoskich kontaktów, zasadne wydają się próby poszukiwania śladów oddziaływania włoskiej poezji melicznej na utwory rodzimych twórców. Z całą ostrożnością można – jak mi się wydaje – wskazać wiersze, w których widoczna staje się inspiracja włoską villanellą. Trudno tu dociekać, czy miała ona charakter bezpośredni i świadomy, bardziej

²⁵ Por. A. Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie...*, s. 27.

²⁶ *Ibidem*, s. 28.

²⁷ Por. na ten temat T. Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974. W pracy tej nie pojawia się termin „villanella”.

²⁸ J.A. Morsztyn: *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 350–351.

²⁹ J.T. Trembecki: *Wirydarz poetycki. Z rękopisu Radcy dr. Ludwika Mizerskiego*. Wyd. A. Brückner. T. 1. Lwów 1910, s. 171–174. Autorstwo obu wierszy jest nieustalone. A. Brückner przypisuje je Szlichtyngowi, M. Dynowska za autora uznaje H. Morsztyna. Jak podaje Brückner, obie *Willaneski* znajdują się także w rękopisie wierszy P. Smolika.

prawdopodobne wydaje się jednak, że raczej wtórny, powstały wskutek naśladowania i imitowania wzorów wcześniej zasłyszanych. Przywołać wypada przede wszystkim utwory o niezwyklej kunsztowności strofy, których precyzja formalna przypomina włoskie villanelle, o których pisał Gennaro Maria Monti. Są wśród nich wiersze z rzadką u nas strofą trzywersową, zawierające regularny dwuwiers o tym samym rozmiarze metrycznym z dokładnym rymem parzystym i w zakończeniu jeden wers samodzielny. Pojawia się także forma czterowersowa strofy, w której oprócz dystychu występuje ritornello nabierające charakteru refrenicznego. Odnaleźć można te wiersze w zbiorach pieśni, tańców i padwanów opracowanych przez Karola Badeckiego. Warto wymienić tu *Pieśń (VIII)* inc. „Filido nadobna, przybądź pod te cienie [...]”³⁰, *Taniec (IX)* inc. „Gdyby jak szczęście statkować chciało [...]”³¹, *Taniec (XXV)* inc. „A niemasz ci, niemasz nad naszą Kasię [...]”³² ze zbioru *Koło tańca wesolego dla uciechy młodzi pieśni dworskich używające, teraz nowo wydane z przydatkiem baletów y curantów francuskich, Taniec (XIV)* inc. „Jestm ja skryta i nie użyta, ale wiem komu [...]”³³ ze zbioru *Lutnia wdzięczney, melodyey tańców wesolych, y pieśni dworskich, teraz nowo zebranych curantów y baletów francuskich, Pieśń (IX)* inc. „Nadobna dziewko, przecz się sroga stawisz? [...]”³⁴ ze zbioru *Dzwonek serdeczny, do którego się co żywo na głos zbiega tak Młodzieńcy iako y Panny*. Rodzaj tak kunsztownej strofy przypominający włoskie villanelle obecny jest także w *Roksolankach* Szymona Zimorowica, w pieśniach: *Czwartej: Licydyny*: inc. „Moje miłe rówiennice [...]”, *Dziesiątej: Euzebiego*: inc. „Dla twej krwi różanej po twarzy rozlanej [...]”, *Dwunastej: Anzelma*: inc. „Trzykroć szczęśliwszy wiek kwitnącej młodzi [...]” i *Piętnastej: Hebroniego*: inc. „Póki mię młodość pierwsza piastowała [...]”³⁵.

³⁰ VIII. *Pieśń*. W: *Polska liryka mieszczańska...*, s. 280.

³¹ IX. *Taniec*. W: *Polska liryka mieszczańska...*, s. 281.

³² XXV. *Taniec*. W: *Polska liryka mieszczańska...*, s. 296–297.

³³ XIV. *Taniec*. W: *Polska liryka mieszczańska...*, s. 311.

³⁴ *Pieśń IX*. W: *Polska liryka mieszczańska...*, s. 166.

³⁵ S. Zimorowic: *Roksolanki*. Oprac. L. Ślękowa. Wrocław 1983. s. 34, 68, 71, 75.

Trzeba podkreślić, że obecnie w odniesieniu do polskiej literatury możemy mówić wyłącznie o inspiracji włoską villanellą. Przejawia się ona w kunsztownym kształcie formalnym wiersza, ale także w podejmowanej tematyce miłosnej i kreacji świata przedstawionego, charakterystycznej dla poezji idyllicznej. Problematyka ta wydaje się interesująca, ale pozostaje wciąż otwarta, wymaga bowiem podjęcia gruntownych i systematycznych studiów filologicznych³⁶. Z pewnością jednak zasadne wydaje się stwierdzenie, że villanella nie była obecna w świadomości gatunkowej na obszarze polskiej tradycji literackiej. Jeszcze w 1867 roku *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda* notowała:

Villanella, inaczej *Canzone villanesco* albo *alla Napoletana*, zowie się każda pieśń, naśladująca w wyrazach i muzyce tok i ton ludowy we Włoszech. Znaną ta forma pieśni jeszcze była przed epoką Palestriny i układano ją na kilka głosów w kontrapunkcie prostym³⁷.

Villanella we Francji

We Francji – inaczej niż w Italii – villanelle tworzyli wykształceni poeci, którzy świadomie wykorzystywali różne gatunki liryczne, eksperymentując z formą poetyckiego wyrazu. Żaden anonimowy pisarz nie był autorem słów dołączanych do muzycznych kompozycji. Faktem bezspornym pozostaje również, że villanella na gruncie francuskim nie wywodzi się z tradycji ludowej, ale przejęta z promieniującej tradycji włoskiej stała się utworem kultury wysokiej, artystycznej.

Najstarszą odnalezioną we Francji villanellę napisał Melin de Saint-Gelais i opublikował w 1547 roku. Poeta ten przez pewien czas przeby-

³⁶ Zapowiadana przez A. Nowicką-Jeżową w *Madrygalach staropolskich* druga część pracy „dotycząca pieśni wilanellowych”, o ile mi wiadomo, nie powstała.

³⁷ Hasło: *Villanella*. W: *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*. T. 26. Warszawa 1867, s. 210.

wał w Padwie, gdzie z pewnością miał okazję zetknąć się z tym taneczno-pieśniowym gatunkiem. Jednak zastosowany przez niego układ stroficzny i refreniczny nie miał swoich kontynuatorów.

Villanellą zainteresowali się poeci Plejady. Co prawda sam Ronsard nie napisał ani jednej, ale twórcy z jego otoczenia sięgali po nią chętnie, między innymi Joachim du Bellay, który ze swym kuzynem kardynałem Jeanem du Bellayem przebywał cztery lata w Rzymie. Napisany wówczas zbiór liryków zatytułowany *Divers jeux rustiques* (1558), zawierający najbardziej znaną jego villanellę *En ce moys délicieux*, świadczy wyraźnie o włoskich wpływach, jakimi nasiąkała ta twórczość:

En ce moys délicieux

En ce moys délicieux,
 Qu'amour toute chose incite,
 Un chacun à qui mieulx mieulx
 La douceur du temps imite,
 Mais une rigueur despit
 Me fait pleurer mon malheur.
 Belle et franche Marguerite,
 Pour vous j'ay ceste douleur.

Dedans vostre oeil gracieux
 Toute douceur est escrite,
 Mais la douceur de voz yeulx
 En amertume est confite.
 Souvent la couleuvre habite
 Dessoubs une belle fleur.
 Belle et franche Marguerite,
 Pour vous j'ay ceste douleur.

Or puis que je deviens vieux,
 Et que rien ne me profite,
 Désespéré d'avoir mieulx,
 Je m'en iray rendre hermite,
 Je m'en iray rendre hermite,
 Pour mieulx pleurer mon malheur.

Belle et franche Marguerite,
Pour vous j'ay ceste douleur.

Mais si la faveur des Dieux
Au bois vous avoit conduite,
Où, despéré d'avoir mieulx,
Je m'en iray rendre hermite,
Peult estre que ma poursuite
Vous feroit changer couleur.
Belle et franche Marguerite,
Pour vous j'ay ceste douleur.³⁸

W tym miesiącu rozkosznym

W tym miesiącu rozkosznym,
Gdy wszystko porusza miłość,
Każdy najlepiej jak umie
Naśladuje pory słodycz,
Lecz mnie srogość przykra
Los mój każe oplakiwać.
Małgorzato, piękna i szczerza,
To przez ciebie czuję ten ból.

W twe czarowne spojrzenie
Sama słodycz wpisana,
Lecz słodycz twoich oczu
Gorycz nasącza jadem.
Nieraz mieszka żmija
Pod nadobnym kwiatem.
Małgorzato, piękna i szczerza,
To przez ciebie czuję ten ból.

Więc, gdy się zestarzeję
I nie będzie ze mnie pożytku,
W żalu po lepszej doli
Pójdę, by być pustelnikiem,
Pójdę, by być pustelnikiem,

³⁸ J. du Bellay: *En ce mois délicieux*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 30.

By lepiej opłakiwać los mój.
Małgorzato, piękna i szczerza,
To przez ciebie czuję ten ból.

Lecz, jeśli łaska Bogów
Przywiedzie cię do lasu,
Gdzie z żalu po lepszej doli,
Pójdę, by być pustelnikiem,
Być może, że mnie tropiąc,
Bladością się okryjesz.
Małgorzato, piękna i szczerza,
To przez ciebie czuję ten ból.

Tłum. Krystyna Wojtynek-Musik

O włoskiej proveniencji tej villanelli decyduje nie tylko podjęty temat, ale także pewne elementy formalnego ukształtowania wiersza. Podmiot wypowiedzi, nieszczęśliwy kochanek, opłakuje rozdźwięk pomiędzy pogodną aurą roztaczającą się wokół niego, a jego własną, wewnętrzną niedolą, którą spowodowała piękna Marguerite. Charakterystyczne dla villanelli powtarzanie wersów refrenicznych oraz repetycji niektórych słów pozwala widzieć w niej kontynuację wcześniejszych, włoskich wzorów.

W ślad za twórczością Joachima du Bellaya podążyli inni poeci Plejady, jak Étienne Jodelle czy Philippe Desportes. Obaj ulegli urokowi villanelli. Jej wyrafinowana forma pozwalała bowiem wyrazić skomplikowaną i różnorodną materię uczuć nieszczęśliwie zakochanego mężczyzny, który skarżył się na swój los. Wybranka serca – Rozetta, Marguerita czy Olive, wykreowana, zgodnie z panującą modą, na postać pasterki, była ucieleśnieniem Laury z sonetów Petrarcki. I podobnie jak tam, utwór stawał się wyrazem tęsknoty, pragnienia i niezaspokojenia w miłości. W villanelli jednak za sprawą refrenu wielokrotnie powtarzane treści nieustannie powracały w odmienianym kontekście, jak na przykład w wierszu Jodelle’ a słowo „przeznaczenie”. Stosowany w tych utworach koncept pozwalał ujrzeć szereg zmiennych sytuacji, które ukazywały niestałość i kapryśność kochanki, tragiczną sytuację zakochanego, wierność przeciwstawioną błahej igraszce, przewrotną zwodniczość losu, odrzucenie i zawód miłosny. W tak ujmowanym temacie nie pozostawało już miejsca na ironię i żart.

Ciekawym przykładem takiej właśnie villanelli w stylu Plejady jest utwór wspomnianego Étienne'a Jodelle'a, który w jakimś stopniu antycypuje późniejszą postać wykreowaną przez Jeana Passerata. Wiersz składa się z dziewięciu strof, ale dla zobrazowania jego kształtu wystarczy zacytować początkowych pięć:

Cent foyz j'ay tasché me distraire,
Des feux d'un amoureux pensers
Mais je n'ay peu tant avancer
Car le destin m'est adversaire.

C'est un mal qui m'est ordinaire
D'aymer ce que j'avoy domté
Je scay bien sa legereté
Mais quoy? le destin m'est contraire.

C'est bien le Ciel qui peust substraire
Mon coeur, ma flame et mon devoir
Ce que je veux est sans pouvoir
Car j'ay le Destin adversaire.

Rien que mon mal ne me peust plaire
C'est bien mon mal que de l'aymer
Semblable aux vagues de la mer
Mais quoy! le destin m'est contraire.

J'ay beau mile sermens me faire
Puis qu'un seul trait d'affexion
Guaigne ma resolution
Car j'ay le Destin adversaire.³⁹

Sto razy odciąć się starałem
Od myśli kochanka ognistych,
Lecz nie zdołałem sprawić tego,
Ponieważ wrogi jest mi los.

³⁹ É. Jodelle: inc. „Cent foyz j'ay tasché me distraire [...]”. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 31.

Codziennym stało się cierpienie
Kochania tego, co zdobyłem.
Znam dobrze lekkomyślność jego.
Lecz cóż? Wrogi jest mi los.

Niebo jedyne wziąć mi władne
Serce, płomień i działanie.
To, czego ja chcę, mocy nie ma,
Ponieważ wrogi jest mi Los.

Ból mój mnie tylko podobać się może,
Tak boli wszakże miłowanie
Tego, co morskie przypomina fale.
Lecz cóż! Wrogi jest mi los.

Na próżno tysiąc przysięg czynię,
Bo starczy jeden poryw uczuć,
By zniszczyć me postanowienie,
Ponieważ wrogi jest mi Los.

Tłum. Krystyna Wojtynek-Musik

Zastosowana w wierszu Jodelle'a cyrkulacyjna przemienność wersów refrenicznych pojawia się w takiej postaci, jaką na długie wieki ustalił wzór villanelli Jeana Passerata. Podobnie zastosowany został także okalający schemat rymu, choć różni obie wersje wielkość strofy. Wersy refreniczne zrymowane są w jednostajnym ciągu stałego, przebiegającego przez cały wiersz rymu *a*, co także wiąże utwór Jodelle'a i Passerata⁴⁰. Ostateczna jednak sześciostroficzna forma, składająca się z pięciu tercyn wraz z otwierającą ekspozycją tematów oraz wieńczącą kwadryną, miała pojawić się już niebawem.

⁴⁰ Ukształtowanie formalne wiersza oparte na repetycjach wersów, podobne do szesnastowiecznych villanelli francuskich du Bellaya i Jodelle'a, spotkać można obecnie we współczesnej poezji polskiej. Na przykład wiersz Jacka Podsiadły „...Atakowany o północy” (*Wiersze zebrane*. Warszawa 2003) z naprzemienną cyrkulacją wersów przypomina inc. „Cent foyes j'ay tasché me distraire [...]” Jodelle'a. Stały układ powtarzanych wersów refrenicznych obecny jest także w wierszu Andrzeja Sosnowskiego *Lautréamont mix (Rozmówki polsko-an'g'ielskie ze słowniczkiem*. Legnica 1997), tworząc ciekawy efekt dwugłosu lirycznego.

Spośród wszystkich szesnastowiecznych poetów, którzy tworzyli villanelle, najważniejszym, biorąc pod uwagę historię tego gatunku, okazał się Jean Passerat (1554–1602). Był wykształconym humanistą, zaangażowanym pisarzem politycznym na dworze Henryka IV. Jeszcze w trakcie studiów prawniczych przebywał dwa lub trzy lata na terenie Italii, gdzie zetknął się z literaturą i sztuką włoskiego odrodzenia. Objął prestiżową katedrę Latin Eloquence w Collège Royal w Paryżu i był jednym z najbardziej uznanych uczonych filologów klasycznych w XVI wieku. A jednak jego villanella *J'ay perdu ma Tourterelle* znacznie odbiega swoim prostym, niewyszukanym stylem od współczesnych mu utworów Plejady, w których wyraźnie widać było zapożyczenia włoskie.

Passerat pozostawił kilkanaście villanelli. Jego niebagatelne znaczenie polega przede wszystkim na skodyfikowaniu tej formy, która w nadanej przez niego postaci przetrwała do czasów obecnych. Jak już wspomniano, w XVI wieku zarówno we Włoszech, jak i we Francji villanella nie miała ustalonych rygorów formalnych – długość strofy wahała się od trzech do ośmiu wersów, oraz zawierała rozmaite układy rymów, różnie też wykorzystywany bywał refren jedno- bądź dwuwersowy. Jean Passerat inspirowany włoską formą tego utworu, zorientowany w praktykach współczesnych mu poetów, obmyślił i zaproponował własną postać villanelli, którą spotkać można we współczesnych realizacjach tego gatunku. Była ona efektem połączenia włoskich wzorów ze złożonością francuskiego stylu i uporczywością powtórzeń, a także zapożyczenia alternującego układu refrenów z virelai pisanych np. przez Deschamps'a i du Bellaya. Ostatecznie więc składała się z pięciu tercyn i tetrastychu. W strofie pierwszej występowały dwa wersy refreniczne, które naprzemiennie powracały w zakończeniu każdej strofy, by ostatecznie pojawić się razem w zwieńczeniu całego utworu. Kręty i zawily wzór stroficzny miał swoją przeciwwagę w prostocie jednolitego i powtarzającego się układu rymów *aba*, w zakończeniu *abaa*.

Najbardziej znana, napisana w 1574 roku villanella Jeana Passerata – przywoływana i komentowana we wszystkich opracowaniach dotyczących tego gatunku – nosi tytuł *J'ay perdu ma Tourterelle*. Nawiązywali do niej wszyscy późniejsi o ponad dwa stulecia twórcy villanelli, inspiro-

wani nią zarówno w swych własnych utworach, jak i w podejmowanych na jej temat rozważaniach teoretycznych.

J'ay perdu ma Tourterelle

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

Tu regretes ta femelle,
Hélas! aussi fay-je moy:
J'ay perdu ma Tourterelle.

Si ton amour est fidelle,
Aussi est ferme ma foy:
Je veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle;
Tousjours plaindre je me doy:
J'ay perdu ma Tourterelle.

En ne voyant plus la belle,
Plus rien de beau je ne voy:
Je veux aller après elle.

Mort, que tant de fois j'apelle,
Pren ce qui se donne à toy:
J'ay perdu ma Tourterelle,
Je veux aller après elle.⁴¹

Straciłem Turkaweczkę mą

Straciłem Turkaweczkę mą:
Czy naprawdę słyszę ją?
Za nią podążać chcę.

Żal czujesz po samiczce swej,
Niestety! Tak dzieje się i mnie:
Straciłem Turkaweczkę mą.

⁴¹ J. Passerat: *J'ay perdu ma Tourterelle*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 36.

Jeśli twa miłość wierna,
 Stała też jest ma wiara:
 Za nią podążać chcę.

Na nowo powtarza się twa skarga;
 Ja sobie żałować muszę wciąż:
 Straciłem Turkaweczkę mą.

Mej pięknej już nie widząc,
 Nic więcej nie widzę pięknego:
 Za nią podążać chcę.

Śmierci, którą wzywam po wielokroć,
 Weź tego, co ci się oddaje:
 Straciłem Turkaweczkę mą,
 Za nią podążać chcę.

Tłum. Krystyna Wojtynek-Musik

J'ay perdu ma Tourterelle charakteryzuje się prostotą stylu i składnią, która przyjmuje tok deklaratywny, zwarty, pozbawiony przerzutni. Nie ma w niej łacińskich słów i aluzji znamionujących klasyczne wzory literatury tego czasu. Współczesna wobec tej villanelli twórczość poetów Plejady musiała stanowić wysoki stopień wyrafinowania stylu, który osiągała poprzez zastosowanie wyniosłej dykcji i tonu, wyszukanych słów i odwołanie do klasycznych nawiązań i aluzji antycznych. Jak pisze biograf Passerata, Roger Patterson, styl *J'ay perdu ma Tourterelle* wskazuje na powinowactwa z twórczością Clementa Marota (1496–1544), gdyż kolokwialny język tego poety wyraźnie stał w opozycji do ornamentacyjnych w swym wyrazie dokonań Plejady. Passerat oczywiście podążał własną drogą, próbując ominąć taki sposób wyrażania, który poprzez nadmiernie rygorystyczną latynizację i archaizację tworzy wrażenie pretensjonalności. Jego zdaniem, język taki uwłaczał dobremu smakowi. Pozostał więc wierny najlepszym wzorom klasycznego, włoskiego stylu, który miał okazję poznać i zrobił na nim podczas pobytu w Italii niezatarte wrażenie⁴².

⁴² Por. A. French: *Introduction...*, s. 5.

Jak zaznacza Ronald E. Mc Farland, wprowadzone przez Passerata zmiany nie dotyczą wyłącznie stylu i formy tej villanelli. W kostiumie alegorii zaprezentowana jest pieśń miłosna. O ile we wcześniejszych włoskich i francuskich utworach podmiotem był kochanek porzucony i znieważony, przeżywający konflikt emocji, o tyle w *J'ay perdu ma Tourterelle* jest on łagodny i smutny. W miejsce paradoksu, konfliktu i zaprzeczenia pojawia się prostota wyrazu, koloratura tonu, która w zakończeniu osiąga siłę wzruszenia. I w tym przejawia się liryzm wiersza. Dla Henri Moriera istotne stało się wprowadzenie tak charakterystycznej dla villanelli modulacji uczuciowej, o której pisze: „poeta przechodzi alternatywnie od postawy smutnej, ponurej, chłodnej do postawy namiętnej; jest statyczny, później dynamiczny; jest przygnębiony, pogrąża się w swoim cierpieniu: »Straciłem mą Tourterelle« – później mamy gwałtowny przypływ energii, strumień namiętności, który go elektryzuje: »Chcę starać się o nią«. Czyż ta oscylacja uczucia nie jest właściwością zakochanego serca?”⁴³ Nowatorskie rozwiązania w zakresie formy, stylu, sposobu wyrażania i kształtowania emocji sprawiły, że villanella Passerata, wyprzedzając swój czas, stała się nośną propozycją dla współczesności.

W XVII wieku jedynym znanym pisarzem tworzącym villanelle był Honoré D'Urfé. Ceniony przede wszystkim jako powieściopisarz, pozostawił po sobie między innymi poemat zatytułowany *L'Astrée*, zawierający kilka villanelli. Jednak żadna z nich nie powieliła tego modelu, który skodyfikował Jean Passerat. D'Urfé, pozostając pod wpływem tematyki rustykalnej, wprowadził do wypowiedzi tonację ironiczną, która towarzyszyła zarówno opiewanej wybrance serca, jak i wypowiadającemu się kochankowi. Ów ironiczny dystans stał się antycypacją pewnych trendów we współczesnej poezji, dla których sielankowy i wieśniaczy temat villanelli z pewnością nie byłby wystarczająco atrakcyjny.

Liczba pozostawionych we Francji w XVI i XVII wieku villanelli jest raczej skromna. Paradoksalnie jednak właśnie francuski model tego gatunku przetrwał próbę czasu i ustalona przez Jeana Passerata forma, bliska już zapomnienia, ocalała w tradycji literackiej. Jej współczesna,

⁴³ H. Morier: *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Genève 1981, s. 1175.

powtórzona w niezmiennym kształcie postać stanowi wyraz uznania mistrzostwa poety, który zaproponował układ formalny będący inspiracją nie tyle dla współczesnych mu twórców, ile tych piszących ponad dwa wieki później.

W literaturze XVII i XVIII wieku nie widać specjalnego zainteresowania wzorami renesansowej liryki z jej wypracowanym kształtem formalnym. Ukazujące się w tym czasie kompendia z zakresu sztuki poetyckiej pomijały villanellę bądź jedynie ją wspominały i to wyłącznie w powiązaniu z muzyką. La Sieur De la Croix, autor *L'Art de poésie françoise et latine* z 1694 roku, wymienia wśród autorów villanelli Jeana Passerata, przywołuje także utwór *J'ay perdu ma Tourterelle*.

Zainteresowanie villanellą powraca w drugiej połowie XIX wieku wraz z narastaniem nowych, poromantycznych nurtów poezji, opozycyjnych do wybujałej nastrojowości i emocjonalności w liryce. Poeci skupieni wokół Luisa Menarda (grupa Grenier) poszukiwali nowych form poetyckiego wyrazu w odległej tradycji literackiej. Był wśród nich Théodore de Banville, który zasłynął między innymi tym, że przywrócił villanellę literackiemu życiu.

W tym czasie w środowisku twórców Grenier pojawił się Charles M. Leconte de Lisle, który stał się przywódcą grupy Parnas. Postulowała ona odrzucenie lirycznego wyznania i tworzenie poezji bezosobowej, obiektywnej, realizującej ideał „sztuki dla sztuki”. Liryka powinna przede wszystkim kultywować piękno, musi więc nawiązywać do wzorów klasycyzmu, harmonii i elegancji, formy kunsztownej i perfekcyjnej. Wzórów formy lirycznej poszukiwali zarówno w tradycji starożytnej i renesansowej, jak i w inspiracjach muzycznych (np. *Symfonia w tonacji białej* Gautiera, poematy Leconte'a de Lisle naśladujące wariacje muzyczne). W wydany w 1866 roku słynnym tomie *Le Parnasse contemporain* (*Współczesny Parnas*) znalazły się nazwiska wszystkich twórców, którzy przyczynili się do odrodzenia gatunku villanelli – Charles M. Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Théodore de Banville oraz Philoxène Boyer.

Jak zauważa Ronald E. Mc Farland, prawie wszyscy autorzy villanelli w dziewiętnastowiecznej Francji, podążając za wzorem Jeana Passera-

ta, pozostali wierni idyllicznej tradycji tej pieśniowo-muzycznej formy. Przejęto trywialny temat oraz kreację sielankowego, sztucznego i nienaturalnego obecnie już świata. W zakresie formy także nie dokonano istotnych zmian: wersy pozostały krótkie, nierozbudowane, siedmio- lub ósmiosylabowe, wersy pierwszy i trzeci zakończone były rymem żeńskim, drugi – męskim. Prawdziwe odrodzenie villanelli, które nastąpiło dopiero w poezji angielskiej, wymagało bowiem przewyciężenia sztywnych reguł tego gatunku zarówno w zakresie tematycznym, jak i formalnym. Nadmiar powtarzalności refrenicznych wersów musiał być albo maskowany w jakikolwiek sposób, albo ukazany wręcz jako niezbędny i celowy porządek. Takie efekty – sprzyjające ponownemu rozkwitowi tego gatunku – wprowadziła dopiero poezja angielska.

Zanim Théodore de Banville swoją publikacją wzmógł zainteresowanie villanelłą, ukazał się utwór *Villanelle rythmique* Théophile'a Gautiera, który napisał ten wiersz zainspirowany muzyką Xaviera Boisselota. Nie nawiązuje on do formy ustalonej przez Passerata, ale zarówno tematem miłosnym, jak i stylem przypomina twórczość poetów Plejady, a zwłaszcza villanelle du Bellaya. Z pewnością więc ten utwór można uznać za prekursorski oraz trzeba widzieć w nim inspirację do poszukiwań niemal zapomnianej już wtedy formy.

Wiersz Théodore'a de Banville'a *Villanelle de Buloz*, napisany w 1845 roku, opublikowany w 1857 roku w tomie *Odes funambulesques*, powiela skodyfikowany przez Passerata model formy, wydłużając go nieco o sześć wersów. Jest on właściwie parodią *J'ai perdu ma Tourterelle*. W satyryczny sposób opowiada bowiem o konflikcie istniejącym w środowisku dziennikarskim: tytułowy Buloz, będący naczelnym redaktorem „Revue des deux-mondes”, zastanawia się nad przyczynami odejścia jednego z dziennikarzy, Poulina Limayraca. Pierwsza strofa tej villanelli nie pozostawia wątpliwości co do swych intertekstualnych powiązań:

J'ai perdu mon Limayrac,
Ce coup-la me bouleverse.
Je veux me vetir d'un sac.

Druga z villanelli de Banville'a *Villanelle des pauvres housseurs* także ma charakter satyryczny. Autor nie traktował swych utworów w sposób poważny, o czym świadczy fakt, że w studium z zakresu poetyki *Petit traité de poésie française* nie zamieścił ich jako egzemplifikacji rozważań gatunkowych. Cytuje natomiast villanelę Philoxène Boyer *La Marquise Aurore*. Pozostaje ona pod silnym wpływem tradycji antycznych, ale przede wszystkim pod wpływem wzorów wypracowanych przez poetów Plejady.

Poeta Joseph Boulmier, zainspirowany utworami Boyer i de Banville'a, a także jego rozważaniami zawartymi w *Petit traité*, stworzył pierwszy i zapewne jedyny zbiór villanelli we francuskiej literaturze. Tom *Villanelle*, opublikowany w 1878 roku, zawiera czterdzieści utworów, a także wstęp autora, który przedstawia historię gatunku oraz cytuje szereg wierszy dawnych pisarzy takich, jak: Passerat, Desportes i D'Urfé. Villanelle Boulmiera powielają model wypracowany przez Passerata, obejmujący dziewiętnaście wersów, ugruntowując tę postać na długie lata.

Jedna z zawartych w tomie villanelli zawierała wykładnię własnej kompozycji oraz instrukcję jej pisania, podkreślała: „La méthode est simple et belle”. Dla wielu późniejszych pisarzy wiersz ten stał się źródłem wiedzy o kształcie formalnym tego gatunku.

Zbiór Boulmiera wyraźnie wpłynął na zmianę tematyki poruszanej w villanellach. Poeta wprowadził do utworów zwyczajną codzienność, otaczające go przedmioty, postaci ulubionych kotów, swoją fajkę i lampkę wina. Pisał o samotności i własnym znudzeniu. Dokonał także znacznego przełomu w zakresie stylistyki. Wyrażał bowiem przekonanie, że należy dążyć do oczyszczenia wypowiedzi z nadmiaru ekspresji i środków poetyckiego wyrazu. Sformułowane we wstępie i wpisane w jego utwory tendencje nakreśliły kierunek lirycznych poszukiwań późniejszych twórców.

Villanelle Boulmiera odegrały istotną rolę w dalszej historii gatunku. Zbiór ten bowiem trafił do rąk jednego z pierwszych popularyzatorów villanelli w Anglii, którym był Andrew Lang.

Najciekawsze villanelle, które powstały w tym okresie we Francji, pozostawił Leconte de Lisle. Pierwsza z nich inc. „Le Temps, l'Étendue et le Nom-

bre [...]” pochodzi z tomu *Poèmes tragiques* wydanego w 1884 roku. Składa się tylko z czterech strof, jest zatem krótsza od modelu Passerata, pozostaje jednak wierna schematowi powtarzalnych refrenów. Oto jej tekst:

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

Suaire de silence et d'ombre,
La nuit efface absolument
Le Temps, l'Étendue et le Nombre.

Tel qu'un lourd et muet décombe,
L'Esprit plonge au vide dormant,
Dans la mer immobile et sombre.

En lui-même, avec lui, tout sombre,
Souvenir, rêve, sentiment,
Le Temps, l'Étendue et le Nombre,
Dans la mer immobile et sombre.⁴⁴

Czas, Przestrzeń oraz Liczba
Z czarnego spadły firmamentu
W morze, co mroczne i bez ruchu.

Całun z ciszy i cienia,
Noc całkiem wymazuje
Czas, Przestrzeń oraz Liczbę.

Jak ciężki i milczący gruz,
Duch wpada w śpiącą pustkę,
W morze, co mroczne i bez ruchu.

W nim, z nim, wszystko tonie,
Pamięć, marzenie, uczucie,

⁴⁴ Ch.M. Leconte de Lisle: inc. „Le Temps, l'Étendue et le Nombre [...]”. Cyt. za: R.E. McFarland: *Villanelle...*, s. 54.

Czas, Przestrzeń oraz Liczba
 W morzu, co mroczne i bez ruchu.
 Tłum. Krystyna Wojtynek-Musik

Leconte de Lisle zupełnie zrezygnował z frywolności, sielankowości i burleskowego humoru. Zgodnie z parnasistowskim upodobaniem, dążył przede wszystkim do uzyskania tajemniczego nastroju przez wprowadzenie wyraźnej instrumentacji i hypotypozy dźwiękowej. Dzięki tym środkom wytworzył niesamowite wrażenie, jakby wiersz wypełniony był złowieszczym przeczuciem całkowitego unicestwienia, ciszą zmierzającą do końca czasu i śmierci wszystkiego.

Druga villanella o tytule *Dans l'air léger* opublikowana została w tomie *Derniers poèmes* w 1895 roku. Diametralnie różni się od poprzedniej zarówno nastrojem, jak i tematem. Widoczne jest to już w pierwszej strofie:

Dans l'air léger, dans l'azur rose,
 Un grêle fil d'or rampe et luit
 Sur les mornes que l'aube arrose.⁴⁵

Wiersz ten zawiera szereg aluzji (na przykład wykorzystanie motywu róży) oraz nawiązań intertekstualnych (powtórzenie rymu Boulmiera: *rose – arrose*) do wcześniej napisanych villanelli. Jak pisze Ronald E. Mc Farland: „Wszystko w tym utworze jest rozwarte, rozświetlone, wzlatujące, lotne. Wiersz wypełniony jest ruchem, słowami w czasie teraźniejszym [...] aż do ostatniej zwrotki, gdzie czasownik niedokonany i *passé composé* nagle ujawniają prawdę, że ukochana nie żyje. Efekt, uwydatniony grą słów *j'aimais/jamais* oraz zakłóceniem schematu rymów, jest uderzający. Leconte de Lisle gra oczekiwaniami czytelników w ramach konwencji wypracowanych przez villanelle, sprawiając wrażenie zaspokajania tych przewidywań, ale tylko do pewnego momentu. [...] Ostatni refreniczny wers, który jest pierwszym wersem tego wiersza, w zakończeniu brzmi dokuczliwie i z gorzką ironią”⁴⁶.

⁴⁵ Ch.M. Leconte de Lisle: *Dans l'air léger*. Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 54.

⁴⁶ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 55.

We Francji ukazały się także villanelle, których długość zdecydowanie przekraczała 19 wersów. Ich autorem był Mauric Rollinat. Pierwsze z nich znalazły się już w debiutanckim tomie *Dans les brandes* w 1877 roku, a także w następnym, zatytułowanym *Nevroses* w 1883 roku. Liczba wersów tych villanelli waha się od 31 do 62. Nieustanna powtarzalność cząstek refrenicznych w tak wydłużonej całości musiała wydawać się nieco monotonna i zapewne z tych względów forma ta nie znalazła kontynuatorów. Ale rozmiary wierszy bezpośrednio wynikały z funkcji muzycznych. Rollinat związany był z kabaretem Chat-Noir i środowiskiem skupionym wokół czasopisma „L’Hydropathe”. Komponował muzykę do swych wierszy, które następnie wykonywał podczas kabaretowych spektakli. Najbardziej znanym jego utworem jest *Villanelle du Diable*, dedykowana Théodore’owi de Banville’owi. W wierszu widać wyraźną fascynację autora twórczością Baudelaira, jego poetyką imaginacji senej przypominającej gorączkową malignę oraz wprowadzaniem motywów faustycznych. *Villanelle du Diable* zainspirowała Charles’a M.T. Loefflera, który pod jej wpływem skomponował fantazję symfoniczną na wielką orkiestrę i organy.

Villanella w Anglii

W epoce wiktoriańskiej w Anglii, gdzie lirykę zdominowali neoklasyccyści, dopiero propozycje francuskich parnasistów obudziły potrzebę poszukiwania odmiennych sposobów kształtowania wypowiedzi. W 1877 roku na łamach „Cornhill Magazine” Edmund Gosse (1849–1929) opublikował szkic podejmujący zagadnienie nowych form w liryce: *A Plea for Certain Exotic Forms of Verse*. Jedyнным wówczas istniejącym przykładem villanelli w języku angielskim był utwór jego autorstwa napisany trzy lata wcześniej, noszący tytuł *Wouldst Thou Not Be Content to Die*. Francuskie oddziaływanie w zakresie form lirycznych zrodziło zainteresowanie przede wszystkim sonetem, ale także

villanellą oraz w mniejszym stopniu – sestyną. Na zarzuty krytyków, którzy pisali, że villanella jest formą zbyt wyszukaną, skomplikowaną i poważną, wymagającą wyrażenia w sposób ekspresywny gwałtownej namiętności, Gosse odpowiadał, że jej atrakcyjność istnieje pomimo skomplikowania i wynika nie tylko z trudności, jakich nastęcza przy pisaniu. Podkreślał również, że prawdziwym wyzwaniem stawianym przez ten gatunek jest umiejętność wywoływania w czytelniku wrażenia, iż obcuje z tekstem spontanicznym i lekkim.

Villanella Edmunda Gosse'a, pierwsza, która powstała w języku angielskim, jest wydłużona w stosunku do modelu Passerata o dwie tercyny. Co ciekawe, w późniejszej edycji autor skrócił swój utwór do ustalonego porządku 19 wersów, usuwając strofę drugą i trzecią. Innowacją w stosunku do poprzedniczek francuskich, która na stałe weszła do angielskojęzycznych villanelli, było zastosowanie rymu żeńskiego w środkowym wersie. Oto jej pierwotna wersja:

Wouldst Thou Not Be Content to Die

Wouldst thou not be content to die
 When low-hung fruit is hardly clinging,
 And golden Autumn passes by?

If we could vanish, thou and I,
 While the last woodland bird is singing,
 Wouldst thou not be content to die?

Deep drifts of leaves in the forest lie,
 Red vintage that the frost is flinging,
 And golden Autumn passes by.

Beneath this delicate rose-gray sky,
 Whilst sunset bells are faintly ringing,
 Wouldst thou not be content to die?

For wintry webs of mist on high
 Out of the muffed earth are springing,
 And golden Autumn passes by.

O now when pleasures fade and fly,
 And Hope her southward flight is winging,
 Wouldst thou not be content to die?

Lest Winter come, with wailing cry,
 His cruel icy bondage bringing,
 When golden Autumn hath passed by,

And thou, with many a tear and sigh,
 While life her wasted hands is wringing,
 Shalt pray in vain for leave to die
 When golden Autumn hath passed by.⁴⁷

Czy by nie lepiej było ci umrzeć

Czy by nie lepiej było ci umrzeć,
 Nabrzmiały owoc ledwo się trzyma,
 I tak jesień umyka złota?

Gdybyśmy oboje zniknąć mogli,
 Nim ostatni ptak śpiewać przestanie,
 Czy by nie lepiej było ci umrzeć?

Zaspy listowia legły już w lesie,
 Szron nęka to czerwone winobranie,
 I tak nam jesień umyka złota.

Pod łagodnym szaroróżanym niebem,
 Gdy ledwie słycać dzwony zachodu,
 Czy by nie lepiej było ci umrzeć?

Bo zima tuż, a sieci z mgieł,
 Tryskają z ziemi opatulonej,
 I tak nam jesień umyka złota.

Gdy rozrywki słabną, odlecieć pragną,
 A skrzydła nadziei pomkną na południe,
 Czy by nie lepiej było ci umrzeć?

⁴⁷ E. Gossé: *Wouldst Thou Not Be Content to Die*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 63-64.

Bo zima przyjdzie, zawyje srodze,
 Niewolę lodu przywiedzie straszną,
 I tak nam jesień umyka złota,
 A Ty wzdychasz i ronisz tak wiele łez,
 Gdy życie swe dłonie stargane wykreca,
 Daremnie się modlisz, by powstrzymać śmierć.
 I tak nam jesień umyka złota.

Tłum. Maciej Nowak

Pomimo iż villanelli tej zarzucano patos, nie ma tu dramatyzmu ani nadmiernej emocjonalności w wypowiedzi „ja” mówiącego. Wers drugi tercyny płynnie łączy się z następującym po nim wersem refrenicznym, a sumująca w zakończeniu konkluzja naturalnie wynika z całości rozważań, stanowiąc integralne i koherentne zamknięcie wiersza. Gosse pozostaje w konwencji sentymentalnej, wyrażając w sposób malarski i ilustracyjny kreację przedstawienia. Wiersz utrzymany jest w typie liryki zwrotu do adresata, którym jest uosobione życie. W zakończeniu poprzez zabieg personifikacji zimy, przybierającej tu męską postać, oraz nadanie cech żeńskich życiu, pojawia się sugestia odczytania tego utworu jako ich wzajemnej rozmowy.

Pod koniec XIX wieku można dostrzec wśród poetów angielskich stały wzrost zainteresowania villanellą. Jak pisze Manfred Pfister, zainteresowanie to „wywołało w latach siedemdziesiątych prawdziwy potok villanelli w angielskiej liryce, który zalał literackie i społeczne czasopisma, tomy o złożonych brzegach oraz zbiory poezji. W centrum tego ruchu stał triumwirat bardzo wtedy wpływowych poetów Edmunda Gosse’a, Austina Dobsona oraz Andrew Langa, do których dołączył również między innymi W.E. Henley. [...] Ta pierwsza faza recepcji villanelli w Anglii pozostawała pod znakiem artystowskiego *l’art pour l’art*, dla którego łatwe pokonywanie skomplikowanych rymów i refrenów było celem samym w sobie”⁴⁸. Villanella zdobywała sobie stale rosnącą pozy-

⁴⁸ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne. Joyce, Empson, Dylan Thomas*. „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” 1982, Nr. 2, s. 296. Za tłumaczenie tego tekstu z języka niemieckiego dziękuję Markowi Krysiowi.

cję w obrębie małych form lirycznych, tzw. *poetic trifles* – poetyckich drobiazgów. Pisarze sięgali przede wszystkim do tradycji bukolicznej. Pozostawiali więc kontynuatorami villanelli w typie idyllicznym i sielankowym, z tematyką bląhą, a czasem frywolną.

W szkicu o nowych formach lirycznych Edmund Gosse podkreślał, że villanella wymaga uchwycenia indywidualnego nastroju i chwili. Kierując się tym wskazaniem, wielu późniejszych pisarzy wiązało tę formę liryki z wyrazem tęsknoty za utraconą Arkadią, upływającym czasem lub przeżyty dawno miłością. Takie właśnie villanelle o tematyce pastoralnej, z częstymi odwołaniami do tradycji mitologicznych pisali Edmund Gosse, Austin Dobson, Andrew Lang.

Spośród angielskich pisarzy najwcześniej sięgających do gatunku villanelli ciekawe, inspirujące także późniejszych twórców utwory pozostawił William Ernest Henley. Dozwał on, by poruszana problematyka wykraczała poza tradycyjną tematykę idylliczną, która obecnie wydawała się już wyłącznie blaha i trywialna. Dlatego na przykład jego villanella *Now ain't they utterly too-too* ma charakter satyryczny, ośmieszający panujące mody estetyczne. Zawiera także ironiczne odniesienie do formuły programowej Oscara Wilde'a: „Quite Too Utterly Utter”.

Poetyckie realizacje villanelli, pozostające pod wpływem tendencji *fin de siècle* i secesji, nie mogły stać się propozycją dla nadchodzących czasów. „Ruch pojęty tak wąsko jak ten – zaznacza Manfred Pfister – w szczególnym stopniu podlega niebezpieczeństwu zużycia swoich środków artystycznych i dlatego wiktoriańska villanella okazała się modą, która wyczerpała się równie szybko, jak powstała. Już w 1878 roku młody Gerald Manley Hopkins nazwał działania grupy »Gosse, Dobson, and Co.« jałową aktywnością babrającą się trioletami, villanellami i tym podobnymi”⁴⁹.

Na szczęście w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pojawiły się ożywcze prądy poetyckie, które sprawiły, że villanella przetrwała moment wyczerpania. Stało się to głównie dzięki rozszerzeniu pola tema-

⁴⁹ Ibidem, s. 297.

tycznego dopuszczanego w obrębie gatunku oraz nowej funkcjonalizacji struktury villanelli rezygnującej z ograniczeń koncepcji *poetic trifle*. Zmiany te ukształtowały nowy rodzaj poetyckiej dykcji, bliski modernistycznym sposobom artykulacji.

Ważną rolę w tych przemianach odegrały villanelle Oscara Wilde'a (1854–1900), między innymi *Theocritus: a Villanelle*, ale przede wszystkim utwór zatytułowany *Pan – Double Villanelle*, który, odwołując się do tradycji mitologicznej, jednocześnie wprowadził ton elegijnego żalu za tamtym minionym światem i obecną jałowością współczesności. Podobny był w swym wyrazie do wczesnych wierszy Yeatsa.

Pan – Double Villanelle

O goat-foot God of Arcady!
This modern world is grey and old,
And what remains to us of thee?

No more the shepherd lads in glee
Throw apples at thy wattled fold,
O goat-foot God of Arcady!

Nor through the laurels can one see
Thy soft brown limbs, thy beard of gold,
And what remains to us of thee?

And dull and dead our Thames would be,
For here the winds are chill and cold,
O goat-foot God of Arcady!

Then keep the tomb of Helice,
Thine olive-woods, thy vine-clad wold,
And what remains to us of thee?

Though many an unsung elegy
Sleeps in the reeds our rivers hold,
O goat-foot God of Arcady!
Ah, what remains to us of thee?

II

Ah, leave the hills of Arcady,
Thy satyrs and their wanton play,
This modern world hath need of thee.

No nymph or Faun indeed have we,
For Faun and nymph are old and grey,
Ah, leave the hills of Arcady!

This is the land where liberty
Lit grave-browed Milton on his way,
This modern world hath need of thee!

A land of ancient chivalry
Where gentle Sidney saw the day,
Ah, leave the hills of Arcady!

This fierce sea-lion of the sea,
This England lacks some stronger lay,
This modern world hath need of thee!

Then blow some trumpet loud and free,
And give thine oaten pipe away,
Ah, leave the hills of Arcady!
This modern world hath need of thee!⁵⁰

Pan – podwójna villanella

O kozłostopy boże Arkadii!
Ten nowy świat jest siwy i stary,
Co z Ciebie dla nas zostało?

Nie ma pasterzy, co by cisnęli
Jabłkami w fałdy korali twoich,
O kozłostopy boże Arkadii!

⁵⁰ O. Wilde: *Pan – Double Villanella*. [Dostęp: 27.04.2005]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.worldwideschool.org/library/books/lit/poetry/PoemsbyOscarWilde/chap82.h>.

Nie widać już w wawrzynu liściach
Nóg twych, ni złocistej brody,
Co z ciebie dla nas zostało?

Nudna, martwa Tamiza nasza,
Jej wiatry przeszły nas zimnem,
O kozłostopy boże Arkadii!

Doglądaj mogiły w Helice, gajów oliwnych,
Twych wyżyn w winorośl odzianych,
Co z ciebie dla nas zostało?

Wiele niewyśpiewanych elegii
Drzemie w sitowiu rzek naszych,
O kozłostopy boże Arkadii!
Co z ciebie dla nas zostało?

II

Ach, porzuć wzgórze Arkadii,
Satyrów, igraszki próżne,
W potrzebie świat nowy woła o ciebie.

Nie uświadczysz tu nimfy ni fauna,
Bo faun – jak i nimfa – siwy i stary.
Ach, porzuć wzgórze Arkadii!

W tej ziemi wolność oświeca
Drogę, którą kroczył Milton ponury,
W potrzebie, świat nowy woła o ciebie!

Ta ziemia zwyczajów rycerskich
Pamięta wieszczą dworskiego Sidneya,
Ach, porzuć wzgórze Arkadii!

Anglia, ten morza gwałtowny lew,
Dziś potrzebuje mocnego pokrycia,
W potrzebie, świat nowy woła o ciebie!

Dmij w trąbę głośno, bez obaw,
Porzuć tę puszczalną watałę,

Ach, porzuć wzgórze Arkadii!
W potrzebie, świat nowy woła o ciebie!

Tłum. Maciej Nowak

Właściwe przemiany w obrębie omawianego gatunku wprowadzili dopiero poeci skupieni w grupie Rhymers' Club – Ernest Dowson i John Davidson. Dowson, zainteresowany nowymi tendencjami w liryce francuskiej, przekonywał, by tworzyć literaturę „na sposób francuskich symbolistów: tworząc wiersze jedynie dźwiękiem i muzyką, zaledwie z sugestią sensu”⁵¹. Zafascynowany koncepcją ulotnego nastroju villanelli, określał ją następująco:

jest krótka, jej ścisły układ rymów i refrenu odwraca uwagę od logicznej argumentacji oraz przechowuje późnoromantyczne, mgliste nastroje od przeminiecia, zaprasza do eufonicznie sugestywnej kompozycji dźwiękowej, przynosi ze sobą pożądaną aurę drogocенności, delikatności i egzotyki oraz odzwierciedla, poprzez hipnotyzujący charakter rymów i refrenów, kolisty ruch niestabilnych emocji i sprzecznych sugestii zmysłowych⁵².

Villanella Johna Davidsona zawarta w tomie *In a Music Hall*, opublikowanym w 1891 roku, reprezentuje odmienny typ od wspomnianej wcześniej Oscara Wilde'a. Uważana jest zgodnie za pierwszą realizację tego gatunku w Anglii, która pozostaje w obrębie tematyki poważnej i aktualnej. Niezwykle istotny jest fakt, że została napisana współczesnym językiem, bez zbędnej, wnoszącej wrażenie sztuczności, stylizacji archaicznej. Davidson koncentruje wypowiedź wokół wewnętrznego dramatu rozgrywającego się w umyśle mówiącego podmiotu, który przeżywa sprzeczne emocje, myśląc o nieszczęśliwej żonie i rozważa je w kontekście śmierci. Układają się one w tok zmiennych napięć tak charakterystycznych dla villanelli.

Dopiero jednak utwór Ernesta Dowsona *Villanelle of Acheron* okazał się, jak sugerują badacze, tą propozycją, która uchroniła villanellę przed rozmyciem w banalności i powtarzalnych kliszach z przeszłości:

⁵¹ Cyt. za: M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 297.

⁵² Ibidem, s. 297-298.

Villanelle of Acheron

By the pale marge of Acheron,
 Methinks we shall pass restfully,
 Beyond the scope of any sun.

There all men hie them one by one,
 Far from the stress of earth and sea,
 By the pale marge of Acheron.

'Tis well when life and love is done,
 'Tis very well at last to be,
 Beyond the scope of any sun.

No busy voices there shall stun
 Our ears: the stream flows silently
 By the pale marge of Acheron.

There is the crown of labour won,
 The sleep of immortality,
 Beyond the scope of any sun.

Life, of thy gifts I will have none,
 My queen is that Persephone,
 By the pale marge of Acheron,
 Beyond the scope of any sun.⁵³

Villanella Acheronu

Przez wybladłe brzegi Acheronu,
 Ściągniemy tu w spokoju błogim,
 Poza wszelkim zasięgiem słońca.

Jeden za drugim spieszą tu wszyscy,
 Wolni od brzemienia ziemi i mórz,
 Przez wybladłe brzegi Acheronu.

Dobrze, gdy spełniwszy życie i miłość,
 W końcu znajdziemy się tu,
 Poza wszelkim zasięgiem słońca.

⁵³ E. Dowson: *Villanelle of Acheron*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 74.

Głosy trosk nie nękają już więcej
 Naszych uszu: strumyk płynie cicho
 Przez wybladłe brzegi Acheronu.

Tu praca w nagrodę wieniec zdobywa,
 Czas na sen nieśmiertelny,
 Poza wszelkim zasięgiem słońca.

Życie, od ciebie darów nie pragnę,
 Mą panią od dziś Persefona,
 Przez wybladłe brzegi Acheronu,
 Poza wszelkim zasięgiem słońca.

Tłum. Maciej Nowak

Dowson sięga tu do wzorów klasycystycznych i nie stroni od archaizmów, a jednak jego utwór uznano za przełomowy. Wszystkie dotychczas pisane villanelle realizowały tendencję do traktowania wersów refrenicznych w sposób samodzielny i odrębny. W toku wiersza zamiennie powracały one w zakończeniach tercetów, ukazując różne aspekty znaczeń tematu. W ostatniej strofie spotykały się, tworząc harmonijny, pogodzony w różnorodnościach dwuwiers zamknięcia. Kwadryna ta zazwyczaj miała tę wadę, że dochodziło w niej do wewnętrznego pęknięcia po drugim wersie, po którym pojawiały się refreny. W wierszu Dowsona *Villanelle of Acheron* częśćka ta stanowi jedno złożone wyrażenie, które w naturalny sposób, łagodnym tokiem składniowym przechodzi z wersu do wersu. Powstaje dzięki temu spójna całość nierozłamana samodzielnością wersów refrenicznych. Taka zresztą jest także zasada każdego tercetu, który wraz z refrenem tworzy koherentną, zamkniętą sekwencję.

Pierwszy wers utworu *Villanelle of Acheron* wywołuje przejmujące, głębokie wrażenie, które utrzymywane jest przez sekwencyjną jego powtarzalność. Nastrój całości wiersza jest efektem wyrazu nostalgii oraz kontemplacji śmierci i te dwie płaszczyzny subtelnie przepelniają każdą strofę. Manfred Pfister, zwracając uwagę na aurę tego wiersza, zauważa: „żał wzmacnia się do rozmiarów zmęczonej, znudzonej światem tęsknoty za śmiercią”⁵⁴.

⁵⁴ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 297.

Wczesne villanelle w Anglii na ogół nawiązywały tematycznie do swoich poprzedniczek francuskich, natomiast w zakresie formy pozwalały wprowadzić pewną dozę eksperymentu w układzie rymów. Ustalił się także, inaczej niż to było we Francji, stały model stroficzny oparty na 19 wersach, a więc nawiązujący bezpośrednio do kształtu zaproponowanego przez Jeana Passerata. Chociaż większość villanelli wiktoriańskiej Anglii wyrażała dekadenski sentymentalizm końca wieku, to utwory Henleya i Davidsona ukazały, że gatunek ten nie jest przywiązany tematycznie do nurtów pastoralno-idyllicznych, ale mieści także problematykę współczesną zarówno w kontekście ironicznym i satyrycznym, jak i poważnym.

Villanella w Ameryce

Pod koniec XIX wieku villanella dotarła także do Ameryki. W roku 1885 w Bostonie ukazała się książka Francis B. Gummere'a *Handbook of Poetics*, w której wspomniany został esej Gosse'a omawiający villanelle. Podobnie w wydanej w Bostonie studium *English Versification* James C. Parsons zawarł informacje na temat tego gatunku oraz zamieścił jako jego ilustrację wiersze Henleya i Gosse'a. Z kolei w Nowym Jorku w 1893 roku Robert F. Brewer w pracy zatytułowanej *Orthometry*, w rozdziale *Poetic Trifles* odwołał się między innymi także do villanelli.

Ronald E. Mc Farland podaje, że pierwszą villanelłą opublikowaną w Ameryce, w roku 1883, był utwór Jamesa Whitcomba Riley'a *The best is Good Enough*, w którym uwidaczniają się wyraźne wpływy angielskie.

Inne w tonie pozostają villanelle Edwina Arlingtona Robinsona (1869–1935), wykształconego poety związanego początkowo ze środowiskiem Harvardu, w młodości samotnika nękanego nawrotami depresji, późniejszego, trzykrotnego zdobywcy Nagrody Pulitzera. Był on, na co wskazuje jego korespondencja, zafascynowany dawnymi, francuskimi gatun-

kami, które, jak pisał, za pomocą wykoncypowanej formy stają się bardziej sugestywne. Jego utwór *Villanelle of Change* (opublikowany w „*Harvard Advocate*” w 1891 roku) stanowi klasycystyczne nawiązanie do tradycji starożytnej Grecji. Interesujące jest jednak, że poeta zrezygnował z tej, zdawało by się, naturalnej dla gatunku i tematu archaizacji języka, opierając się wyłącznie na jego wersji współczesnej. Robinson był bowiem twórcą, który wyznawał ideał maksymalnej prostoty i powściągliwości wyrazu, treść intelektualną starał się zwykle wyrazić za pomocą stylu upodobnionego do prozy.

Współczesną, niewyszukaną wersją języka posłużył się także Robinson w swojej drugiej, wysoko cenionej villanelli zatytułowanej *The House on the Hill*, opublikowanej w „*The Globe*” w 1894 roku.

The House on the Hill

They are all gone away,
The House is shut and still,
There is nothing more to say.

Through broken walls and gray
The windows blow bleak and shrill.
They are all gone away.

Nor is there one to-day
To speak them good or ill:
There is nothing more to say.

Why is it then we stray
Around the sunken sill?
They are all gone away,

And our poor fancy-play
For them is wasted skill:
There is nothing more to say.

There is ruin and decay
In the House on the Hill:

They are all gone away,
There is nothing more to say.⁵⁵

Dom na Wzgórzu

Wszyscy gdzieś wyjechali,
Zamknięty Dom stoi w ciszy,
Nie ma nic więcej do powiedzenia.

Przez sine, spękane mury,
Okna zięją siarczystym chłodem.
Wszyscy gdzieś wyjechali.

Nawet nie ma nikogo, kto dziś
Mówiłby o nich dobrze lub źle:
Nie ma nic więcej do powiedzenia.

Dlaczego więc krążymy bez celu
Wokół zapadniętego parapetu?
Wszyscy gdzieś wyjechali.

Dla nich, nasza śmieszna zabawa,
To skłonność zupełnie bez sensu:
Nie ma nic więcej do powiedzenia.

Całkiem popadł w ruinę
Ten ich Dom na Wzgórzu:
Wszyscy gdzieś wyjechali,
Nie ma nic więcej do powiedzenia.

Tłum. Maciej Nowak

W jednym z listów Robinson, wzmiankując na temat tej villanelli, wyznał, że napisał wiersz „nieco mistyczny z pewnością i... próbujący ukazać poezję powszedniości”⁵⁶.

⁵⁵ E.A. Robinson: *The House on the Hill*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 78.

⁵⁶ R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 79.

Jak zauważa Ronald E. Mc Farland, w wierszu tym poeta uwydatnił surowe ubóstwo otaczającego krajobrazu, na którego tle ukazana jest bezpowrotność przeszłości. Równocześnie wyraził w nim nieprzepartą fascynację człowieka zagadnieniami przemijania i świadomość niemożności zgłębienia ich tajemnic. Villanella ta ukazuje pewien antagonizm w doświadczaniu przemijania. Z jednej bowiem strony upływający czas pozostawia widoczne zaledwie fragmentaryczne ślady przeszłości, ale z drugiej – można postrzegać je jako niezatarte i nieprzemijające.

The House on the Hill zdobył sobie uznanie krytyki i czytelników. Joyce Kilmer na łamach „New York Times Review of Books” zwracał uwagę na „uderzającą prostotę wiersza, tak odmiennego w duchu od tradycyjnej villanelli”⁵⁷. *The House on the Hill* był także wielokrotnie przedrukowywany w różnych antologiach, na przykład Edwina Markhama *Book of Poetry* i Marka Van Dorena *American Poets 1630–1930*.

Villanelle Robinsona i Davidsona zmodernizowały język i podmiot wypowiedzi poetyckiej, a także tematykę i konceptualną naturę w obrębie tego gatunku. Wreszcie Robinson i Davidson stali się prekursorami współczesnej postaci villanelli, tworząc poza jakimikolwiek wpływami innych pisarzy, zarówno tych, którzy pisali w Anglii, jak i tych poetów amerykańskich, którzy podążali konwencjonalnym śladem, jak: John Payne, Clinton Scollard, Franklin P. Adams, Edith M. Thomas.

⁵⁷ Ibidem, s. 78.

Sytuacja gatunku w XX wieku

Sytuacja villanelli, podobnie jak pozostałych gatunków artificioznych, uległa w XX wieku radykalnej przemianie. Do tej pory były one ewoluującym w czasie, integralnym elementem tradycji literackiej, raz zyskując zainteresowanie i poczytność, innym razem zapadając w czasową niepamięć i odrzucenie. Dwudziestowieczny modernizm, zwłaszcza pod wpływem tendencji awangardowych, odrzucił ukształtowane wcześniej formy lirycznego wyrazu. Jednak, jak podkreśla Manfred Pfister:

zerwanie z tradycją daje modernizmowi możliwość nowego, przemyślanego i zdystansowanego użycia konwencjonalnych form, cytowania sformułowań, stylów i typów z „imaginacyjnego muzeum” historycznej poezji, choć bez identyfikacji. Ten „charakter cytatu” powoduje również, że [...] villanella w żadnym wypadku nie stanowi centralnej formy wyrazu, ale pozostaje okazjonalnym eksperymentem¹.

Wszystkie te okoliczności sprawiły, że w XX wieku villanella pojawia się sporadycznie i wyjątkowo. Status „okazjonalnego eksperymentu”, wyrafinowanego wyzwania miał także, jak się okazało, pozytywne aspekty – autorami współczesnych villanelli zostali poeci takiej rangi, jak: James Joyce, William Empson, Wystan Hugh Auden, Dylan Thomas, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, James Merrill i Stanisław Barańczak.

¹ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne. Joyce, Empson, Dylan Thomas*. „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” 1982, Nr. 2, s. 298.

Model Passerata i jego parafrazy

James Joyce

Villanellą, która ze względu na czas powstania sytuuje się na granicy przełomu wieków, jest *Villanelle of the Temptress* napisana przez młodego Jamesa Joyce'a, którego życie przypadło na lata 1882-1941. Villanella powstała około 1900 roku i miała znaleźć się w którymś z wczesnych, nieopublikowanych, a obecnie zaginionych zbiorów *Moods* lub *Shine and Dark*. Ocalenie i niesłabnące zainteresowanie zawdzięcza temu, że Joyce włączył ją do swej powieści *Portret artysty z czasów młodości*.

Villanelle of the Temptress

Are you not weary of ardent ways,
Lure of the fallen seraphim?
Tell no more of enchanted days.

Your eyes have set man's heart ablaze
And you have had your will of him.
Are you not weary of ardent ways?

Above the flame the smoke of praise
Goes up from ocean rim to rim.
Tell no more of enchanted days.

Our broken cries and mournful lays
Rise in one eucharistic hymn.
Are you not weary of ardent ways?

While sacrificing hands upraise
The chalice flowing to the brim,
Tell no more of enchanted days.

And still you hold our longing gaze
With languorous look and lavish limb!

Are you not weary of ardent ways?
Tell no more of enchanted days.

W tłumaczeniu Zygmunta Allana na język polski brzmi ona następująco:

Czy cię nie dręczy ognisty żar,
Gdy wabisz z nieb serafów rój?
Zapomnij dni ubiegłych czar.

Twych oczu błysk w proch serce start
I jam dziś rab już jeno twój.
Czy cię nie dręczy ognisty żar?

Twej chwały dym na morzach wsparł
Kadzidel kłębnych gęsty zwój.
Zapomnij dni ubiegłych czar.

W eucharystyczny hymn się zwarł
Nasz rwący krzyk, skarg pełen znój.
Czy cię nie dręczy ognisty żar?

Gdy dźrzy dłoń ofiarny dar,
W kielichu niosąc życia zdrój,
Zapomnij dni ubiegłych czar.

Oczyma bym ci z ciała zdarł,
Z przepysznych bioder zwiewny strój!
Czy cię nie dręczy ognisty żar?
Zapomnij dni ubiegłych czar.²

Villanella ta postrzegana być musi w dwu kontekstach. Po pierwsze, jest samodzielnym utworem lirycznym napisanym przez prawdopodobnie osiemnastoletniego Joyce'a. Zamieszczona znacznie później w powieści *Portret artysty z czasów młodości*, ukończona w Trieście w 1914 roku,

² J. Joyce: *Portret artysty z czasów młodości*. Przeł. Z. Allan. Warszawa 1957, s. 264-265.

stała się integralną częścią narracji, wierszem stworzonym przez głównego bohatera Stefana Dedala w trakcie jego erotycznie przeżywanych snów na jawie. Każdy z tych kontekstów wytwarza zupełnie inne możliwości interpretacji.

Joyce w wieku młodzieńczym był zafascynowany angielską liryką lat dziewięćdziesiątych, a zwłaszcza utworami wczesnego Yeatsa i Ernesta Dowsona, autora wspomnianego wcześniej wiersza *Villanella of Acheron*. Sięgnięcie po gatunek tak wyrafinowany ukazuje, jak silne były wpływy i oddziaływanie poetyki *fin de siècle* na wczesną twórczość Joyce'a. Manfred Pfister, analizując *Villanelle of the Temptress*, zauważa: „Jeżeli odróżnia się ona w jakikolwiek sposób od villanelli Wilde'a czy Dowsona, to najwyżej poprzez to, że jest od nich lepsza, gdyż pełniej realizuje założenia estetyczne. [...] Villanella ta jest przede wszystkim w przekonywający sposób nakierowana na centralny gest: krążący powrót refrenów i rymów reprezentuje rytuał uwielbienia, zaś jej alternacja – kołysanie między wyczerpaniem i fascynacją oraz między obydwojoma aspektami »Temptress«, jako anioła i demona. Wszystko to, a także tok stylistyczny i tematyczny podobnie jak zagęszczona aliteracja i asonanse, celowe użycie wyszukanych słów, katolicko-liturgiczna symbolika miłosnego kultu, sugestywna nieokreśloność sytuacji oraz napięcie między ściśle określoną formą i ulotnym, nieokreślonym *mood* ukazują ten wiersz jako typowy tekst późnej fazy estetyki *fin de siècle* – typowy nie w znaczeniu przeciętności, lecz znakomitości”³.

Villanelle of the Temptress umieszczona w strukturze powieści stała się elementem fabuły, wierszem napisanym przez głównego bohatera Stefana Dedala pod wpływem przeżywanych uniesień miłosnych. Pojawienie się tego liryku w *Portrecie artysty z czasów młodości* postrzegane być musi jednak w szerszym kontekście powieściowym. Poprzedza go bowiem obszerny wykład Stefana na temat jego własnych teorii estetycznych, a następnie fragment będący w istocie poematem prozą, opisujący twórczy akt powstawania villanelli. W tym zestawieniu intrygu-

³ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 300-301.

jące wydaje się to, że głoszone poglądy estetyczne w swych założeniach rozminają się zupełnie z emocjonalnie nacechowaną kreacją poetycką. Takie rozminięcie wytwarza ironiczny dystans, który powoduje – jak w krzywym zwierciadle – że villanella zamienia się w parodię samej siebie i w tym świetle ukazuje poetyckie możliwości Stefana. Ten wypracowany autorsko efekt w powieści o charakterze autobiograficznym staje się także autokrytycznym świadectwem przemiany estetycznej i światopoglądowej samego Joyce'a. Zwraca na to uwagę Manfred Pfister: „Epigonalny eklektyzm villanelli Joyce'a okazuje się parodystycznym przerysowaniem tematów i stylów liryki »Nineties«, a przerysowanie to jest dodatkowo podkreślone przez umieszczenie villanelli w kontekście poetyckiej prozy, opisującej powstanie villanelli. Ten siedmiostronicowy *poème en prose* [...], ze swoim prerafaelicko bogatym językiem i estetycznym skrzyżowaniem poetyckich, erotycznych i religijnych metafor, jest nie tylko historycznoliterackim przedłużeniem *purple rose* Waltera Patera, lecz parodystycznym przerysowaniem całej tradycji”⁴.

Wszystkie konteksty, dodatkowo przenikające się wzajemnie za sprawą elementów autobiograficznych, sprawiają, że *Villanelle of the Temptress* grupuje szereg sytuacji problematycznych i nieustannie prowokuje krytyków do nowych interpretacji. Robert Adams Day akcentuje, że odczytanie nie może wyczerpywać się wyłącznie w odniesieniu do założeń estetycznych samego Joyce'a. Zwraca także uwagę na pułapki łatwego biografizmu i podkreśla wagę autorskiego dystansu dzielącego pisarza od kreowanej przez niego – czasem z ironicznym dystansem, ale i sympatią – postaci bohatera, młodego poety. „Stefan myśli o sobie – pisze Day – na modłę przesłodzonej prozy Patera i Wilde'a, zamiast poszukiwać swojego własnego sposobu wyrażania i przelewa seksualne i religijne emocje w matryce kogoś takiego, jak Ernest Dowson, jednak bez takiej kontroli, jaka istnieje w najlepszych wierszach Dowsona. [...] Joyce pełen sympatii [dla kreowanego bohatera – J.D.-P.] rozumuje, że jakkolwiek oceniany jest jego talent, Stefan nie posiadał dotąd jeszcze w pełni

⁴ Ibidem, s. 303.

tej prawdy, którą on sam, Joyce, poznał osobiście”⁵. Gra, jaką roztacza Joyce, pisząc autobiograficzną powieść, w której umieszcza *porte-parole* młodego poety, musi z pewnością skłaniać do ostrożności w interpretacji jego villanelli i uwzględnienia złożonych aspektów tej wypowiedzi.

Ezra Pound

Ezra Pound (1885–1972), amerykański poeta i eseista, od 1908 roku mieszkający w Europie, był jedną z czołowych postaci brytyjskiej awangardy poetyckiej, która domagała się przełamania tradycyjnych konwencji akademickiej poezji wiktoriańskiej. Wraz z angielskim filozofem Thomasem Ernestem Hulmem zainicjował ruch poetycki imagistów, spokrewniony z francuskim symbolizmem. Postulaty imagistów dotyczyły wprowadzenia pełnej swobody w zakresie kreatywnego wykorzystania języka i stylu, twórczego, nieskrępowanego podejścia do tematu i formy.

W 1915 roku Ezra Pound opublikował tom wierszy zatytułowany *Poetry*, w którym zamieścił także utwór *Villanelle. The Psychological Hour*. Pomimo gatunkowego wskazania w tytule wiersz nie realizuje formalnego wzorca villanelli:

Villanelle. The Psychological Hour

I had over-prepared the event,
that much was ominous.
With middle-ageing care
I had laid out just the right books.
I had almost turned down the pages.

*Beauty is so rare a thing.
So few drink of my fountain.*

⁵ R.A. Day: *The Villanelle Perplex: Reading Joyce*. „James Joyce Quarterly” 1987, No. 1, s. 83.

So much barren regret,
 So many hours wasted!
 And now I watch, from the window,
 the rain, the wandering buses.
 "Their little cosmos is shaken" –
 the air is alive with the fact.
 In their parts of the city
 they are played on by diverse forces.
 How do I know?
 O, I know well enough.
 For them there is something afoot.
 As for me;
 I had over-prepared the event –

*Beauty is so rare a thing
 So few drink of my fountain.*

Two friends: a breath of the forest...
 Friends? Are people less friends
 because one has just, at last, found them?
 Twice they promised to come.

*"Between the night and the morning?"
 Beauty would drink of my mind.*

Youth would awhile forget
 my youth is gone from me.

II

("Speak up! You have danced so stiffly?
 Someone admired your works,
 And said so frankly
 'Did you talk like a fool,
 The first night?
 The second evening?'
 But they promised again:
 'To-morrow at tea-time'").

III

Now the third day is here –
 no word from either;
 No word from her nor him,
 Only another man's note:
 "Dear Pound, I am leaving England".⁶

Villanella. Godzina psychologii

Zbyt gorliwie podszedłem do zadania,
 które okazało się złowróżbne.
 Jak przystało na kogoś w średnim wieku
 Rozłożyłem odpowiednie książki.
 Gotów byłem przewracać stronice.

*Piękno zdarza się niezmiernie rzadko.
 Tylko nieliczni piją z mej fontanny.*

Tyle jałowej goryczy,
 Tyle straconych godzin!
 A teraz wyglądam sobie przez okno,
 Deszcz i błakające się autobusy.
 Myślę, „ich mały kosmos zadrżał”. –
 Ożywiło się przez to powietrze.
 W różnych częściach miasta
 bawią się nimi odmierne siły.
 Skąd to wiem?
 Oj, wiem dość wiele.
 Według nich na coś się zanosi.
 Co do mnie;
 Zbyt gorliwie podszedłem do zadania –

*Piękno zdarza się niezmiernie rzadko.
 Tylko nieliczni piją z mej fontanny.*

⁶ E. P o u n d: *Villanelle: The Psychological Hour*. Cyt. za: R. E. M c F a r l a n d: *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987, s. 83-84.

Przyjaciół dwóch: czuć powiew lasu...
 Przyjaciele? Czy mniej są przyjaciółmi
 ci, których wreszcie odnajdujesz?
 Już dwa razy obiecali wpaść.

*„Między nocą a porankiem?”
 Piękno mogłoby spijać z moich myśli.*

Młodość mogłaby zapomnieć na chwilę,
 że moja młodość odeszła ode mnie.

II

(„Mów no! Tańczysz zbyt sztywno?
 Ktoś podziwiał twoje dzieła,
 I powiedział tak szczerze
 ‘Gadałeś głupoty
 Pierwszej nocy?
 A drugiego wieczora?’
Ale oni znów obiecali:
 ‘Do - jutra wieczorem’”).

III

Teraz mija już trzeci dzień -
 bez słowa od żadnego z nich;
 Bez słowa od niej ani niego,
 Tylko ktoś obcy wręcza wiadomość:
 „Panie Pound, muszę opuścić Anglię”.

Tłum. Maciej Nowak

Jak podkreślali badacze, wiersz ten jest villanellą jedynie z nazwy. Napisanie wiersza wolnego i zatytułowanie go ze wskazaniem gatunkowym musi jednak w tym przypadku wydawać się zastanawiające, ponieważ Pound dobrze znał wymogi formalne villanelli. W przedmowie do tomu poetyckiego Lionela Johnsona pisał:

Villanella może w swoich najlepszych realizacjach osiągać największą intensywność, myślę, że podobnie jak u Dowsona, kiedy refreny są emocjonal-

nym przeżyciem, od którego intelekt, w wielorakich kołowych nawrotach w trakcie wiersza, na próżno i na próżno próbuje się uwolnić⁷.

Ronald E. Mc Farland, mając oczywiście świadomość, że utwór Pounda nie respektuje założeń gatunku, proponuje takie odczytanie, które pozwoli dostrzec w nim realizację villanelli pojmowaną niejako w innym sensie. Abstrahując od kwestii artyficyjności formy, zwraca on uwagę na wyodrębnione graficznie wersy –

*Beauty is so rare a thing,
So few drink of my fountain.
“Between the night and morning?”*

które – jego zdaniem – mają charakter powracających i przemiennych refrenów. Stają się one tymi fragmentami tekstu, wokół których ogniskuje się sens i dzięki którym możliwe staje się wyrażenie przekonania o ulotności, przemijalności i samotności człowieka. Pozostałe wersy, jak wyrażał się sam Pound, są nieustanną, acz niemożliwą, jak pokazuje wiersz, próbą umknienia i wyzwolenia się z tej świadomości. Wiersz odczytany zgodnie z sugestią tytułu stanowi pewien rodzaj gry intertekstualnej. W takim kontekście utwór *Villanelle. The Psychological Hour*, przejmując pewne założenia ideowe, posługując się zaledwie fragmentarycznymi elementami struktury gatunkowej, może być postrzegany jako rodzaj parafrazy gatunku villanelli.

William Empson

W sposób całkowicie odmienny od Pounda realizował wzorzec villanelli William Empson (1906–1984), angielski poeta, krytyk i teoretyk literatury, wywodzący się z kręgu twórców skupionych wokół W.H. Audena. Studiował w Cambridge język angielski i matematykę. Jako badacz

⁷ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 83.

literatury reprezentował analityczny kierunek tak zwanej krytyki kontekstualnej, zajmującej się specyficzną wieloznacznością języka poetyckiego. W roku 1930 opublikował zbiór szkiców krytycznoliterackich *Seven Types of Ambiguity*, w których, wbrew modnym tendencjom wiersza wolnego, wyraził zainteresowanie gatunkami o wyrazistej i ustalonej formie, takimi między innymi, jak tercyna, sestyna oraz villanella. Artyficyjny typ liryki poprzez przymus formalny ma prowadzić do zdyscyplinowania twórcy, wymuszając powściągliwość i intelektualną precyzję. Ten typ liryki bliski był także głoszonej przez Empsona teorii *ambiguity*. Zdaniem jej autora, język poetycki, odmiennie niż język codziennej komunikacji, opiera się na wieloznaczności, by osiągnąć bogatą w niuanse obfitość znaczeń. Stąd może właśnie zrodziło się zainteresowanie villanelłą, w której niezmiennie wersy refrenów umieszczane w ciągle zmieniających się kontekstach pozwalają na ujawnianie się złożonego potencjału ich znaczeń, modulacji i słownych niuansów, tak istotnych dla teorii *ambiguity*.

William Empson pozostawił po sobie trzy villanelle, choć w jego szczupłym dorobku, sześćdziesięciu pięciu wierszy zebranych w *Collected Poems*, stanowią stosunkowo liczną reprezentację. Ich budowa, oparta tradycyjnie na 19 wersach, jest niezwykle precyzyjna i kategoryczna w wyrazie formalnym, zamykająca semantyczną i argumentacyjną frazę wypowiedzi ściśle w obrębie tercyny. W całościowym przebiegu villanelli układa się to jednak w przemyślany ciąg kreowanej z rozmysłem różnorodności. Jak zaznacza Manfred Pfister: „kontemplacyjne krążenie wokół nastroju albo argumentu zastępowane jest szeregiem pozycji, których ukryty związek musi zostać najpierw odkryty przez odbiorcę. Proces rozumienia jest hamowany i utrudniany przez dowcipne zagadki, złożoną wieloznaczność, umieszczenie w strukturze kontekstu i nastroju; każde powtórzenie wersu refrenu wytwarza problem ze zrozumieniem, gdyż nie jest oczekiwanym od villanelli konwencjonalnym ukołysaniem i nastrojeniem na homogeniczny i zamknięty związek. Ta strukturalna innowacja wydaje się ważniejszym wkładem Empsona w historię villanelli niż [...] użycie nowych tematów”⁸.

⁸ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 307.

Przykładem odzwierciedlającym przedstawione poglądy może być villanella zatytułowana *Reflection from Anita Loos*, którą krytyka niezbyt przychylnie określała jako „niepokojący i rozczarowujący wiersz”⁹:

Reflection from Anita Loos

No man is sure he does not need to climb.

It is not human to feel safely placed.

“A girl can’t go on laughing all the time”.

Wrecked by their games and jeering at their prime

There are who can, but who can praise their taste?

No man is sure he does not need to climb.

Love rules the world, but is it rude, or slime?

All nasty things are sure to be disgraced.

A girl can’t go on laughing all the time.

Christ stinks of torture who was caught in lime.

No star he aimed at is entirely waste.

No man is sure he does not need to climb.

It is too weak to speak of right and crime.

Gentlemen prefer bound feet and the wasp waist.

A girl can’t go on laughing all the time.

It gives a million gambits for a mime

On which a social system can be based.

No man is sure he does not need to climb.

A girl can’t go on laughing all the time¹⁰.

⁹ M. Pfister przywołuje tu dwa nazwiska krytyków: J.H. Willis i J. Hamilton. Zob. *ibidem*, s. 305.

¹⁰ W. Empson: *Reflection from Anita Loos*. Cyt. za: M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 305.

Inspirowane Anitą Loos

Żaden mężczyzna nie wie, czy musi wspinać się wyżej.
Wszak nie jest rzeczą ludzką czuć się bezpiecznie osadzonym.
„Przecież dziewczyna nie może śmiać się bez końca”.

Usidleni we własnych zagrywkach, w sile wieku szydą z innych,
Są tacy, co potrafią, ale kto doceni ich poczucie smaku?
Żaden mężczyzna nie wie, czy musi wspinać się wyżej.

Miłość rządzi światem, czy szorstkie to, czy śliskie?
Wszelkie występki na pewno będą ośmieszona.
Przecież dziewczyna nie może śmiać się bez końca.

Usidlony w gaju cytrusowym, Chrystus cuchnie męką,
Żadna gwiazda, na którą spojrział, nie jest zupełnie stracona.
Żaden mężczyzna nie wie, czy musi wspinać się wyżej.

Jest się za słabym, by mówić o prawie i zbrodni.
Panowie wolą posłuszne nogi i wąską talię.
Przecież dziewczyna nie może śmiać się bez końca.

Potrzeba milionów ruchów, by uchwycić ją,
Mimiczną sztukę, na której zbudujesz ustroje społeczne.
Mężczyzna nie wie, czy wspinać się wyżej, czy nie.
Przecież dziewczyna nie może śmiać się bez końca.

Tłum. Maciej Nowak

Bardzo ciekawym przykładem, który ukazuje nie tylko współczesne wykorzystanie wieloznaczności kontekstowej, ale zawiera także nawiązanie do siedemnastowiecznego konceptyzmu, jest kolejny utwór Empsona zatytułowany *Villanelle*.

Villanelle

It is the pain, it is the pain endures.
Your chemic beauty burned my muscles through.
Poise of my hands reminded me of yours.

What later purge from this deep toxin cures?
 What kindness now could the old salve renew?
 It is the pain, it is the pain endures.

The infection slept (custom or changes inures)
 And when pain's secondary phase was due
 Poise of my hands reminded me of yours.

How safe I felt, whom memory assures,
 Rich that your grace safely by heart I knew.
 It is the pain, it is the pain endures.

My stare drank deep beauty that still allures.
 My heart pumps yet the poison draught of you.
 Poise of my hands reminded me of yours.

You are still kind whom the same shape immures.
 Kind and beyond adieu. We miss our cue.
 It is the pain, it is the pain endures.
 Poise of my hands reminded me of yours.¹¹

Villanella

To jest ból, ten ból trwa nadal.
 Alchemiczne piękno twoje wypaliło moje mięśnie.
 Ułożenie mych rąk przypominało mi twoje.

Co później oczyści po tak silnej toksynie?
 Czy dobroć przywróci skuteczność starej maści?
 To jest ból, ten ból trwa nadal.

Infekcja zasnęła (co nie zabije, to wzmocni),
 Lecz gdy nadeszła druga faza bólu
 Ułożenie mych rąk przypominało mi twoje.

Pokrzepiony pamięcią poczułem się bezpiecznie,
 Wzbogacony twoim wdziękiem, który znam na pamięć.
 To jest ból, ten ból trwa nadal.

¹¹ W. E m p s o n: *Villanella*. [Dostęp: 6.04.2005]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/706.html>.

Spilem wzrokiem piękno, które wciąż wabi.
 Serce jeszcze tłoczy truciznę przez ciebie wstrzykniętą.
 Ułożenie mych rąk przypominało mi twoje.

Jesteś mi wciąż miła, zamknięta w tych samych kształtach.
 Pożegnaniom precz. Słowa tracą wątek.
 To jest ból, ten ból trwa nadal.
 Ułożenie mych rąk przypominało mi twoje.

Tłum. Maciej Nowak

Villanella Empsona ma charakter metafizyczny i konceptualny, wyraźnie nawiązujący do utworów siedemnastowiecznych angielskich poetów metafizycznych, a zwłaszcza Johna Donne'a. Koncept tego wiersza łączy z sobą dwie sytuacje egzystencjalne. Porównanie zestawia nieszczęśliwe, tragiczne uczucie, które niesie z sobą ból i cierpienie, z fizycznym bólem wywołanym przez podanie trucizny. Głębię i rozległość tego uczucia w barokowy sposób kreują ciągi wyliczeniowe wyrazów przynależnych do tego samego pola znaczeniowego: „chemic”; „toxin”; „salve”; „infection”; „poison”. Wzajemne splątanie i przemieszanie stanów emocjonalnych oraz fizycznych uzyskuje poeta poprzez wprowadzenie paronomastycznych zestawień słownych: „pain”; „poise”; „poison”. Skupiona i nieprzenikniona aura uczucia łączącego w zapamiętaniu obie osoby, doskonale współgra z poetyką villanelli, jej modulacją i zmiennością nastroju. Głębokie, dokładne rymy zachowane w stałym układzie *aba* oraz bardzo konsekwentne powracanie wersów refrenicznych wprowadzają rodzaj uspokojenia i introwertycznego zagłębiania się we własnym stanie psychicznym.

Badacze zgodnie twierdzą, że dzięki villanellom Empsona, z ich nową propozycją tematyczną połączoną z bogactwem wyrazu artystycznego, forma ta nie uległa zapomnieniu i była aktywnie podejmowana w późniejszych latach. Zarówno villanelle Audena, zainspirowanego wywodami w *Seven Types of Ambiguity*, jak i Dylana Thomasa, były wyraźnie inspirowane utworami autora *Reflection from Anita Loos* oraz jego poglądami estetycznymi.

Wystan Hugh Auden

Wystan Hugh Auden, nazywany jednym z największych poetów XX stulecia, urodził się w 1907 roku w Yorku w Anglii. Studiował w Oksfordzie, gdzie był liderem grupy młodych poetów. Jego debiutancki tom zatytułowany *Poems* przyniósł mu wielki sukces i sprawił, że stał się czołową postacią intelektualnej lewicy lat trzydziestych w Anglii, która deklarowała postawę antyfaszystowską i prokomunistyczną. W początkach 1939 roku Auden postanowił wyjechać do Stanów Zjednoczonych. Moment opuszczenia kraju wyznaczył cezurę, która podzieliła biografię i twórczość tego pisarza na dwie fazy: wczesną i późną, angielską i amerykańską. Ale ów moment przełomu wiązał się przede wszystkim z przemianą światopoglądową Audena, zwróceniem w stronę wiary i chrześcijańskiego egzystencjalizmu, który studiował w pismach Sorena Kierkegaarda i Charlesa Williama. Tę dojrzałą ewolucyjnie postawę jego biograf określił mianem „liberalnego humanizmu z dodatkiem tonów religijnych i pacyfistycznych”¹². Auden, jak pisze Stanisław Barańczak, to twórca wymagający od siebie „skupienia na owej ogromnej pracy, która w każdej chwili życia absorbowała jego zmysły i intelekt. Pracy poety, który, świadom swego mistrzostwa w posługiwaniu się językiem, zdaje sobie sprawę, że takim najwyższym umiejętnościom przystoją wyłącznie najwyższe ambicje; że, inaczej mówiąc, zadowolić go może jedynie zawarcie w słowie poetyckim Wszystkiego, oddanie tym słowem Całości ludzkiego doświadczenia”¹³. Taka skłonność do podjęcia najbardziej istotnych i podstawowych, a zarazem najgłębiej uniwersalnych problemów egzystencjalnych człowieka, leży także u podstaw jego villanelli.

Poetycki wyraz twórczości Audena wywodzi Stanisław Barańczak ze zderzenia przekonań o niedoskonałości człowieka z jego nieustannym dążeniem do doskonałości. Efektem tego jest „cała poetyka Audena, jego sztuka konfrontowania krańcowej kolokwialności języka z krańcową

¹² Por. S. Barańczak: *Wstęp: „tylko miłość bliźniego i śmierć”*. W: W. H. Auden: *44 wiersze*. Wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków 1994, s. 17.

¹³ *Ibidem*, s. 7.

maestrią formy, szarzyzny współczesnego świata z blaskiem mitu, ironii wobec złudzeń symbolizowanych przez klasyczne gatunki i formy wersyfikacyjne z podejmowaniem we własnej praktyce tradycji tych gatunków i form, a więc braniem ich złudzeń w pewnym sensie na swoje konto¹⁴. Taka też zasada, polegająca właśnie na konfrontacji maestrii formy i prostej kolokwialności języka, kształtuje artystyczny wyraz villanelli tego znakomitego poety.

Villanella Wystana H. Audena *But I Can't* napisana została w 1940 roku, a więc już w czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych. Zbudowana bardzo regularnie respektuje wszystkie wymogi gatunku aż do momentu ostatniego – nawrotowego powtórzenia w kwadrynie. Pierwszy z występujących tam wersów refrenicznych (a_1) został przemieniony w pytanie i dlatego następujący po nim kolejny, zamykający całość refreniczny wers (a_2) niejako naturalnie przybrał formę odpowiedzi:

But I Can't

Time will say nothing but I told you so,
Time only knows the price we have to pay;
If I could tell you I would let you know.

If we should weep when clowns put on their show,
If we should stumble when musicians play,
Time will say nothing but I told you so.

There are no fortunes to be told, although,
Because I love you more than I can say,
If I could tell you I would let you know.

The winds must come from somewhere when they blow,
There must be reasons why the leaves decay;
Time will say nothing but I told you so.

Perhaps the roses really want to grow,
The vision seriously intends to stay;
If I could tell you I would let you know.

¹⁴ Ibidem, s. 19.

Suppose the lions all get up and go,
 And all the brooks and soldiers run away;
 Will Time say nothing but I told you so?
 If I could tell you I would let you know.¹⁵

Wiersz Audena tak brzmi w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka:

Ale nie mogę

„A nie mówiłem?” – tyle usłyszysz od Czasu;
 Kiedy musimy płacić, Czas tylko zna cenę;
 Gdybym mógł Ci to zdradzić, zdradziłbym od razu.

Nam szuranie zelówek – nie przytup obcasów;
 Nam płacz, gdy clown z rechetem wpada na arenę;
 „A nie mówiłem?” – tyle usłyszysz od Czasu.

Pusto brzmi wróżba szczęścia, pęka szkło kompasu,
 Choć tobie – że mi serce sycisz żywym tlenem –
 Gdybym umiał coś zdradzić, zdradziłbym od razu.

Gdzieś jest kulebka wiatru, gdzieś są drzwi do głązu,
 Gdzieś powód, że się liście ścielą żółtym trenem;
 „A nie mówiłem?” – tyle usłyszysz od Czasu.

Może naprawdę róże rosą bez rozkazu,
 Może na serio pragnie trwać to przywidzenie;
 Gdybym mógł ci to zdradzić, zdradziłbym od razu.

Niech nawet lwy się dźwigną i znikną z obrazu,
 Niech armie się rozpierzchną, wsiąkną w grunt strumienie;
 Czy choć raz coś innego usłyszysz od Czasu?
 Gdybym mógł ci to zdradzić, zdradziłbym od razu.¹⁶

Jak pisze Stanisław Barańczak, „Auden-poeta i zarazem Auden-człowiek istnieli w czasie, w czasie tak biologicznym, jak i historycznym.

¹⁵ W.H. Auden: *But I Can't*. W: *Idem: 44 wiersze...*, s. 90.

¹⁶ *Idem: Ale nie mogę*. Tłum. S. Barańczak. W: W.H. Auden: *44 wiersze...*, s. 91.

Upływ czasu w tym dwojakim rozumieniu stanowi jedną z wielkich obsesji tematycznych wierszy Audena¹⁷. Ta ontologiczna perspektywa wpisana jest także w villanelę *But I Can't*. Z jednej strony, ukazane jest doświadczanie aktualnego czasu przez każdego człowieka, z drugiej – istnienie czasu wpisanego w naturę, podążającego swoim niezrozumiałym dla nas rytmem, na który nie mamy żadnego wpływu. Ta swoista dwutorowość, dwuwymiarowość czasu daje wyraz niepojętej tajemnicy, niezgłębionej zagadce bytu i jej teleologicznemu wymiarowi. Wobec tej tajemnicy człowiek zawsze pozostaje w nieświadomości i każda podjęta próba zrozumienia kończy się, jak w tej villaneli, wciąż powtarzanym, bezradnym wyznaniem: „gdybym mógł ci to zdradzić, zdradziłbym od razu” – „ale nie mogę”.

Zarówno *But I Can't*, jak i druga villanella Audena, również napisana w 1940 roku, to dobre przykłady potwierdzające obserwacje Pounda, dotyczące kształtowania formy wypowiedzi poetyckiej, gdzie wokół wersów refrenicznych, pełniących funkcję dominanty tematycznej, krążą myślowo pozostałe fragmenty strof. Villanella *Alone*, pierwotnie nosząca tytuł *Are You There?*, stała się bardzo znanym i cenionym wierszem miłosnym:

Alone

Each lover has a theory of his own
About the difference between the ache
Of being with his love, and being alone:

Why what, when dreaming, is dear flesh and bone
That really stirs the senses, when awake,
Appears a simulacrum of his own.

Narcissus disbelieves in the unknown;
He cannot join his image in the lake
So long as he assumes he is alone.

¹⁷ S. Barańczak: *Wstęp: „tylko miłość bliźniego i śmierć” ...*, s. 7.

The child, the waterfall, the fire, the stone,
Are always up to mischief, though, and take
The universe for granted as their own.

The elderly, like Proust, are always prone
To think of love as a subjective fake;
The more they love, the more they feel alone.

Whatever view we hold, it must be shown
Why every lover has a wish to make
Some other kind of otherness his own:
Perhaps, in fact, we never are alone.¹⁸

Samotny

Każdy kochanek ma jakąś swoją teorię osobistą
Różnicy między bólem bycia
Bycia ze swoją miłością a byciem samotnym:

Dlaczego więc, gdy śnimy, to ciało z krwi i kości,
Które pobudza zmysły, gdy nie śpimy,
Jawi się jako pozór siebie samego.

Narcyz nie wierzy w nieznanę;
Nie może zlać się z tamtym sobą w stawie
Tak długo jak zakłada, że jest samotnym.

Dziecko, wodospad, ogień, kamień,
Zawsze coś knują, wydaje im się, że
Wszecławiat należy zawsze do nich samych.

Starcy, jak Proust, są skłonni
Myśleć o miłości jako ułudzie „subiektywnej”,
Im bardziej kochają, tym bardziej czują się samotni.

Jakimkolwiek hołubimy poglądom, należy wykazać
Dlaczego każdy kochanek pragnie

¹⁸ W.H. Auden: *Alone*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 87-88.

Przywłaszczyc sobie jakąś inną „inność”:
 Może, w gruncie rzeczy, nigdy nie jesteśmy samotni.
 Tłum. Maciej Nowak

W komentarzu do villanelli *Alone* Ronald E. Mc Farland zawarł następujące spostrzeżenie: „Od kiedy »ból« przebywania z ukochaną osobą jest jak przebywanie w oddaleniu i od kiedy przebudzenie w rzeczywistości jest nie bardziej faktyczne od rzeczywistości wyśniewanej, nigdy nie jesteśmy samotni”¹⁹.

Dylan Thomas

Villanella Dylana Thomasa (1914–1953), angielskiego poety pochodzenia walijskiego, zatytułowana *Do Not Go Gentle into That Good Night* to najbardziej znany utwór powstały w obrębie tego gatunku, najczęstszy, a czasem jedyny przykład przywoływany we wszystkich opracowaniach, hasłach encyklopedycznych i słownikowych. Jest to także jeden z najbardziej znanych i cenionych wierszy tego autora. Walijskie pochodzenie odegrało istotną rolę w kształtowaniu jego indywidualności twórczej i wyraźny jest, jak podkreśla Barańczak, „wpływ dawnej poezji walijskiej z jej nieporównanym kunsztem wersyfikacyjnym, aliteracyjnym i brzmieniowym, który do wierszy Thomasa – mimo iż pisanych w języku angielskim – przenika w formie, będącej wypadkową dziedzictwa tradycji i jego własnej inwencji twórczej”²⁰.

Dylan Thomas napisał villanelłę *Do Not Go Gentle into That Good Night* w czasie, gdy jego ojciec bardzo ciężko zachorował i – jak podkreśla Manfred Pfister – „ta walka ojca ze śmiercią stanowi autobiograficzny kontekst tej niepokojącej *ars moriendi*”²¹.

¹⁹ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 88.

²⁰ S. Barańczak: *Postłowie*. W: D. Thomas: *Wiersze wybrane*. Przeł. S. Barańczak. Kraków 1974, s. 207–208.

²¹ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 308.

Do Not Go Gentle into That Good Night

Do not go gentle into that good night,
 Old age should burn and rave at close of day;
 Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
 Because their words had forked no lightning they
 Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
 Their frail deeds might have danced in a green bay,
 Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
 And learn, too late, they grieved it on its way,
 Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
 Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
 Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
 Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
 Do not go gentle into that good night.
 Rage, rage against the dying of the light.²²

Villanella ta została przetłumaczona przez Stanisława Barańczaka i zamieszczona w *Wierszach wybranych* Dylana Thomasa oraz antologii *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*²³.

²² D. Thomas: *Do Not Go Gentle into That Good Night*. W: I d e m: *Wiersze wybrane*. Przeł. S. Barańczak. Kraków 1974, s. 182.

²³ D. Thomas: *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy*. W: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia*. W wyborze, przekł. i oprac. S. Barańczak. Kraków 1993, s. 514.

Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy

Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy,
Starość u kresu dnia niech płonie, krwawi;
Buntuj się, buntuj, gdy światło się mroczy.

Mędracy, choć wiedzą, że ciemność w nich wkroczy –
Bo nie rozszczępią słowami błyskawic –
Nie wchodzą cicho do tej dobrej nocy.

Cnotliwi, płacząc, kiedy ich otoczy
Wspomnienie czynów w kruchym wieńcu sławy,
Niech się buntują, gdy światło się mroczy.

Szaleni, słońce chwytający w locie,
Wasz śpiew radosny był mu trenem łzawym:
Nie wchodźcie cicho do tej dobrej nocy.

Posepnym, którym śmierć oślepia oczy,
Niech wzrok się w blasku jak meteor pławi;
Niech się buntują, gdy światło się mroczy.

Błogosławieństwem i klątwą niech broczy
Łza twoja, ojczy w niebie niełaskawym.
Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy.
Buntuj się, buntuj, gdy światło się mroczy.²⁴

Wybór artycyjalnej formy villanelli może wydawać się zaskakujący. W późnej fazie twórczości lirykę Thomasa zdominował typ wiersza wolnego. Wtedy właśnie powstał utwór *Do Not Go Gentle into That Good Night*, wchodzący w skład ostatniego tomu poetyckiego zatytułowanego *W wiejskim śnie*, którego publikacja w 1952 roku przypadła na rok przed śmiercią poety. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że w młodzieńczych próbach poetyckich eksperymentował on z uznanymi formami metrycznymi i stroficznymi, a w jego juveniliach odnaleźć można między innymi

²⁴ D. T h o m a s: *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy*. Przeł. S. B a r a ń c z a k. W: I d e m: *Wiersze wybrane...*, s. 183.

triolet. Forma villanelli z jej nawrotowym porządkiem, powtarzalnością refrenicznych wersów okazała się wyjątkowo ekspresywna dla tematyki *ars moriendi*, adekwatna do rodzaju przeżywanych emocji i w sposób niezwykle sugestywny potrafiąca oddać atmosferę napięcia, bólu, nadziei, wewnętrznego buntu i nakazu walki w obliczu nadchodzącej śmierci.

Villanella Thomasa zyskała wielkie uznanie wśród czytelników i doczekała się szeregu omówień krytycznych. Louise Baughan Murdy pisał, że jest to „wiersz o wielkiej sile, uroku i czułości, w którym brzmienie i znaczenie są doskonale połączone”²⁵. Większość komentatorów podejmuje wątek biograficzny i analizuje go w kontekście relacji rodzinnych. William York Tindall uważa, że jest to „jeden z najbardziej przejmujących hołdów syna dla ojca w całej literaturze”²⁶. David Holbrook, zwracając uwagę na bardzo ciekawy aspekt, zauważał, że utwór rejestruje moment ogromnej goryczy i cierpienia oraz, pomimo niezręczności tego tematu, intensywnie i przejmująco zagłębia się w nim, usiłując w ten sposób przekroczyć granice konwencjonalnej elegijności²⁷. „W jakkolwiek dużym stopniu – podkreśla jednak Ronald E. Mc Farland – ten wiersz traktuje o ojcu Thomasa, nie może to nigdy przesłonić faktu, że jest o ludzkiej kondycji w ogóle, jej sfrustrowanych ambicjach i daremnej pogoni za mądrością lub czynem, dla których przeciwległą perspektywą jest zawsze śmierć”²⁸.

Badacze zgodni są, że Thomas użył formy villanelli w sposób mistrzowski. Precyzja formalna to zresztą cecha charakterystyczna całej jego twórczości. Jak podkreśla Stanisław Barańczak: „Mało kto dostrzeżga rzecz zasadniczą dla właściwego rozumienia tej poezji [...] ów rzekomy chaos kojarzy się zawsze ze swoim przeciwieństwem – porządkiem,

²⁵ L.B. Murdy: *Sound and Sense in Dylan Thomas's Poetry*. Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 88.

²⁶ W.Y. Tindall: *A Reader's Guide to Dylan Thomas*. Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 88.

²⁷ D. Holbrook: *Dylan Thomas: The Code of Night*. Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 89.

²⁸ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 89.

ujęty jest z reguły w ramy określonego rygoru; organizują go, nieraz w ledwie zauważalny sposób, zjawiska dowodzące właśnie obecności przemysłanego do końca i konsekwentnego planu konstrukcyjnego”²⁹.

Do Not Go Gentle into That Good Night ma kompozycję ramową: pierwsza i ostatnia strofa poprzez wzajemne odniesienia oraz użyte zwroty do adresata wytwarzają układ zamknięty, natomiast cztery wewnętrzne tercyny kolejno prezentują argumentujące przykłady. Analizując ten układ, Philip K. Jason podkreślał: „Thomas odkrył drogę wiązania różnych elementów w niezmienną całość poprzez wskazanie i dowodzenie bądź konkluzję. Z pewnością lepiej pokazać każdą tercynę w całości, następującą po pierwszej, jako część układanej kolekcji wyznań, doprowadzając do pełnej konkluzji osiągniętej w ostatnim czterowierszu. Rodzaj emocjonalnego sylogizmu jest tutaj postępujący”³⁰.

Formy imperatywne rozpoczynające tekst i powracające jak echo w refrenicznych nawrotach sprawiają wrażenie, że adresatem ich może być każdy z czytających, stanowią więc wezwanie uniwersalne. Tymczasem dopiero ostatnia strofa poprzez inicjalny zwrot: „And you, my father” w sposób zaskakujący ujawnia wpisanego tu adresata, którym okazuje się umierający ojciec. Dzięki temu niespodziewanemu, końcowemu odsłonięciu wiersz przekracza granicę ogólności i głos podmiotu uobecnia się w sferze intymności oraz czułości.

Kompozycja ramowa villanelli Thomasa podkreśla dodatkowo zróżnicowanie kształtu wypowiedzi. W pierwszej i ostatniej strofie wersy refrenów wyrażone są w trybie rozkazującym, w pozostałych pojawiają się jako elementy zdań podrzędnych w trybie oznajmującym. Wszystkie wymienione aspekty zestawienia wskazują na mocno akcentowany w wierszu charakter kontrastu. Trzeba jednak zaznaczyć, że właściwie cała struktura villanelli Thomasa oparta jest na opozycjach. Dotyczy to w szczególności sposób wersów refrenicznych, z których pierwszy tworzy wezwanie pozytywne, drugi – negatywne. W takim też porządku opozycji

²⁹ S. Barańczak: *Postłowie...*, s. 210.

³⁰ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle*. „College Literature” 1980, No. 7, s. 138.

pojawiają się słowa rymowane: „night” – „light”. Właśnie te przeciwstawienia – dzień/noc; jasny/ciemny – metaforycznie odwołujące się do życia i śmierci, stanowią najważniejsze odniesienie dla całego wiersza. Poszerza je semantyczne pole światła: piorun, zalana światłem zatoka, słońce i meteoryty. Jednak ta centralna opozycja nie służy dychotomii obrazu, a wręcz przeciwnie: nieustannie zestawiane wyrażenia – na przykład „not gentle”/„good”; „dark”/„lightning” – tworzą oksymoroniczne i paradoksalne znaczenia, poprzez kontrast odkrywają nieprzewidywalne i zaskakujące związki. Philip K. Jason podkreślał, że Thomas, tworząc nowoczesną postać dwudziestowiecznej villanelli, utworzył wzór, w którym dwa refreniczne wersy funkcjonują jednocześnie oddzielnie, ale zarazem wspólnie³¹.

Paradoksalny kontrast generujący najważniejsze pole odniesień dotyczy przede wszystkim głównego, refrenicznego zestawienia, w którym poprzez przemieszanie symbolicznych odniesień, przewartościowane zostają tradycyjne pojęcia: „good night”, chociaż noc występuje tu w znaczeniu śmierci i „the dying of the light”, a przecież światło jest tradycyjnie znakiem życia.

Zwraca na to uwagę Manfred Pfister: „jest paradoksem, by z niesforną złością bronić się przeciw nocy charakteryzowanej stanowczo jako »good«. Równie dużym paradoksem jest przywołanie ojca przez mówiącego, przekleście go oraz błogosławienie, błogosławienie go przekleństwem oraz przekleście błogosławieństwem”³². Wszystkie te zaskakujące skontrastowania odnajdują uzasadnienie w światopoglądzie poety i pojęciu tragizmu ludzkiego losu. „W egzystencjalistyczno-religijnej koncepcji Thomasa – tłumaczy Pfister – śmierć jest częścią życia, jak noc jest częścią cyklu dnia, i dlatego należy ją przyjąć jako dobrą, jeśli afirmuje się życie w jego tajemniczej i świętej całkowitości; z drugiej strony, w naturalny porządek życia wpisany jest bunt każdej istoty żywej przeciw jej eliminowaniu, gdyż mogła ona tylko częściowo się spełnić. To

³¹ Ibidem.

³² M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 310.

spojrzenie na życie jako paradoksalną jedność tworzenia i niszczenia leży u podstaw poetyki Dylana Thomasa³³.

Podobnie o twórczości Thomasa pisze Stanisław Barańczak: „Zasada walki przeciwieństw obowiązuje w poezji Thomasa przede wszystkim na terenie metaforyki. Zdawał sobie sprawę z tego doskonale sam poeta, określając pisanie jako »obdzieranie ciemności, przebijanie się do światła«. [...] To jednak tylko pierwszy, zewnętrzny przejaw zasady walki przeciwieństw, na jakiej opiera się istota tej poezji. Nurtuje ją – od pierwszego do ostatniego wiersza – cały szereg innych jeszcze wewnętrznych napięć. Należy do nich przede wszystkim przekonanie o antynomicznej, sprzecznej wewnętrznie naturze człowieka. [...] człowiek, jak to określa poeta w jednym z wierszy, przynależy do »dwoistego świata«, zarazem świata materii i świata ducha³⁴. Jedną z konsekwencji takiej wizji „zarazem filozoficzna i poetycka – podkreśla tłumacz – to teza o cyklicznym charakterze życia, polegającego na stałym przeplataniu się powiązanych ze sobą zjawisk narodzin i śmierci, na nieprzerwanym ich współistnieniu zarówno w świecie ludzkim, jak i w świecie przyrody. Życie kryje się w śmierci jak szpik w kości, śmierć w życiu jak kość w ciele; człowiek będący częścią świata, nurtowany jest przepływającymi przez świat strumieniami procesów wzrastania i obumierania³⁵.”

Swoją koncepcję estetyczną buduje Thomas, opierając się na pojęciu metody dialektycznej. Jej istotę tłumaczy następująco: „W nieuchronnym konflikcie wyobrażeń – nieuchronnym z powodu twórczej, odtwórczej, destrukcyjnej i sprzecznej natury motywującego środka, łona wojny – staram się wyłonić momentalny pokój, który staje się wierszem³⁶.” Koncepcja poezji wyrastająca z postrzegania problemu w kategoriach konfliktu i antynomii doskonale współgra z ideą villanelli. Naprzemieniana rekurencja dwu wersów refrenicznych i dwu rymów poprzez kontrast

³³ Ibidem.

³⁴ S. Barańczak: *Postowie...*, s. 212.

³⁵ Ibidem, s. 212–213.

³⁶ R. Maud: *Entrances to Dylan Thomas' Poetry*. Cyt. za: M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 310.

i paradoksalną sprzeczność odkrywa nowe związki i znaczenia, by w ostatecznym fakcie momentalnego zawieszenia odnaleźć pogodzone racje w zamykającym tetrastychu villanelli.

Struktura villanelli sprzyja także takim odczytaniom *Do Not Go Gentle into That Good Night*, które podkreślają magiczny charakter tego utworu. David Holbrook odnajduje w nim „zakłëciowe” i „rytualne” aspekty, jego zdaniem wynikające z samej natury villanelli i jej wielokrotnych, refrenicznych powtórzeń³⁷. W podobnym tonie wypowiada się Manfred Pfister: „Ciągłe powtarzanie wersów refrenu i rymów przypomina tu rytualno-liturgiczne akty mowy i wspiera wrażenie uroczystego zaklëniania”³⁸.

Dylan Thomas, tworząc *Do Not Go Gentle into That Good Night*, odrzucił zarówno wiktoriański i artystowski model z czasów *fin de siècle*, jak i tę jej satyryczną postać, którą wyznaczało odwołanie do *wit* i *ambiguity*. Potraktował artyficalną formę villanelli jako eksperymentalny akt ekspresji i wykorzystał ją w sposób poważny, rezerwując dla niej tematyczny obszar *ars moriendi*. W tak pojętej kreacji poetyckiej można dostrzec Freudowską „pracę żałoby”. Zdaniem Manfreda Pfistera, villanella Thomasa stworzyła nową postać gatunkową, którą określił mianem egzystencjalnego rytuału.

Theodore Roethke

Drugą, obok *Do Not Go Gentle into That Good Night* Dylana Thomasa, uznaną i cenioną villanellą czasów współczesnych jest utwór *The Waking* Theodore’a Roethkego (1908–1963), amerykańskiego poety pochodzenia niemieckiego, absolwenta Uniwersytetu w Michigan i Uniwersytetu Harvarda, wykładowcy angielskiej literatury na wielu uczelniach w Stanach Zjednoczonych i Europie. Ojciec Theodore’a Roethkego był ogrodnikiem i dzieciństwo poety, do którego wielokrotnie powracał w swojej twórczości, upłynęło wśród szklarni i hodowanych kwiatów. „Cieplarnia –

³⁷ Por. R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 89.

³⁸ M. Pfister: *Die Villanelle in der englischen Moderne...*, s. 311.

piisał w jednym z listów – to mój symbol całości życia, łona matki, nieba-na-ziemi”³⁹. Bliskość przyrody miała decydujący wpływ na jego postrzeganie świata. Motywy związane z dzieciństwem, naturą, symboliką wegetacji przeniknęły głęboko jego poezję.

Villanella stała się tytułowym wierszem całego tomu poetyckiego *The Waking: Poems 1933–1953*, opublikowanego w 1953 roku, za który Roethke otrzymał prestiżową Nagrodę Pulitzera. Karl Malkoff, bardzo wysoko oceniając ten wiersz, dostrzegł w nim także „jedno z najbardziej udanych połączeń formy i treści w twórczości Roethke”⁴⁰.

The Waking

I wake to sleep, and take my waking slow.
I feel my fate in what I cannot fear.
I learn by going where I have to go.

We think by feeling. What is there to know?
I hear my being dance from ear to ear.
I wake to sleep, and take my waking slow.

Of those so close beside me, which are you?
God bless the Ground! I shall walk softly there,
And learn by going where I have to go.

Light takes the Tree; but who can tell us how?
The lowly worm climbs up a winding stair;
I wake to sleep, and take my waking slow.

Great Nature has another thing to do
To you and me; so take the lively air
And, lovely, learn by going where to go.

This shaking keeps me steady. I should know.
What falls away is always. And is near.

³⁹ Cyt. za: L. Marjańska: *Wstęp*. W: T. Roethke: *Dalekie pole*. Tłum. L. Marjańska. Warszawa 1971, s. 5.

⁴⁰ K. Malkoff: *Theodore Roethke*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 90.

I wake to sleep, and take my waking slow.
I learn by going where I have to go.⁴¹

Przebudzenie

Budzę się, by spać i zbudzić się nie spieszno mi.
Liczę, że mój los tam, gdzie nie czuję lęku.
Uczę się, idąc tam, gdzie muszę iść.

Myśleć to odczuwać. A czegoż mamy się nauczyć?
Słyszę roztańczone moje ja, od ucha do ucha.
Budzę się, by spać i zbudzić się nie spieszno mi.

Z tych, co bardzo blisko mnie, którąś ty?
Pobłogosław Panie Grunt. Podążę nim,
Uczę się, idąc tam, gdzie muszę iść.

Światłość ogarnia Drzewo; lecz kto wytłumaczy jak?
Uniżony robak gramoli się po serpentynie schodów;
Budzę się, by spać i by zbudzić się nie spieszno mi.

Wielka Natura inne ma zamiary
Wobec mnie i ciebie; więc rozchmurz się,
I, miła, ucz się, idąc tam, gdzie trzeba iść.

Stoję twardo dzięki chwiejności tej. Powinienem wiedzieć.
To, co odpada – na zawsze jest. Blisko tu.
Budzę się, by spać i by zbudzić się nie spieszno mi.
Uczę się, idąc tam, gdzie muszę iść.

Tłum. Maciej Nowak

Ten przejmujący, głęboko egzystencjalny wiersz w duchu barokowego *vanitas* oparty został, podobnie jak villanella Thomasa, na paradoksie: „I wake to sleep” i podobnie jak tamten dotyka problematyki śmierci. W *The Waking* nie ma jednak takiego dramatyzmu uczuciowego, modulacji emocjonalnej, sprzeciwu i buntu. Villanella Theodore’a Roethkego

⁴¹ T. Roethke: *The Waking*. W: J. De Roche: *Introduction to Poetry*. Sixth Edition. Boston–New York 2000, s. 403–404.

pozostaje konsekwentnie wypowiedzią pierwszoosobową, niemal konfesyjną, z silnym akcentem położonym na „ja” mówiące (zaimek „I” użyty jest czternaście razy!). W toku wiersza pojawiają się zaledwie dwa zdawkowe pytania retoryczne skierowane do czytelnika, podkreślające wspólnotę doznawanego losu, które aktywizują uwagę odbiorcy i powodują, że wiersz nabiera charakteru wspólnej rozmowy. Spokojna kontemplacja i nawrotowe wersy refreniczne gładko wplecione w tok zdania sprawiają wrażenie uczestnictwa w bardzo osobistej, prawie intymnej wypowiedzi.

Właśnie w taki sposób, przez pryzmat osobistego losu, był odczytywany ten utwór. Theodore Roethke był poetą, który przez całe życie przejawiał skłonności depresyjne i neurotyczne, wielokrotnie przeżywał załamania nerwowe będące jednym z następstw jego alkoholizmu. Ronald E. Mc Farland zwraca uwagę, że ta bardzo dramatyczna, autorska perspektywa ujawnia się zwłaszcza w ostatniej strofie, w wersie o wyraźnej proweniencji alkoholicznej i nerwicowej: „This shaking keeps me steady. I should know”. Następujący po nim wers operujący paradoksem przynosi jednak ukojenie: „What falls away is always. And is near”. Świadomość nieuchronności losu i przeznaczenia musi wyzwalać w człowieku potrzebę roztropności i przezorności, by nauczył się oswajać myśl o swej ostatniej drodze. Pomimo tej niepokojącej i bolesnej perspektywy Karl Malkoff, odczytując *The Waking*, dostrzega w wierszu stoicką akceptację naturalnego cyklu wpisanego w rytm „Great Nature”.

W podobnym tonie utrzymana jest druga, późniejsza villanella Roethkego zatytułowana *The Right Thing*. Opublikowana została w 1964 roku, w ostatnim tomie wierszy tego poety – *The Far Field*, który wyróżniony został nagrodą National Book Award.

The Right Thing

Let others probe the mystery if they can.
Time-harried prisoners of *Shall* and *Will* –
The right thing happens to the happy man.

The bird flies out, the bird flies back again;
 The hill becomes the valley, and is still;
 Let others delve that mystery if they can.

God bless the roots! – Body and soul are one!
 The small becomes the great, the great the small;
 The right thing happens to the happy man.

Child of the dark, he can out leap the sun,
 His being single, and that being all:
 The right thing happens to the happy man.

Or he sits still, a solid figure when
 The self-destructive shake the common wall;
 Takes to himself what mystery he can,

And, praising change as the slow night comes on,
 Wills what he would, surrendering his will
 Till mystery is no more: No more he can.
 The right thing happens to the happy man.⁴²

To, co słuszne

Kto potrafi, niech wnika w tajemnicę tę.
 Przez czas nękani więźniowie *Trzeba i Będzie* –
 To, co słuszne, szczęśliwemu pisane jest.

Odlatuje ptak, by przylecieć znów;
 Wzgórze choć obróci się w dolinę, wciąż jest;
 Kto potrafi, niech wnika w tajemnicę tę.

Niech Bóg ma w opiece korzenie! – Ciało i duch jednym są!
 Małe staje się wielkim, wielkie małym;
 To, co słuszne, szczęśliwemu pisane jest.

Dziecię ciemności, skoczy wyżej niż słońce,
 Bycie samotnym, dla niego wszystkim jest:
 To, co słuszne, szczęśliwemu pisane jest.

⁴² T. Roethke: *The Right Thing*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 91–92.

Albo siedzi niezmiennie, masywna figura
 Gdy zatraceni wstrząsają wspólną ścianą;
 Jeśli może – dla siebie zachowa tajemnicę tę,

 Chwaląc zmianę, gdy noc nadciąga wolno,
 Pragnie tego, co się da, swą wolę miarkuje,
 Aż tajemnica zniknie i już wtedy „nie da się”.
 To, co słuszne, szczęśliwemu pisane jest.

Tłum. Maciej Nowak

Karl Malkoff postrzega ten wiersz jako wyraz problematyki „jedności istnienia” i akceptacji „odwiecznego zamysłu kryjącego się za widomym strumieniem rzeczywistości”⁴³.

Pomimo, iż w villanelli *The Waking* sporo jest wersów zakończonych przerzutnią, *The Right Thing* cechuje się bardziej rozluźnioną formą. Pierwszy wers refreniczny (a_1) w toku całego wiersza podlega nieustannym przemianom, ani razu nie zostaje powtórzony w identycznym brzmieniu. Stałym, konstytutywnym elementem jest słowo „mystery” i zakończenie wersu „they can”, które w dwu ostatnich przytoczeniach zamienia formę osobową na „he can”. Rozluźnione i swobodne traktowanie refrenu a_1 istnieje w jawnej sprzeczności wobec refrenu drugiego, który niezmiennie za każdym razem pojawia się w stałym układzie. Przede wszystkim jednak w villanelli *The Right Thing* zaburzony został przemienny porządek wersów refrenicznych: w strofie czwartej zamiast spodziewanego wersu „Let others probe the mystery if they can” (a_1) pojawia się ponownie drugi wers refreniczny (a_2). Zaburzenie to powoduje przesunięcie wersu a_1 na zakończenie następnej, piątej tercyny, gdzie staje się elementem rozbudowanego zdania złożonego kontynuowanego w finalnej strofie. W efekcie tego nowego porządku refrenicznych następstw tworzy się bardzo spójna końcowa całość obejmująca już nie tylko ostatni tetrastych, jak było to w zwyczaju, ale wykraczająca poza tę strofę i zagarniająca przedostatnią tercynę. Wszystkie te zabiegi formalne

⁴³ K. Malkoff: *Theodore Roethke...*, s. 91.

zbiegają się w kluczowym fragmencie wiersza i podkreślają moment szczególnego natężenia emocji i opisywanych zdarzeń – uwiedzenia przez wiarę w moc przemian i zawierzenia własnym siłom oraz ostatecznej rezygnacji i poddania się, wyrażonych eufonicznym zwrotem „no more: No more he can”. Zaburzony porządek układu villanelli potrzebny był do uzyskania rodzaju klamry międzystroficznej spinającej zakończenie tymi samymi wersami refrenicznymi a_1 , choć paradoksalnie poprzez modyfikacje kontrastującymi ze sobą znaczeniowo:

Takes to himself what mystery he can,
[...]
Till mystery is no more: No more he can.

Wieńcząca całość antytetyczna koda ostatecznie dopełniona jest, zgodnie z porządkiem zamykającego tetrastychu, niezmiennie jednostajnym, drugim wersem refrenicznym (a_2), który na zakończenie wprowadza poczucie pogodzenia i przedustawnego ład: „The right thing happens to the happy man”.

Sylvia Plath

Sylvia Plath, amerykańska poetka, absolwentka Smith College i uniwersytetu Cambridge, urodziła się w 1932 roku. Jej ojciec, z pochodzenia Niemiec, był profesorem biologii na uniwersytecie w Bostonie. Matka wywodząca się z austriacko-żydowskiej rodziny także pracowała na tej uczelni. W 1956 roku Sylvia Plath poślubiła angielskiego poetę Teda Hughesa, z którym miała dwoje dzieci. W 1962 roku rozwiedli się, a w rok później Sylvia Plath popełniła samobójstwo. Jej przedwczesna śmierć, poprzedzona próbami samobójczymi, skłaniała krytyków do interpretacji tej poezji w kontekście biografii, uwikłanej nie tylko w tragiczną miłość, ale także dzięki rodzinnym korzeniom w kontekst wojny, nazizmu, holokaustu.

Sylvia Plath napisała kilka villanelli, które traktowała jako pierwsze szkolne próby literackie. Zaledwie jedna z nich – *Mad Girl's Love Song* – została opublikowana. Powstała w 1951 roku, a więc w czasie gdy poetka miała niespełna dziewiętnaście lat. Grażyna Borkowska w posłowie do jej wierszy napisała: „Świat Sylvii Plath podszyty jest śmiercią, przyczyną w sielankowym krajobrazie”⁴⁴. Te słowa mogą być dobrym wprowadzeniem do jej villanelli:

Mad Girl's Love Song

I shut my eyes and all the world drops dead;
I lift my lids and all is born again.
(I think I made you up inside my head.)

The stars go waltzing out in blue and red,
And arbitrary blackness gallops in:
I shut my eyes and all the world drops dead.

I dreamed that you bewitched me into bed
And sung me moon-struck, kissed me quite insane.
(I think I made you up inside my head.)

God topples from the sky, hell's fires fade:
Exit Seraphim and Satan's men:
I shut my eyes and all the world drops dead.

I fancied you'd return the way you said,
But I grow old and I forget your name.
(I think I made you up inside my head.)

I should have loved a thunderbird instead;
At least when spring comes they roar back again.
I shut my eyes and all the world drops dead.
(I think I made you up inside my head.)⁴⁵

⁴⁴ G. Borkowska: *Posłowie*. W: S. Plath: *Poezje wybrane*. Przeł. J. Hartwig, J. Rostworowski, T. Truszkowska. Kraków 2004, s. 183.

⁴⁵ S. Plath: *Mad Girl's Love Song*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 93.

Pieśń miłosna szalonej

Zamykam oczy i cały świat pada martwy;
Unoszę powieki i cały powraca do życia.
(Sądzę, że stworzyłam ciebie w moich myślach.)

Gwiazdy tańczą walca w błękitach i czerwieni,
Władcza czerń wtargnęła nagle:
Zamykam oczy i cały świat pada martwy.

Śniłam, że zwiodłeś mnie do łóżka, wyśpiewałeś mnie
Księżycem porażoną, opętaną od pocałunków
(Sądzę, że stworzyłam ciebie w moich myślach.)

Bóg patrzy władczo z góry, ognie piekielne ustają:
Wychodzą Serafini i ludzie Szatana:
Zamykam oczy i cały świat pada martwy.

Cieszyłam się, że wrócisz, jak obiecałeś.
Widać, starzeję się, pamięć zaciera imię twoje.
(Sądzę, że stworzyłam ciebie w moich myślach.)

Mogłam pokochać w zamian ptaka gromowładnego;
W końcu, gdy wiosna powróci, będą świergotać ponownie.
Zamykam oczy i cały świat pada martwy.
(Sądzę, że stworzyłam ciebie w moich myślach.)

Tłum. Maciej Nowak

Wiersz jest dramatycznym i ekspresyjnym zapisem emocji po stracie ukochanej osoby. Wypowiedź układa się w rodzaj poetyckiego, ale także magicznego i mitycznego rozrachunku ze światem, który po rozstaniu z kochankiem wydaje się nie do zaakceptowania. Stąd też w utworze pojawia się sfera wyobraźni fantastycznej i niebiańskiej oraz odwołania do indiańskiego mitu o deszczu i gromie niosących złowrogą siłę, a których uosobieniem jest „thunderbird” (ptak gromowładny).

Edward Butscher napisał o refrenicznych wersach, że stanowią wypowiedź o „nieuniknionej, poetycko banalnej prawdzie na temat dziecięcej przemiany niewinności wraz z jej strasznym dziewiczym ego, w rze-

czywistość dorosłych”, ale w kontekście poetyckiej biografii zauważał także „szaleństwo wyklarowane do czystej jaźni”⁴⁶. „W umyśle odrzuconej dziewczyny – zauważa Ronald E. Mc Farland – strata ukochanego jest pokrewna utracie świata albo dokładniej nie ma różnicy pomiędzy tymi pojęciami straty. Ona pozbawiona jest osobistego oparcia w rzeczywistości. Wiersz, między innymi, jest wypowiedzią o szaleństwie i apokalipsie”⁴⁷.

Forma villanelli wydaje się wyjątkowo adekwatna do wyrażenia tych dramatycznie przeżywanych, skrajnie odmiennych emocji. Wielokrotne nawroty refrenicznych wersów oddają atmosferę niemal majaczenia, szaleństwa, obłądnego powracania myślą do osoby ukochanej i sytuacji straty. Sprzyja temu nawrotowy, taneczny w swej powtarzalności rytm villanelli. Jednocześnie drzemie w nich magiczna moc kreacji, demiurgiczna zdolność powołania utraconego świata, przywołania na powrót chwil minionych i ukochanej osoby. Między tymi kontrastami, które w powrotach refrenicznych wersów stopniowo uzyskują pełnię dramatyzmu, zawiera się ambiwalentna siła uczucia.

Zastanawiając się nad uniwersalnymi aspektami villanelli, Philip K. Jason zauważył, że „villanella jest często wykorzystywana i właściwie wykorzystywana, by łączyć się z jednym bądź innym stopniem obsesji”⁴⁸. Tak jest w przypadku wierszy Thomasa i Roethkego, ale także Plath. Jason zwraca również uwagę na psychologiczne aspekty repetycji: „Kiedy rozmyślający umysł lub mówiący głos powraca, by zastanawiać się tymi samymi słowami, nad tą samą ideą, ciągle i ciągle na nowo, czy jest nie w porządku powiedzieć, że osoba ma obsesję? [...] Obsesyjny temat jest jednym ze sposobów, dzięki któremu uzyskana jest właściwa jedność villanelli, jedność oparta na wyważonej proporcji powtarzanych wersów, wyolbrzymiona. Monomaniakalne rozwodzenie się nad jakimś problemem może być przywoływane. [...] Kiedy poeci wybiorą tę ścieżkę – lub kiedy villanella kreuje ją dla nich – swoboda występowania róż-

⁴⁶ E. Butscher: *Sylvia Plath: Method and Madness*. Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 93.

⁴⁷ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 93.

⁴⁸ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 141.

norodnych elementów może być w przekonujący sposób ograniczona⁴⁹. Stąd właśnie monomaniakalne powtórzenia tych samych słów w ograniczonym porządku repetycji villanelli tak dobrze oddają atmosferę obsesyjnego szaleństwa, neurotycznego zapętlenia we własnej wizji.

Dialektycznie złożona, nawrotowa całość villanelli wyraża się w dwu przeciwstawnych aspektach, które Jason zestawia z efektem schizofrenii. Tłumaczy to następująco: „Umysł, w każdym razie w przypadku takiego wiersza, jak Plath, ma dwie drogi postępowania z samym sobą, dwa przyległe wyrażenia do utworzenia. Relacja pomiędzy a_1 i a_2 może być tak ukierunkowywana, żeby kreować poczucie oscylacji; im większy, semantyczny rozstęp pomiędzy dwoma refrenami, tym większy może być efekt dyslokacji bądź fragmentacji, lub *non sequitur*. To jest także potencjał dla dwu powtarzających się wersów, które formują paradygmat schizofrenii⁵⁰. Kontrastujące ze sobą wersy refreniczne, które cyklicznie i naprzemiennie powracają w porządku villanelli, stają się w takim odczytaniu wyrazem projekcji i introjekcji uczuciowej, ambiwalentnej oscylacji emocjonalnej.

Grażyna Borkowska, poszukując „jakichś szerszych formuł interpretacyjnych obejmujących i biografię, i poezję”, napisała: „Jedną z nich, kto wie, czy nie najważniejszą, byłaby kosmiczna wyobraźnia poetki, zdolność postrzegania siebie i świata w perspektywie żywiołów natury i historii⁵¹. Villanella *Mad Girl's Love Song*, będąca utworem młodzieńszym, doskonale wpisuje się i potwierdza to rozpoznanie, świadcząc o wielkiej dojrzałości pisarskiej Sylvii Plath. Trudno nie zgodzić się z jeszcze jednym sądem Grażyny Borkowskiej: „Nie da się więc połączyć twórczości z biografią, ale też nie sposób ich rozdzielić. Sylvia Plath pisała, stojąc na krawędzi życia, wychylona w przestrzeń wirujących planet, zasłuchana w »dzwon śmierci«, zawsze między niebem a ziemią, zawsze gotowa do »przeprawy przez wodę«⁵².

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 142.

⁵¹ G. Borkowska: *Posłowie...*, s. 185.

⁵² Ibidem.

Elizabeth Bishop

O Elizabeth Bishop, amerykańskiej poetce urodzonej w 1911 roku w Worcester w stanie Massachusetts, Stanisław Barańczak napisał: „była w poezji perfekcjonistką absolutną”⁵³. Wymieniając charakterystyczne cechy jej liryki, zwrócił także uwagę na „dyscyplinę myślową i formalną”, „dyskretnie ironiczną grę znaczeń”, dbałość o wyraz formalny, który sprawia, że wiersz odbierany jest jako „samodzielnie funkcjonujący i wyraziście rozpoznawalny mikrokosmos”⁵⁴. W jednym z listów Elizabeth Bishop wyraziła swoją poetycką maksymalistyczną deklarację: „nie próbować nigdy niczego ogłaszać, zanim nie będę przekonana, że osiągnęłam, choćby to miało trwać lata, szczyt tego, na co mnie stać – a w przeciwnym razie nie publikować w ogóle”⁵⁵.

Jednym z dominujących, wręcz obsesyjnych tematów w poezji Bishop jest podróżowanie, przemieszczanie się, zmiana miejsca zamieszkania, wykorzenienie. Wszystkie te wątki tekstualne bardzo silnie powiązane są z jej biografią. Kiedy miała zaledwie osiem miesięcy, zmarł jej ojciec. Matka bardzo przeżyła tę śmierć, co doprowadziło ją najpierw do załamania nerwowego, a potem choroby psychicznej. Leczona aż do śmierci (w 1934 roku) w zamkniętym szpitalu psychiatrycznym, nie miała kontaktu z rodziną i córką. Pięcioletnia Elizabeth Bishop wychowywana była początkowo przez dziadków ze strony matki na farmie w Great Village w kanadyjskiej Nowej Szkocji. Później zaopiekował się nią drugi dziadek, przenosząc dziewczynkę do Bostonu i oddając pod opiekę ciotki. Elizabeth była bardzo chorowitym dzieckiem, więc początkowo jej edukacja musiała odbywać się w domu, ale przyniosło to gruntowną znajomość literatury i ogromne odczytanie. Później ukończyła szkołę średnią i studia w Vassar College, jednej z najlepszych wówczas szkół wyższych dla dziewcząt w Stanach Zjednoczonych. Debiutowała w 1935 roku w al-

⁵³ S. Barańczak: *Wstęp: kartografia bezdomności*. W: E. Bishop: *33 wiersze*. Przel. i oprac. S. Barańczak. Kraków 1995, s. 8.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 6-7.

⁵⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 9.

manachu. Jej wiersze opatrzone zostały wprowadzeniem Marianne Moore – poetki, która na długie lata stała się jej duchową opiekunką i przyjaciółką. Dość szczupły dorobek poetycki Bishop, zaledwie cztery tomy wierszy, w miarę upływu czasu zyskiwał coraz większe uznanie, czego potwierdzeniem są nagrody, między innymi Nagroda Pulitzera (za drugi tom wierszy zatytułowany *Poems*) oraz National Book Award (za *The Complete Poems*).

Kolejne etapy życia Elizabeth Bishop wyznaczane były przez wciąż zmieniające się miejsca jej zamieszkania: Great Village w Nowej Szkocji, Boston, Nowy Jork, Key West na Florydzie, Rio de Janeiro i Petropolis w Brazylii i ponownie, już ostatecznie, Boston. Wszystkie te przeprowadzki, odbywające się zazwyczaj w dramatycznych okolicznościach zdrowotnych bądź losowych, wywarły istotny wpływ na jej pisarstwo, stały się synonimem podróży przez życie. Wystarczy wspomnieć tytuły jej tomów: *North & South*; *Questions of Travel*; *Geography III*, czy tytuły wierszy: *Mapa*; *Zatoka*; *Pytania w związku z podróżą*; *Przybycie do Santos*, by dojrzeć tę znamioną cechę jej twórczości. „Całe jej życie – pisze Stanisław Barańczak – już od wczesnego dzieciństwa, stanowiło właściwie serię dyslokacji czy wykorzeń, a jego stałym elementem było rosnące oddalenie geograficzne i rosnące z nim równoległe poczucie skazania na stan duchowy, którego ambiwalencję tak dobrze ujmuje język angielski ze swoim znaczeniowym rozróżnieniem słów *alone* («samotny» jak w zdaniu »leave me alone«, »zostawcie mnie samego«, czy lepiej »dajcie mi spokój«) i *lonely* («samotny» w sensie »osamotniony«)”⁵⁶.

Tematyka nieustającego przeprowadzania się, nomadyczności życia, niestałości i przemijania, z którymi bezpośrednio i nieusuwalnie związana jest poczucie utraty, zawiera się w jej villanelli zatytułowanej *One Art*.

One Art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

⁵⁶ Ibidem, s. 10.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! My last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

- Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.⁵⁷

W tłumaczeniu Stanisława Barańczaka villanella Elizabeth Bishop brzmi tak:

Ta jedna sztuka

W sztuce tracenia nie jest trudno dojść do wprawy;
tak wiele rzeczy budzi w nas zaraz przecucie
straty, że kiedy się je traci – nie ma sprawy.

Trać co dzień coś nowego. Przyjmuj bez obawy
straconą szansę, upływ chwil, zgubione klucze.
W sztuce tracenia nie jest trudno dojść do wprawy.

Trać rozległej, trać szybciej, ćwicz – wejdzie ci w nawyk
utrata miejsc, nazw, schronień, dokąd chciałeś uciec
lub chociażby się wybrać. Praktykuj te sprawy.

⁵⁷ E. Bishop: *One Art*. W: *Eadem*: 33 wiersze..., s. 142.

Przepadł mi gdzieś zegarek po matce. Jaskrawy blask dawnych domów? Dzisiaj – blady cień, ukłucie w sercu. W sztuce tracenia łatwo dojść do wprawy.

Straciłam dwa najdroższe miasta – ba, dzierzawy ogromniejsze: dwie rzeki, kontynent. Nie wrócę do nich już nigdy, ale trudno. Nie ma sprawy.

Nawet gdy stracę ciebie (ten gest, śmiech chropawy, który kocham), nie będzie w tym kłamstwa. Tak, w sztuce tracenia nie jest wcale trudno dojść do wprawy; tak, straty to nie takie znów (*Pisz!*) straszne sprawy.⁵⁸

Mark Strand i Eavan Boland zwracają uwagę, że choroba i śmierć matki Elizabeth Bishop, które są jednym z najistotniejszych źródeł jej twórczości, leżą także u podstaw *One Art*⁵⁹. Trzeba tu również wspomnieć o śmierci w wyniku samobójstwa wieloletniej przyjaciółki poetki – Loty de Macedo Soares. Kontekst problematyki spod znaku Tanatosa, tak istotny dla tego wiersza, przejawia się zarówno w podjętym temacie straty, jak i subtelnym, ale i dramatycznym ujęciu tego problemu.

Villanella *One Art* zbudowana jest dosyć regularnie. Kolejne partie tekstu przedstawiają katalog utraconych rzeczy i miejsc. Warto jednak zauważyć, że perspektywa spojrzenia podlega stałemu rozszerzaniu: od zapodrzianych kluczy, zapomnianych nazw i imion, zagubionego zegarka matki, poprzez pozostawione domy, opuszczone miejsca, miasta, rzeki, kontynenty, aż do utaconej miłości bliskiej osoby. Tej rozszerzającej się perspektywie towarzyszy gradacja emocjonalnego dramatyizmu. Początkowe, lekko wypowiedziane słowa: „W sztuce tracenia nie jest trudno dojść do wprawy” podlegają zabawnej egzemplifikacji licytującej zagubione rzeczy i nazwy. Ton beztroskiego, nierozważnego podejścia do życiowych strat utrzymują przewijające się w refrenicznym rytmie villa-

⁵⁸ E a d e m: *Ta jedna sztuka*. Przeł. S. B a r a ń c z a k. W: E. B i s h o p: 33 wiersze..., s. 143.

⁵⁹ *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*. Eds. M. S t r a n d, E. B o l a n d. New York-London 2001, s. 19.

nelli stwierdzenia: „ale trudno. Nie ma sprawy”. Wiersz ma jednak przewrotny, ironiczny charakter. Rozdźwięk pomiędzy nieodpowiedzialną nonszalancją wypowiedzi a statusem utraconych rzeczy i miejsc, zwłaszcza w wyliczeniu: „Straciłam dwa najdroższe miasta – ba, dzierżawy / ogromniejsze: dwie rzeki, kontynent.”, buduje ironiczny dystans, który stale poszerza swój zakres, aż do ostatniego wersu, w którym ujawnia się prawdziwa postawa mówiącego. Zamykające villanellę wersy refreniczne połączone przerzutnią, tworzą razem dystych zakończenia, mający charakter puenty. Ostatni wers podlega nieznaczącej modyfikacji poprzez wprowadzenie wyrażenia w nawiasie, które rozbija cały tok wypowiedzi w taki sposób, iż słowo „like” musi ponownie zostać powtórzone. I właśnie te dwa ostatnie słowa następujące po nawiasowym wtrąceniu ujawniają grę ironii i odkrywają istotę prawdy:

the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

W rzeczywistości utrata drobnych przedmiotów, która, jak się potocznie wydaje, tworzy błahy ciąg wydarzeń i nie nosi znamion nieszczęścia, w praktyce całego życia sumuje się w wymiar katastrofy. W efekcie misternej gry ironii wszystkie treści wiersza podlegają przewartościowaniu, ujawniając tragiczne w swej istocie zjawisko przemijalności, nietrwałości i śmierci.

Ciekawe spostrzeżenia na temat semantycznych możliwości, jakie daje forma villanelli w wierszu *One Art*, przedstawili w swej pracy Mark Strand i Eavan Boland. Piszą oni: „Dokonanie przez Bishop wyboru villanelli, która nadaje kształt temu rozdzierającemu serce katalogowi strat, podkreśla potęgę formy dla dwudziestowiecznych poetów. Ona nie dozwala na prostą, narracyjną rezolucję, krąży dookoła i dookoła, budując akustyczną przestrzeń ze słów, wersów, znaczeń. [...] Repetycje wersów pozwalają uzyskiwać nowe znaczenia za każdym razem, gdy są powtarzane. Za każdym razem zwrot *the art of losing* jest słyszany, powtarzany, preadresowywany, funkcjonuje na nowym poziomie, z różnym natężeniem. Słowa o stracie stają się donioślejsze, odmienne, bardziej złowrogie, a mimo to jednocześnie bardziej ludzkie. Ten efekt villa-

nelli – tworzenia akustycznej przestrzeni z pojedynczych wyrazów – był szczególnie dobrze pojęty przez Bishop⁶⁰.

Tom Disch

Istnieje pewien typ villanelli, w którym wyraźnie zaznacza się tendencja narracyjna. Philip K. Jason nazywa ten typ „progresywnym”⁶¹. Można widzieć tu nawiązania między innymi do twórczości Empsona, a szczególnie bliski jest wspomnianej już wcześniej villanelli *Reflection from Anita Loos*. Alternujący układ wersów refrenicznych powraca cyklicznie do tezy wyjściowej po to, by niejako „popchnąć” narrację o kolejny epizod dalej. Jason tłumaczy to następująco: „Początkowe i następujące później części zanikają w trakcie, gdy przechadzamy się w krótkiej podróży pomiędzy myślami lub emocjami – lub być może, faktycznie, pomiędzy aktualną narracją”⁶². Villanella Dylana Thomasa nie zawierała elementów progresji. Tę ukrytą potencję wykorzystał częściowo Theodore Roethke, który wprowadził znamiona procesualności i ruchu, koncentrując – jak pisze Jason – „progresywną dynamikę wokół powtarzanych wersów. Jednak ten narracyjny element tylko częściowo maskuje trzyczęściową strukturę zawierającą introdukcję, rozwój i konkluzję, którą ten wiersz podziela z utworem Thomasa”⁶³.

Narracyjne i progresywne napięcie widać wyraźnie w villanelli Toma Discha, zatytułowanej *The Rapist's Villanelle*.

The Rapist's Villanelle

She spent her money with such perfect style
The clerks would gasp at each new thing she'd choose.
I couldn't help myself – I had to smile

⁶⁰ Ibidem, s. 20.

⁶¹ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 138.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, s. 139.

Or burst. Her slender purse was crocodile,
Her blouse was from Bendel's, as were her shoes.
She spent her money with such perfect style!

I loved her so! She shopped – and all the while
My soul that bustling image would perfume.
I couldn't help myself: I had to smile

At her hand-knitted sweater from the Isle
Of Skye, at après-ski of bold chartreuse.
She spent her money with such perfect style.

Enchanted by her, mile on weary mile
I tracked my darling down the avenues.
I couldn't help myself. I had to smile

At how she never once surmised my guile.
My heart was hers – I'd nothing else to lose.
She spent her money with such perfect style
I couldn't help myself. I had to smile.⁶⁴

Villanella gwałciciela

Wydawała pieniądze w wielkim stylu
Ekspedientów „och” i „ach”, gdy coś wybierała.
Nie mogłem już – nie kryłem uśmiechu

Może parsknąłem. Szczupła torebka ze skóry krokodyla,
Bluzeczka i buciki – zakup u Bendela.
Wydawała pieniądze w wielkim stylu!

Zniewoliła mnie! Chodziła po sklepach i przez ten czas
Jej energiczna postać pochłonęła mnie z kretesem.
Nie mogłem już: nie kryłem uśmiechu

Na party po nartach, pod ręką jaskrawy sweterek,
ręczna robota z Wyspy Skye, żółty wpada w zieleń.
Wydawała pieniądze w wielkim stylu.

⁶⁴ T. D i s c h: *The Rapist's Villanelle*. Cyt. za: P.K. J a s o n: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 140.

Zauroczyła mnie, wlokłem się cierpliwie
 Alejami tropiąc me „kochanie”.
 Nie mogłem już. Nie kryłem uśmiechu

Bo była zupełnie nieświadoma mych podchodów.
 Me serce dla niej tylko - nie miałem nic do stracenia.
 Wydawała pieniądze w wielkim stylu
 Nie mogłem już. Nie kryłem uśmiechu.

Tłum. Maciej Nowak

„Nawet będąc przekonany - pisze Jason - że to nie powtarzane wersy pozwoliły osiągnąć esencję narracyjnych elementów w tym wierszu, to jednak nawrotowe repetycje wywołują wrażenie podróży. Inaczej mówiąc, refreny służą jako konstrukcja akcji poprzez łączenie podejmowanych na nowo elementów z oddzielnymi scenami”⁶⁵. Wersy refreniczne stają się w tym wypadku ośrodkiem, który spaja poszczególne epizody w jednorodną opowieść, za każdym razem akcentując aktualną odrębność kontekstu oraz ironiczny dystans. Wiersz czyta się w narracyjnym porządku zdarzeń, dzięki czemu zatracą się trzyczęściowy podział struktury. Zamykający tetrastych nie pełni tutaj funkcji puenty czy konkluzji, w naturalny sposób łączy się z opowiadaną historią. Jedynie kończący dwuwiersz, poprzez konstrukcję klamrową spaja i zamyka całość w jednolitą formę.

Jason zwrócił uwagę na fakt, że „Disch pokazał nam interesującą i popularną, współczesną drogę osiągania dodatkowej elastyczności villanelli”⁶⁶. Uzyskany efekt jest dosyć zaskakujący, ponieważ warstwa leksykalna wersów refrenicznych pozostaje niezmienną. Pomimo tak rygorystycznego sposobu ukształtowania Disch przełamuje konwencjonalność formy. Zastosowana za każdym razem przerzutnia, która kończy drugi wers refreniczny (*a₂*), łącząc go z następną tercyną, wprowadza spójność wypowiedzi. Tak jest do ostatniego wersu, w którym refreniczne „I had to smile” znacząco zakończone jest kropką. Dzięki zastosowanym bardzo konse-

⁶⁵ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 140.

⁶⁶ Ibidem.

kwentnie przerzutniom struktura villanelli traci swój trzyczęściowy charakter. Już pierwsza tercyna, która zwykle była rodzajem ekspozycji, w *The Rapist's Villanelle* płynnie połączona z kolejną strofą zatracą swą odrębność. Podobnie jest w zakończeniu, gdzie przerzutnia spaja piątą i szóstą strofę, unieważniając niejako konieczność finalnego zamknięcia. Dodatkowa elastyczność uzyskana dzięki przerzutniom stała się ważnym czynnikiem umożliwiającym wprowadzenie toku narracyjnego i progresywnego.

Loose-line form

Pod koniec lat pięćdziesiątych dzięki utworom Thomasa i Roethkego villanella miała ugruntowaną pozycję w angielskiej i amerykańskiej poezji. Skala rozpiętości tematycznej rozciągała się od zabawnego komizmu aż do egzystencjalnych rozważań na temat tragizmu ludzkiego losu. Ustalona i akceptowana forma, zdolna do wyrażenia głębokich i poruszających treści, wciąż mogła inspirować wielu utalentowanych twórców. W tym jednak czasie obok uznanych poetów, którzy jednak w sposób dosyć ostrożny i zachowawczy pisali swoje utwory, pojawili się pisarze, którzy odczuwali potrzebę wprowadzenia eksperymentu formalnego. Postać villanelli, którą udało im się uzyskać, o swobodnym toku wersowym, Ronald E. Mc Farland określił mianem *loose-line form*. Jego zdaniem, najciekawsze wiersze tego gatunku powstałe w drugiej połowie XX wieku realizują ten właśnie typ eksperymentalnego podejścia, wciąż mieszczący się w wyznaczonych granicach formalnych konwencji. Do tego nurtu przynależą także villanelle Stanisława Barańczaka, nowoczesne w wyrazie, przełamujące tradycyjny sposób kształtowania wypowiedzi, a jednocześnie perfekcyjne w konstrukcji.

Ukształtowanie wcześniejszych villanelli sprzyjało izolacji wersów refrenicznych nawet wówczas, gdy te zawierały się w obrębie tercyny. Końcowy, zamykający dwuwiers tetrastychu miał zazwyczaj charakter pogodzonych, ale wciąż z przyczyn poetyki osobnych, niezależnych racji.

Poeci nowego pokolenia, podążający raczej śladem Audena, zmierzali w kierunku uelastycznienia rygorystycznego schematu villanelli i wypróbowania możliwości tkwiących wewnątrz granic wersu. Nowe efekty uzyskali przede wszystkim dzięki zastosowaniu przerzutni, w tym także przerzutni międzystroficznych. Nie jest to oczywiście jakąś specjalną i wyjątkową innowacją, niemniej na taką skalę nie był ów środek nigdy tak intensywnie wykorzystywany. Spowodowało to w oczywisty sposób rozluźnienie formalne wiersza. Nieustanne, swobodne przerzucanie treści zdań do następnych wersów spotykało się z kolei z bardzo sztywnym schematem rymowym *aba*. Ta dwoista, przecząca sobie wzajemnie dążność w obrębie struktury stawiała przed twórcą bardzo wysokie wymagania: stworzenia utworu niezwykle precyzyjnego i przemyślanego, w którym swobodny tok mowy przeciwstawiony jest ramie strukturalnej formy. Napięcie powstałe ze zderzenia tych nieprzystawialnych tendencji w efekcie dawało ciekawe rezultaty, zarówno nastrojowe, jak i takie, które opierały się na grze wieloznaczności. Warto także podkreślić, że w efekcie rozluźnienia toku wersów za pomocą przerzutni cała konstrukcja wiersza, ale przede wszystkim finalna strofa, mogły uzyskiwać zupełnie inne rezultaty niż to miało miejsce dotychczas.

Joseph Langland

Villanella Josepha Langlanda zatytułowana *Ecclesiastes*, opublikowana w zbiorze *Poetry Today* w 1956 roku, ukazuje już nowe tendencje w kształtowaniu przerzutniowego toku wersowego.

Ecclesiastes

Out of the icy storms the white hare came
Shivering into a haven of human arms;
It was not love but fear that made him tame.

He lay in the arms of love, having no name
 But comfort to address. Shaking alarms
 Out of the icy storms, the white hare came

Across the haunted meadows crackling with game.
 What evil eye pinpointed his soft charms?
 It was not love but fear. That made him tame

Among the chilling hail and scattering aim.
 Helpless against the sport of ancient farms,
 Out of the icy storms the white hare came

Thinking, perhaps, it leaped through icy flame,
 Thinking, with instinct, hate or trust disarms.
 It was not love. But fear that made him tame

Leaped again in his heart; his flesh became
 Translated into havens. From sudden harms
 Out of the icy storms the white hare came;
 It was not love but fear that made him tame.⁶⁷

Eklezjasta

Wprost z burzy śnieżnej przybiegł biały zając
 Trzęsąc się szukał schronienia w ramionach ludzi;
 To nie miłość oswoiła go, lecz strach.

Legł w ramionach miłości, bezimienny
 Bo imię niepotrzebne, gdy dobrze jest. W panice
 Wprost z burzy śnieżnej przybiegł biały zając

Przez nawiedzone pola, sponiewierany przez nagonkę.
 Jakież złowrogie oko namierzyło te łagodne wdzięki?
 To nie miłość oswoiła go, lecz strach,

Pośród mroźnego gradu i rozrzuconych celów.
 Bezradny wobec rozrywek pradawnych zagród,
 Wprost z burzy śnieżnej przybiegł biały zając.

⁶⁷ J. Langland: *Ecclesiastes*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 98.

Może całkiem rozmyślnie dał susa przez żar lodu,
Instynkt go pouczył, że rozbrajać można ufnością i gniewem.
To nie miłość oswoiła go, lecz strach

Znów podskoczył w sercu, jego ciało i krew
Stały się schroniskiem. Od nagłych ciosów
Wprost z burzy śnieżnej przybiegł biały zając,
To nie miłość oswoiła go, lecz strach.

Tłum. Maciej Nowak

Zastosowane przerzutnie międzywersowe, ale i międzystroficzne wyraźnie dynamizują tok wiersza i sprawiają wrażenie wartko podążającej akcji, eskalacji ruchu. Jest to wyraźnie zespolone z tematyką wiersza podkreśloną przez nagromadzenie czasowników ruchu. Przerzutnie stają się więc tu najbardziej właściwym sposobem kształtowania wypowiedzi podmiotu, podkreślenia jego emocji. Wersy refreniczne są płynnie wkomponowane w strukturę zdania, która konsekwentnie rozmija się z delimitacją stroficzną, i znajdują się w zupełnie nowej funkcji tworzenia wielu, ciągle odnawialnych znaczeń. Pierwszy z wersów refrenicznych (a_1) za każdym razem integralnie łączy się z dalszą częścią zdania należącą już do następnego wersu. Ciekawy zabieg występuje w drugim z wersów refrenicznych (a_2). Zachowuje on dokładnie powtarzany zasób i układ słów, ale dzięki użytym znakom interpunkcyjnym za każdym razem uzyskuje inną postać, by kłamrowo powrócić do pierwotnej postaci:

a_1 It was not love but fear that made him tame.

[...]

a_2 It was not love but fear. That made him tame

[...]

a_3 It was not love. But fear that made him tame

[...]

a_4 It was not love but fear that made him tame.

Jak widać, każdorazowa innowacja przecinka bądź kropki wprowadza tu nowe znaczenie. W *Ecclesiastes* całość sprawia wrażenie mocno scalonej, emocjonalnej, wartko przebiegającej wypowiedzi. Poetycka, wyra-

finowana w swych refrenicznych powtórzeniach forma zupełnie ztraca swą wyrazistość i schematyczność wyrazu, staje się integralnie wkomponowana w przebieg wiersza. Jej nawrotowość zaczyna sprzyjać wyrażanym treściom, by zespolić się ikonicznie w transopowieści.

Ukształtowanie formalne *Ecclesiastes* Josepha Langlanda przypomina pierwszą villanellę Stanisława Barańczaka zatytułowaną *Co mam powiedzieć*. Obie reprezentują typ *loose-line form* i w obu dominuje tok przerzutniowy. Przede wszystkim jednak w podobny sposób kształtowane są wersy refreniczne, które podlegają nieustannym przekształceniom i niemal nigdy nie są powtórzone w identycznej postaci. Drugi wers refreniczny (a_2) w wierszu Barańczaka, podobnie jak w utworze Langlanda, zbudowany jest ze stałej sekwencji słów (z wyjątkiem jednego wersu), które za pomocą znaków interpunkcyjnych uzyskują wciąż nową postać, a zatem i nowe znaczenie:

- a_2 Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.
[...]
 a_2 Co mam powiedzieć? „Wierzę”? Będzie powiedziane
[...]
 a_2 Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane.⁶⁸

W villanellach Barańczaka i Langlanda, ale także właściwie we wszystkich realizacjach *loose-line form* nie chodzi już wyłącznie o powracanie tych samych treści we wciąż zmieniających się kontekstach. Ludowa, taneczna proweniencja rekapitulacji, stałych, powtarzalnych nawrotów znacznie oddaliła się i utraciła znaczenie w tej nowoczesnej postaci. Współczesna forma villanelli reprezentuje ciągłą zmianę, ruch, dynamikę i przekształcenia, w których jak echo odbijają się słowa już zasłyszane, powtórzone bądź upodobnione brzmieniowo. Taka postać gatunkowa villanelli znacznie bardziej – jak się wydaje – przystaje do czasów obecnych i współczesnego rytmu życia.

⁶⁸ S. Barańczak: *Co mam powiedzieć*. W: I d e m: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 11.

James Merrill

Autorem jednej z najbardziej interesujących i uznanych villanelli w typie *loose-line form* jest James Merrill (1926–1995), jeden z najwybitniejszych współczesnych poetów amerykańskich, laureat Nagrody Pulitzera, National Book Award i Bollingen Prize in Poetry. Wczesna twórczość tego poety miała charakter estetyzujący i ta dbałość o kształt formalny wiersza pozostała istotnym znakiem jego poezji. Jak pisze Stanisław Barańczak: „Sława Merrilla, choć dobrze ugruntowana, jest z pewnością – i z pewnością długo jeszcze będzie – dość elitarna w zasięgu. [...] Ale Merrill należy zarazem do tych poetów, którzy, wymagając wiele od swego czytelnika, za wysiłek lektury natychmiast mu się odpłacają. Merrill odpłaca się przede wszystkim formą: poezji tak bogatej w najróżnorodniejsze techniczne umiejętności oraz spożytkowującej je z taką pomysłowością, werwą i dowcipem nie było w tradycji amerykańskiej nigdy, może z wyjątkiem Wallace’a Stevensa. A przy tym Merrill odpłaca się również treścią swych wierszy, tym, co ma do powiedzenia o świecie”⁶⁹.

Villanella *The World and the Child* pochodzi z tomu *Water Street* wydanego w 1962 roku. Już sam jej tytuł wskazuje na obecną w wierszu zasadę kontrastu i antytetyczności, wprowadzoną przez przeciwstawienie dziecka i świata. Zgodnie z ideą *loose-line form* villanella oparta jest na toku przerzutniowym, a oba wersy refreniczne podlegają ciągłym przekształceniom. Już te pobieżne uwagi pozwalają nam dostrzec w *The World and the Child* charakterystyczne cechy liryki Merrilla, która – jak stwierdza Barańczak – „jest poezją lustrzanych odbić i antytez, korespondencji i wspólnot odkrywanych w pozornej odmienności czy obcości [...] a zarazem antagonistycznych dualizmów rozrywających to, co pozornie jednolite”⁷⁰.

⁶⁹ Idem: *Wstęp: po obu stronach lustra*. W: J. Merrill: *Wybór poezji*. Przeł. i oprac. S. Barańczak. Kraków 2001, s. 10.

⁷⁰ Ibidem, s. 17.

The World and the Child

Letting his wisdom be the whole of love,
 The father tiptoes out, backwards. A gleam
 Falls on the child awake and wearied of,

Then, as the door clicks shut, is snuffed. The glove –
 Gray afterglow appalls him. It would seem
 That letting wisdom be the whole of love

Were pastime even for the bitter grove
 Outside, whose owl's white hoot of disesteem
 Falls on the child awake and wearied of.

He lies awake in pain, he does not move,
 He will not scream. Any who heard him scream
 Would let their wisdom be the whole of love.

People have filled the room he lies above.
 Their talk, mild variation, chilling theme,
 Falls on the child. Awake and wearied of

Mere pain, mere wisdom also, he would have
 All the world waking from its winter dream,
 Letting its wisdom be. The whole of love
 Falls on the child awake and wearied of.⁷¹

Świat i dziecko

Pozwoliwszy, by mądrość przejęła całą miłość,
 Ojciec wychodzi tyłem, na palcach. Połać światła
 Nachodzi dziecko smutne i nieśpiące jeszcze,

Drzwi zamykają się, westchnienie. Szary jak rękawica
 Zmierzch napawa go niechęcią. Zdawałoby się,
 Że mądrość surowa przejmie całą miłość

⁷¹ J. Merrill: *The World and the Child*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 99.

I będzie rozrywką nawet dla smutnego gaju
Za oknem, skąd wzgardliwe pohukiwanie sowy
Nachodzi dziecko smutne i nieśpiące jeszcze.

Nie śpi, z bólem w sercu leży nieruchomo,
Nie będzie krzyczeć, bo jeśli ktoś usłyszysz,
Pozwoli, by mądrość przejęła całą miłość.

Pokój pod nim wypełniony ludźmi.
Ich rozmowa, dyskretna zmiana tonu, chłodna treść,
Nachodzi dziecko. Smutne i nieśpiące jeszcze

Ból i mądrość więcej nic. Krzyk obudziłby
Przecież cały świat z zimowego snu,
Pozwoliłby mądrości być. Cała miłość
Nachodzi dziecko smutne i nieśpiące jeszcze.

Tłum. Maciej Nowak

Migawkowe zdarzenie z dzieciństwa, kiedy w trakcie przyjęcia wydawanego przez rodziców dziecko zostaje zamknięte w swoim pokoju przez ojca, posłużyło Merrillowi za temat villanelli. Ujęty w schemat jej formy okazał się niebywale z nią zestrojony, poprzez grę antytez wydobywający całą gamę rodzących się tam napięć. Koncept tej villanelli zasadza się na dostrzeganym przez dziecko paradoksie: jak może być tym samym jednocześnie roztropność i miłość. Chłopiec zastanawia się bowiem, jak można przyjąć, że rozumna troskliwość ojca jest wyrazem jego miłości, gdy odczuwa się ból samotności i opuszczenia. Wiersz przekracza jednak granice tej sceny, wyraża bowiem dziecięce, ale i uniwersalne pragnienie, by świat przebudził się jak ze złego snu, sprowadzając rozumność i miłość do tego, czym są w istocie. Przedostatni wers wiersza, a więc jeden z puentujących wersów refrenicznych poprzez zmianę wprowadzoną podziałem wersu na dwa odrębne zdania przedzielone kropką wyraźnie izoluje te pojęcia i stawia je w opozycji wobec siebie, przeciwstawia miłość zachowaniom, które w społecznym odbiorze pojmowane są jako rozumne i traktowane jako racjonalne. Jednocześnie za pomocą przerzutni kolejny wers refreniczny dopełnia wypowiedź,

stając się wyrazem jedynych pragnień młodego człowieka, by cała miłość była zawsze ukierunkowana bezwarunkowo i bezpośrednio na tego, kto potrzebuje czułości i zainteresowania:

Letting its wisdom be. The whole of love
Falls on the child awake and wearied of.

Przeżywane ambiwalencje nastroju znajdują swoje odbicie w przemienności refrenicznych wersów właściwych dla formy villanelli. Dodatkowo natężenie sprzecznych i wciąż narastających emocji współgra z licznymi przerzutniami rozrywającymi spokojny zazwyczaj tok rytmiczności wersowej. Wszystkie te sprzężone efekty poetyckie potwierdzają dostrzeżoną przez Stanisława Barańczaka zasadę w poezji Merriлла wyrażoną stwierdzeniem „Afirmacją jest forma”. Wyrazem jej staje się „samo ujęcie doświadczenia w formę, poddanie go prawom poetyckiej organizacji”⁷².

Kontrasty i paradoksy, zmienność punktów widzenia, emocjonalny świat dziecka i trywialna konwersacja gości w świecie dorosłych pozwalają dostrzec „fundamentalny dualizm” leżący u podstaw liryki Merriлла, na który, jak zwraca uwagę Barańczak, składają się: „Z jednej strony – diariuszowy weryzm autobiograficznego szczegółu, akceptacja doświadczenia w całej rozciągłości, łącznie z jego najbardziej trywialnymi i »niepoetyckimi« składnikami, całkowita swoboda języka, otwartego na dopływy najróżnorodniejszych postaci »niepoetyckiej« mowy. Z drugiej – prześwitująca stale przez codzienność perspektywa metafizyczna, kreacyjne podejście do doświadczenia, precyzja konstrukcji i gęstość znaczeń”⁷³.

⁷² S. Barańczak: *Wstęp: po obu stronach lustra...*, s. 14.

⁷³ *Ibidem*, s. 13-14.

Marilyn Hacker

Współczesną poetką, która pisała villanelle w typie *loose-line form*, jest Marilyn Hacker. Ronald E. Mc Farland wymienia trzy jej villanelle: *Villanelle for D.G.B.*, *Ruptured Friendship*, *The High Cost of Keys* i *Villanelle: Late Summer*. „Lubię wyzwania repetycji – zapisała w korespondencji – patrząc, co faluje rozsyłane w powtarzanym słowie albo, jak w przypadku villaneli, powtarzanym wersie, umiejscawiane nie na powierzchni, ale przenikające na wskroś ciała tekstu”⁷⁴.

Villanelle for D.G.B., pochodząca z tomu *Presentation Piece* wydanego w 1973 roku, przyniosła Hacker w tym samym roku nagrodę Lamont Poetry Selection i National Book Award w dziale poezji w 1975 roku. W zakresie realizacji formy zawiera ona szereg znacznych odstępstw. Przede wszystkim możemy obserwować tu pewne niuanse w pojmowaniu i kształtowaniu wersów refrenicznych pomimo zachowania nieznacznych różnic w zakresie słownictwa.

Villanelle for D.G.B.

Every day our bodies separate,
exploded torn and dazed.

Not understanding what we celebrate

we grope through languages and hesitate
and touch each other, speechless and amazed;
and every day our bodies separate

us farther from our planned, deliberate
ironic lives. I am afraid, disphased,
not understanding what we celebrate

when our fused limbs and lips communicate
the unlettered power we have raised.

Every day our bodies' separate

⁷⁴ Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 100.

routines are harder to perpetuate.
 In wordless darkness we learn wordless praise,
 not understanding what we celebrate;

wake to ourselves, exhausted, in the late
 morning as the wind tears off the haze,
 not understanding how we celebrate
 our bodies. Every day we separate.⁷⁵

Villanella dla D.G.B.

Każdego dnia nasze ciała rozstają się,
 poszarpane, ogłuszone eksplozją.
 Trudno nam pojąć, co się tu święci

ślepo szukamy w językach, mamy wątpliwości
 dotykamy się w zdumieniu i bez słów;
 każdego dnia nasze ciała rozstają się

rozchodzą się coraz dalej od zaplanowanej
 ironii bycia. Niestety, brakuje nam zgrania,
 trudno nam pojąć, co się tu święci

gdy stopione członki przekazują sobie
 moc bez słów, którą same wskrzesiły.
 Każdego dnia nasze ciała rozstają się

przyzwyczajenie trudno jest utrwalić.
 W ciemności bez słów uczymy się pochlebstw bez słów,
 trudno nam pojąć, co się tu święci;

budzimy się ku sobie, wyczerpani, późnym
 porankiem, kiedy wiatr zdziera mgłę,
 trudno nam pojąć, co się tu święci
 naszymi ciałami. Każdego dnia rozstajemy się.

Tłum. Maciej Nowak

⁷⁵ M. Hacker: *Villanelle for D.G.B.* Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 100-101.

Villanella Marilyn Hacker napisana jest wierszem nieregularnym, długość wersu waha się od 7 do 13 sylab. Jest to, z punktu widzenia historii gatunku, dość istotna innowacja. Rozluźniony układ rytmiczny, swoboda w kształtowaniu fraz wypowiedzeniowych i toku składniowego dobrze korespondują z koncepcją *loose-line form*. Dzięki temu *Villanelle for D.G.B.* czyta się bardzo swobodnie. Wiersz niemal zatracza swój związek z rytmicznością dawnego tańca, jedynie repetycyjny schemat budowy zaświadcza o ludowej proweniencji, która obecnie pełni już zupełnie inną funkcję.

Wiersz ma charakter ironicznego spojrzenia na kondycję człowieka, jego dualną naturę materialno-duchową. Obie te sfery, będące wobec siebie w stanie separacji, pozostają wzajemnie w pewnym konflikcie, który nie pozwala żadnej z nich na pełnię samorealizacji i pełnię doświadczenia. Pierwszy wers refreniczny jest ośrodkiem, który wytwarza semantyczną grę znaczeń skoncentrowaną wokół pojęcia separacji, będącej konsekwencją natury cielesnej człowieka. Ciało staje się tym, co oddziela ludzi od siebie. Niezrozumiały język i mowa ciała pozostawiają kochanków niepewnych, czym w istocie jest miłość, oddzielają ich od realnego życia, a w końcu separująca rutyna uniemożliwia doznawanie miłości jako tajemnicy. W zamykającym tetrastychu villanelli odwrócona została kolejność refrenicznych wersów (a_2 a_1) i przekształcona ich zawartość słowna, co spowodowało istotną przemianę znaczeniową. Powtarzany w trakcie wiersza refreniczny zwrot „not understanding what we celebrate” (a_2) został zmieniony i powiązany przerzutnią z następującą frazą refrenu, która po raz pierwszy powiązała go tematycznie z ciałem. Ostatni więc refreniczny wers, który zamyka całość wiersza, jest, podobnie jak u Merrilla, rozdzielony kropką, rozpada się bardzo znacząco na dwie odrębne sekwencje: materii ciała i duchowości umysłu. Ta rozstrzygająca cezura zmieniła ostatecznie wydźwięk problemu:

not understanding how we celebrate
our bodies. Every day we separate.

Przewijająca się w całym wierszu wątpliwość dotycząca niemożności zrozumienia miłosnych praktyk i zachowań człowieka prowadzi ostatecznie do pytania o pojmowanie własnego ciała. Ignorancja własnej cielesności ujawnia źródło i istotę oddalenia, która tkwi we wnętrzu świadomości.

Rachel Hadas

Ślady czytelniczych fascynacji utworami Merrilla zdradzają wiersze Rachel Hadas. Villanella *Pale Cast* jej autorstwa, opublikowana w *The Harvard Advocate* w 1976 roku, napisana została techniką *loose-line form*, podobną do tej, jaką zastosował autor *The World and the Child*. W liście do Ronalda E. Mc Farlanda Hadas zanotowała przemyślenia dotyczące villanelli, zauważając, że forma ta „zawiera w sobie esencję lirycznej (nie narracyjnej) poezji, medytacyjnie krążąc i powracając do tego samego punktu bądź punktów”⁷⁶. Ta nawrotowa natura powiązana jest w jej utworze z obserwacją i ruchem ukierunkowanym na zewnątrz i do wewnątrz.

Pale Cast

Craving for clarity in what we see
we'd color shapes. The prettiness of pain
pursues us from the outside as inwardly.

This muted landscape, unmistakably
(though speckled through the windows of the train)
craving for clarity, in what we see

of rusted weed or bleached extent of tree
fails of firm outline. Dullness like a stain
pursues us from outside, as inwardly

⁷⁶ Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 102.

hurt blurs perception of the symmetry
of passion, and unfolded ends remain
craving for clarity. In what we see

of Indiana's anonymity,
a wish to rape to radiance this grain
pursues us from outside as inwardly.

External dimness spreads obscurity
within; the dark heart darkens all again.
Craving for clarity in what we see
pursues us from outside as inwardly.⁷⁷

Niepewność

Łaknąc klarowności tego, co widzimy
wypełniamy kształty barwą. Słodkie cierpienie
wabi nas z zewnątrz i od środka też.

Ten niemy krajobraz, nieomylnie
(dziwnie skropiony gdy patrzysz przez okno pociągu)
łaknie klarowności tego, co widzimy;

rdzawym porostom lub wyblakłym połaciom przy drzewie
brak ostrych rysów. Mętność niczym plama
wabi nas z zewnątrz i od środka też

rana rozmazuje postrzeganie symetrii
namiętności, a nie podwinięte końce
chcą być wykończone. To co widzimy

w bezimienności Indiany, pragnienie
by gwałtem tchnąć ducha w to ziarno
wabi nas z zewnątrz i od środka też.

Zewnętrzny mrok roztoczy nieprzejrzystość
ducha; ciemne serce pociemnieje bardziej.

⁷⁷ R. Hadas: *Pale Cast*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 102-103.

Łaknienie klarowności tego co widzimy
wabi nas z zewnątrz i od środka też.

Tłum. Maciej Nowak

Wyrażone w wierszu pragnienie i pożądanie czystości oraz klarowności, obejmującej świat zewnętrzny i wewnątrz każdego człowieka, wynika z aktualnego stanu „zamglenia symetrii namiętności”, „nudy i apatii”. Istnieje wzajemna koreferencja tych obszarów, które przenikają się i stan jednego wpływa na drugi. „Interesująca kwestia tego wiersza – zauważa Ronald E. Mc Farland – wynika z przeświadczenia, że ludzie nie są jedynymi, którzy pragną »czystości«: zjawiskowy świat na zewnątrz nas, do którego także w części przynależymy, także pragnie »czystości«. Ta przypadkowa dwuznaczność w wierszu jest zamierzonym wyrażeniem paradoksu, w myśl którego rozróżnienie pomiędzy zewnętrzem i wnętrzem jest zanegowane”⁷⁸.

Pale Cast oparty jest na toku przerzutniowym, ale ów tok nie sprzyja w tym przypadku dynamiczności wypowiedzi. Bardzo spokojny, rozlewny tok jest konsekwencją zastosowania długich, rozbudowanych zdań. W ich strukturę misternie wplecione są wersy refreniczne, które powracają w swoim stałym rytmie, tu jednak sprawiając wrażenie, jakby pojawiały się niemal mimochodem. Spokojna kontemplacja łączy się z instrumentacją tekstu obecną zwłaszcza w wersach refrenicznych, dla których właściwie staje się rodzajem konceptu. Zbudowana jest przede wszystkim na aliteracjach: „craving for clarity”; „prettiness of pain pursues”; „fails of firm”. W całości zarówno płynny tok nawrotowy, jak i zastosowana eufonia bardzo trafnie oddają istotę i naturę villanelli.

Stanisław Barańczak

Niedościgłym przykładem villanelli w typie *loose-line form* jest, jak się wydaje, utwór Stanisława Barańczaka zatytułowany *Poręcz*.

⁷⁸ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 103.

Poręcz

Milkiwie oschła dobroć kanciastej poręczy
 z – jakby spolszczył imigrant-cieśla – tubajfora
 (*two-by-four*): kto spamięta? I kto się odwdzięczy
 za jej sosnowe wsparcie, za rytm, w jakim jęczy
 w porze przyływu zawias pomostu, raz po raz,
 żeliwnie? Postna szczodrość, najciaśniej podręczny
 pień nauk zheblowany w przyziemny, bezdźwięczny
 głos, w linię prostą, prostą jak próg czy zaporę:
Tu? Błąd. Wróć. Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,
 znad niewywoływalnych negatywów tęczy:
 zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:
 igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy
 próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
 filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:
Stój. Bądź. Trwaj. Kto pamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy
 choć słowem za to, co się coraz głębiej piętrzy
 w nim, ten stos, skarb, dług, z którym już się nie upora?
 Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:
To? Był. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?⁷⁹

Jest to bardzo dojmujący, głęboko metafizyczny, egzystencjalny wiersz w typie barokowego konceptyzmu. Już samo ulokowanie lirycznego bohatera, który snuje swoje rozważania z „pomostu” nad morzem, zarysowuje całą sieć wzajemnych, skontrastowanych odniesień rozciągających się od „zimnych głębin” do „niewywoływalnych negatywów tęczy”, a więc ustanawiających przeciwstawność nieba i ziemi, świata ziemskiego i metafizycznego, ale także wnętrza i zewnątrz człowieka. Bariery, osię, ale i centrum tej dychotomii jest „poręcz”, która funkcjonuje także jako „próg czy zaporę”.

⁷⁹ S. Barańczak: *Poręcz*. W: I d e m: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 50.

Zawarta w wierszu wizja ludzkiego istnienia koncentruje się na niedoskonałej i ułomnej naturze człowieka, stąd: „igliwia skostnień”, „próchno”. Wymaga on ciągłego „wsparcia”, „podpór i porad”, także „okuć, plomb, pajęczyn filtrujących owadzi mrok”. Materialnej, ziemskiej, cielesnej rzeczywistości przeciwstawiona jest sfera metafizyczna istniejąca poza granicą, która układa się „w linię prostą, prostą jak próg czy zaporą”. Koncept operuje dwuznacznością słowa, wykorzystując paronomastyczną grę upodobnień brzmieniowych: poręcz - „poręczy”. Z jednej strony, występuje w odniesieniu do „poręczy [...] pomostu”, a więc pojmowanej jako „listwa drewniana [...] oddzielająca coś lub służąca jako osłona i oparcie”⁸⁰ („dobroć kanciastej poręczy”). Drugie znaczenie pochodzi od czasownika „poręczyć”, a więc „dać gwarancję [...] zagwarantować, zaręczyć”⁸¹ („Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:”).

Całe spektrum zagadnień egzystencjalnych i metafizycznych wyrażone zostało w krętym i nawrotowym rytmie villanelli w typie *loose-line form*. Rozluźnienie toku wersów refrenicznych przyjmuje postać ekstremalną. Analogia budowana jest już wyłącznie na upodobnionej ekwiwalencji dźwiękowej. Nie występuje tu nawet epiforyczna powtarzalność wygłosowych słów, co było konstytutywnym elementem struktury villanelli. Słowo „poręczy” użyte w pierwszej i ostatniej strofie ma tu zaledwie charakter homonimiczny. Spójrzmy na przebieg pierwszego wersu refrenicznego (a_1):

- a_1 Milklwie oschła dobroć kanciastej poręczy
[...]
 a_1 żeliwnie? Postna szczodrość, najciaśniej podręczny
[...]
 a_1 igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy
[...]
 a_1 Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:

⁸⁰ *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. T. 2. Warszawa 1979, s. 822.

⁸¹ *Ibidem*.

Drugi z wersów refrenicznych (a_2) przyjmuje charakter dwugłosu, zawiera bowiem w swoim toku wkomponowany fragment zaakcentowany zmianą kroju pisma:

- a_2 (*two-by-four*): kto spamięta? I kto się odwdzięczy
[...]
 a_2 *Tu? Błąd. Wróc.* Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,
[...]
 a_2 *Stój. Bądź. Trwaj.* Kto spamięta? Nikt. Kto się odwdzięczy
[...]
 a_2 *To? Byt. Twój.* Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?

Tytułowa poręcz, która w wierszu staje się wieloznacznym symbolem linii prostej, wsparcia, progu, zapory i głosu, w ostatnim tetrastychu ujawnia się jako gwarant poręczenia i to do niego przynależą wyróżnione słowa:

Nikt. Linia prosta obok, nie w nas, znów poręczy:
To? Byt. Twój. Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?

Nawrotowy i refreniczny układ przeplatających się wersów villaneli w *Poręczy* jest silnie zawłaszczony przez sensory wiersza. Delimitacja stroficzna rozmiąga się zupełnie z przebiegiem składniowym. Wszechobecne przerzutnie mocnym gestem tną fragmenty wypowiedzi i przerzucają rozłamane wyrażenia do następnych wersów, łącząc spójnie nie tylko poszczególne wersy, ale i kolejne strofy. Całość sprawia wrażenie bardzo koherentnej, zwartej wypowiedzi, choć w nawrotowych powtórzeniach powracają te same słowa, podobne brzmienia, echa zasłyszanych wyrażeń.

Znaczącym efektem tego wiersza jest zastosowana tu instrumentacja dźwiękowa. Ma ona opozycyjny, kontrastujący charakter, powiązany ściśle z przebiegiem schematu rymowego. Rym *a* wyraźnie zbudowany jest na zbitkach głosek „dzi”, „ć” oraz nosowej „ę”: „poręczy”, „odwdzięczy”, „jęczy”, „podręczny”, „bezdźwięczny”, „wdzięczny”,

„tęczy”, „dręczy”, „pajęczyn”, „piętrzy”. Podkreślają tę instrumentację także rozkazniki poręczenia: „Tu? Błąd. Wróc.”; „Stój. Bądź. Trwaj”. Użytkowana tymi dźwiękami eufonia podkreśla niedoskonałość, wadliwość elementów świata, które w swym wybrakowaniu jakby pojękują. Dotyczy to także człowieka, w którego wnętrzu „igliwia skostnień mrowią”. Instrumentacja staje się więc warstwą, która w sposób brzmieniowy naśladuje i odtwarza naturę istnienia. Kontrastująco wprowadzony rym *b* ma natomiast głęboki, niski, nosowy wydźwięk: „tubajfora”, „po raz”, „zapora”, „metafora”, „porad”, „upora”. Anagramatycznie obecna w nim częśćka „ora” odnosi nas do zagadnienia upływającego czasu i przemijania, ale głęboki spokój tego wygłosu staje w przeciwstawie do zgrzytliwości aktualnie doznawanej codzienności.

Nawrotowo powracające w rytmie villanelli pytania: „Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?” uobecniają tematykę przemijania w czasie i rolę pamięci. Marian Stala w recenzji *Chirurgicznej precyzji* zauważał: „Pamięć, o której mówi poeta, nie ocala rzeczy przeszłych i nie napełnia ich blaskiem istnienia; ona tylko uświadamia »nieprzetrwanie«, to znaczy: absolutną niedostępność, zamkniętość, bezalternatywność tego, co minęło; ona tylko potwierdza własną bezsilność”⁸².

Kontrastująca, opalizująca opozycjami struktura villanelli w typie *loose-line form* wraz z jej nawrotową sekwencyjnie repetycją wersów nieustannie zagarnianych działaniem przerzutni, doskonale potrafiła uchwycić i oddać problematykę egzystencjalną tego wiersza i sposób myślenia o świecie, w których wciąż uobecnia się dychotomia życia i śmierci.

Free form

Postać villanelli, określaną jako *loose-line form*, którą reprezentowały utwory Merrilla, Hacker, Hadas oraz Barańczaka, charakteryzowało eks-

⁸² M. Stala: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 123.

perymentalne podejście do ukształtowania formalnego. Rozluźniona konstrukcja stawała się efektem zastosowania toku przerzutniowego, rozbudowanych zdań rozmijających się z delimitacją wersową, innowacyjnego podejścia do wersów refrenicznych i wykorzystania wiersza nieregularnego. Wszystkie te zabiegi wpłynęły na unowocześnienie struktury villanelli, ale dla wielu twórców okazały się one niewystarczające. Z tego też względu Ronald E. Mc Farland wyróżnił drugi nurt we współczesnej postaci villanelli, podążający śladem eksperymentów Ezry Pounda, który określa jako *free form*. Utwory należące do tego nurtu usiłują uchwycić istotę czy – jak mówi Mc Farland – „ducha” tej formy („the spirit of the form”), dążąc jednocześnie do upodobnienia wypowiedzi – na tyle, na ile jest to możliwe – do prozy.

Gilbert Sorrentino

Jednym z twórców, którego wiersz Mc Farland zalicza do nurtu *free form* jest Gilbert Sorrentino. W jego villanelli bez tytułu, zamieszczonej w tomie *The Perfect Fiction* opublikowanym w 1968 roku, wyraźnie widać tendencję do rezygnacji z tradycyjnie pojmowanej rytmiczności.

There is no instance that was not love:
at one time
or another. The seasons move

into the past. The seasons shove
one another away, sunshine or rime –
there is no instance that was not love,

one kind or another. Rough
winds at us all now, one kind
or another. The seasons move

away from birds; jays, doves:
or they fly into them, fly, climb,
no instance that was not love.

It is not just some scent on a glove
 nor a glittering coin, a dime
 or another: the seasons move
 unerringly, stolid and bluff.
 One would like to find
 one instance that was not love;
 another;
 the seasons
 move –⁸³

Nie było razu, który by nie był miłością:
 pewnego razu
 lub kiedy indziej. Pory roku mkną
 ku przeszłości. Pory roku popychają
 się nawzajem, słońce czy szron –
 nie było razu, który by nie był miłością,
 tak czy inaczej. Ostro
 wieje na nas, tak czy
 inaczej. Pory roku mkną
 uciekają od ptaków; sójki, gołębie:
 albo na nie wpadają, lecą, wznoszą się,
 nie było razu, który by nie był miłością.
 Nie chodzi o ślad zapachu na rękawicze
 ani o błyszczącą monetę, jakiś grosik
 czy dyszkę: pory roku mkną
 bezbłędnie; powściągliwe i pewne siebie.
 Ktoś chciałby znaleźć
 raz, który nie byłby miłością;
 inaczej;
 pory roku
 mkną –

Tłum. Maciej Nowak

⁸³ G. Sorrentino: inc. „There is no instance that was not love [...]”. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 104.

W trakcie czytania tego wiersza widoczne staje się bardzo świadome, współczesne odejście od rytmiczności, płynności i repetycyjnej tanczności, tak charakterystycznych dla wcześniejszych villanelli. Użytkany tu efekt wydaje się tym bardziej zaskakujący, że model powtarzalności wersów refrenicznych jest zachowany i bardzo regularny. Jednak celowe rozmijanie układu składniowego z układem wersowym, konsekwentne użycie toku przerzutniowego, które przenosi zakończenie zdania do następnego wersu, wreszcie rozbitcie ostatniego wersu refrenicznego na trzy oddzielne stopnie wypowiedzenia, sprawiają, że villanella Gilberta Sorrentina dosyć znacznie odbiega od wzorca ustanowionego przez Jeana Passerata.

Inni

Kolejne realizacje eksperymentalnego podejścia do villanelli koncentrowały się na przełamaniu ograniczeń, jakie stawiała rygorystycznie pojmowana forma. Pojawiły się więc przykłady wierszy, w których wydłużano bądź skracano ilość występujących tercyn, bądź też, jak w utworze Karen Swenson *I Have Lost the Address of My Country*, zamienione zostały strofy trzywersowe na czterowersowe, niwelując tym samym różnicę zamykającego tetrastychu. William Pitt Root w przekształceniu formy poszedł jeszcze dalej, rezygnując z porządku tercyn przy zachowaniu liczby 19 wersów i stałego schematu powtórzeń:

Terrorist from the Heartland

I am the memory you have not recalled
since burying the stunning blood, tucking in
the edges of the grass like a child
tucks in the favored plastic doll, dead
to its deathliness, its rigorous grin.

I am the memory you have not recalled
and do not wish to know now though I've called

you by your secret name, my shrill voice thin
 as edges of the grass. Like a child
 I call you - softly, softly - small hands chilled
 by dread from that dream we, *only we*, have known.

I am the memory you have not recalled
 nor dared recall, you who have tried to build
 all your years on this hollow place eaten
 by edges of the grass. Like a coiled
 relic, mineral-eyed, hypnotic, my countenance as old
 as Fear become rude weapon, dung turned to stone,
 I am the memory you have not recalled
 calling you now, as you go pale, grow cold.⁸⁴

Terrorysta ze Śródziemia

jestem wspomnieniem, którego nie chcesz przywoływać
 odkąd zakopano porażającą krew, wtykając
 źdźbła trawy, tak jak dziecko
 wtyka ulubioną lalkę plastikową, martwą
 na śmierć. Ten nieporuszony uśmiech.

Jestem wspomnieniem, którego nie chcesz przywoływać
 i którego nie chcesz znać, mimo że wezwałem
 ciebie twym tajemnym imieniem, moim przenikliwym głosem
 cieniutkim jak źdźbło trawy. Jak dziecko
 wołam cię - łagodnie, łagodnie - małe rączki schłodzone
 lękiem ze snu, znanego nam i *tylko nam*.

Jestem wspomnieniem, którego nie chciałeś przywoływać;
 nie śmiałeś mnie przywołać, próbowałeś zbudować
 wszystkie swoje lata na tym pustym miejscu wyżartym
 przez źdźbła trawy. Jak owinięty
 relikw, z hipnotyzującym oczkiem minerału, moje oblicze stare

⁸⁴ W.P. Root: *Terrorist from the Heartland*. Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 106.

jak Strach stało się prymitywną bronią, kompostem przemienionym w skałę,
 jestem wspomnieniem, którego nie chcesz przywoływać.
 Wzywam cię teraz, gdy, cały zimny, bledniesz.

Tłum. Maciej Nowak

Kolejnym przykładem eksperymentalnego podejścia do villanelli może być utwór Denise Levertov, poetki, której „wiersze – jak zaznaczają A. Poulin, Jr. i Michael Waters – nie są zwyczajną mową kobiety; one w pełni odkrywają i – z przekonaniem, przyjemnością bądź cierpieniem – celebrują wieloaspektowe doświadczenie współczesnej kobiety. Dzięki temu zapraszają nas wszystkich do celebrowania pełnego zakresu ludzkiego doświadczenia”⁸⁵. Villanella Levertov zatytułowana *Obsessions* realizuje zasady ukształtowania formalnego zaledwie częściowo, ale ostateczna forma wydaje się interesująca:

Obsessions

Maybe it is true we have to return
 to the black air of ashcan city
 because it is there the most life was burned,
 as ghosts or criminals return?
 But no, the city has no monopoly
 of intense life. The dust burned
 golden or violet in the wide land
 to which we ran away, images
 of passion sprang out of the land
 as whirlwinds or red flowers, your hands
 opened in anguish or clenched in violence
 under that sun, and clasped my hands
 in that place to which we will not return
 where so much happened that on one else noticed

⁸⁵ A. Poulin, Jr., M. Waters: *Contemporary American Poetry*. Seventh Edition. Boston–New York 2001, s. 626.

where the city's ashes that we brought with us
flew into the intense sky still burning.⁸⁶

Obsesje

Może to prawda, że trzeba nam powracać
do czarnego powietrza miasta pojemników,
bo tam właśnie wypaliła się większość życia,

tak jak duchy lub przestępcy powracają?
Może nie, miasto nie ma monopolu
na bogactwo życia. Kurz płonął

w kolorze złota i fioletu na szerokiej ziemi,
do której uciekliśmy, sceny
czułości wyskoczyły z ziemi

niczym trąba powietrzna lub czerwone kwiaty, dłonie
udręczone otwierałeś lub zaciskałeś w gniewie
pod tamtym słońcem i chwyciłeś moje dłonie

w tym miejscu, do którego nie powrócimy,
gdzie tyle się zdarzyło, choć nikt inny nie zauważył,
gdzie popioły miasta, przez nas przywiezione
uleciały w gęste niebo, wciąż płonące.

Tłum. Maciej Nowak

Denise Levertov z pewnością musiała znać zasady kształtujące formę villanelli, a jednak zdecydowała się z części z nich zrezygnować. *Obsessions* ma tylko cztery tercyny zakończone w tradycyjny sposób *trastychem*. Wiersz nie odtwarza schematu *repetycji wersów refrenicznych* i nie zachowuje ograniczenia rymu. A jednak składa się z szeregu strof *trzywersowych*, które prowadzą do końcowej, *czterowersowej strofy*, pełniącej rolę *zamykającej klamry*. Nie ma co prawda zachowanego stałego układu rymu, ale każda tercyna wierna jest *schematowi aba*.

⁸⁶ D. Levertov: *Obsessions*. Cyt. za: P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 142-143.

Przede wszystkim jednak wiersz Levertov odwołuje się do zasady repetycji, tym razem nie wersów refrenicznych, ale słów, które powracają w zakończeniach wersów. Zarówno „return”, jak i „burned”, zgodnie z zasadą ekspozycji villanelli, pojawiają się w pierwszym i trzecim wersie, ponownie powtórzony jest ten układ w drugiej strofie, by powrócić w wieńczącym tetrastychu. Trudno oczywiście, przy tak wielu zmianach, traktować ten wiersz jako realizację gatunku, ale nie można też rozpatrywać utworu Levertov w oderwaniu od villanelli. Philip K. Jason postrzega *Obsessions* raczej jako aluzję do villanelli niż jej realizację, co argumentuje następująco: „możliwości tej formy, aluzyjne i do możliwych efektów, i do tematycznych skojarzeń, które ta forma posiada, są przez poetkę utrzymane. Już tytuł sam w sobie jest istotnym przejawem tego faktu”⁸⁷.

Jednym z najbardziej niezwykłych, współczesnych odwołań do omawianego gatunku jest villanella prozą. Barbara Lefcowitz, jedna z autorek tego typu utworów, definiowała je następująco: „dziewiętnaście sentencji pisanych w tym samym schemacie powtórzeń jak w konwencjonalnej villanelli, ale bez rymów”⁸⁸. Villanelle Lefcowitz pisane zgodnie z tym założeniem bywają czasem bardzo obszerne i długie. Jako przykład villanelli prozą może posłużyć utwór Judith Johnson Sherwin zatytułowany *Another Story*, pochodzący z tomu *How the Dead Count*, opublikowanego w 1978 roku.

Another Story

i saw a tree. i couldn't find you. you were going to eat me.

the refrigerator looked empty. i didn't know what to do. i looked out at the tree.

you looked hungry. i thought we were through but now you wanted to eat me.

it wasn't easy to do. i looked at the tree.

⁸⁷ P.K. Jason: *Modern Versions of the Villanelle...*, s. 143.

⁸⁸ Cyt. za: R.E. McFarland: *The Villanelle...*, s. 108.

we moved up so slowly. halfway through, you got me.

if i could have pulled free i could have saved you. i was almost up the tree
when you ate me.⁸⁹

Jeszcze jedna historia

drzewo widziałam. znaleźć cię nie umiałam. zjeść mnie chciałeś
ty.

w lodówce pustki. co robić nie wiedziałam. na drzewo spojrzałam.

byłeś głodny chyba. „skończyliśmy” myślałam, ale zjeść mnie chciałeś
ty.

nie łatwo było. na drzewo spojrzałam.

powoli się wspinałam. w połowie wspomnienia, już mnie miałeś
ty.

gdybym się wyrwała, ciebie bym uratowała. na drzewie byłam już
prawie, ale mnie pożarłeś ty.

Tłum. Maciej Nowak

Pierwsze próby eksperymentalnego podejścia do gatunku villanelli dotyczyły wąskiego zakresu tematycznego, ale szybko zrodziły potrzebę zmian w zakresie formy. Te z kolei spowodowały dążenie do rozluźnienia sztywno wyznaczonej granicy wersu. Moment ten, co okazało się niebawem, był oddzielony zaledwie małym kroczkiem od bardziej radykalnych, jak mówią niektórzy, „destrukcyjnych manipulacji”. Jak zaznacza Ronald E. Mc Farland, „wraz z pojawieniem się villanelli prozą presja eksperymentowania dotarła do swego kresu. Oczywiście villanelle w przyszłości odzwierciedlać będą zarówno oddziaływanie *loose-line form*, jak i eksperymentalnych wersji. [...] Tym niemniej konwencjonalne villanelle prawdopodobnie nie umrą”⁹⁰.

⁸⁹ J.J. Sherwin: *Another Story*. Cyt. za: R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 108-109.

⁹⁰ R.E. Mc Farland: *The Villanelle...*, s. 109.

Zakończenie

Zarysowana historia villanelli wyraźnie ujawnia dwie zupełnie różne linie historycznoliterackiego rozwoju i dwa odmienne źródła pochodzenia tego gatunku. Trzeba zatem postrzegać tę liryczną formę w jej dwojakim uwarunkowaniu. Właściwe zatem wydaje się mówienie o villanelli włoskiej, która była taneczną pieśnią inspirowaną kulturą ludową, ale kształtowaną pod wpływem wzorów artystycznych liryki dworskiej humanistycznych Włoch doby odrodzenia. Stamtąd zaczęła przenikać na obszar całej łacińskiej kultury, zadawajając się na dworach Europy. Twórczość zainteresowanych nią francuskich poetów Plejady przyczyniła się do tego, że villanella stała się wyrafinowanym utworem poezji kunsztownej. Włoską postać gatunkową charakteryzuje bogactwo rozwiązań formalnych przy zachowaniu jednostajności rymu.

Źródłem drugiej linii rozwoju jest postać francuskiej villanelli z końca XVI wieku, zapisana w wierszu *J'ay perdu ma Tourterelle* przez Jeana Passerata. Paradoksem jest, że w czasie, gdy ukształtował się ów model formalny, wraz z przemianami kultury dworskiej zainteresowanie villanellą zupełnie prawie wygasło. Po upływie dwu i pół wieku francuscy poeci grupy Parnasu przywrócili tę formę liryczną, przekonani, że wskrzeszają starożytną tradycję. Istotne odrodzenie omawianego gatunku nastąpiło jednak dopiero w poezji angielskiej wraz z oderwaniem villanelli od tradycji pastoralno-idyllicznej i zwróceniem jej w stronę problematyki współczesnej, w tym przede wszystkim metafizycznej i egzystencjalnej.

Dwudziestowieczne tendencje awangardowe, które w liryce przejawiały się między innymi w odrzuceniu rygorów formalnych i wykorzystaniu wiersza wolnego, wpływały w oczywisty sposób także na ukształtowanie villanelli. Jako forma bardzo wyraziście skodyfikowana niemal od początku prowokowała do podejmowania zabiegów modernizujących jej strukturę, co w sposób tak demonstracyjny uczynił Ezra Pound. Przede wszystkim dążono do rozluźnienia schematyczności refrenów, dlatego też w villanellach Theodore'a Roethkego, Jamesa Merrilla i Stanisława Barańczaka podlegają one nieustającym modyfikacjom. Ciekawą innowacją stało się także wprowadzenie toku narracyjnego i progresywnego, który umożliwiał prezentowanie zdarzeniowej opowieści. Widać to w utworze Elizabeth Bishop *One Art*, ale przede wszystkim w wierszu Toma Discha *The Rapist's Villanelle* i Jamesa Merrilla *The World and the Child*.

Bardzo ważną modernizacją struktury villanelli stało się wprowadzenie przerzutni. Początkowo występowała w obrębie strofy, ale już w utworze Toma Discha pojawiła się przerzutnia międzystroficzna, która dobrze współgrała z tokiem narracyjnym. Zastosowanie szeregu przerzutni oraz rozbudowanych zdań, które celowo rozmijały się z delimitacją wersową, dawało interesujące efekty. Tak rozluźniona konstrukcja połączona z innowacyjnym podejściem do wersów refrenicznych stworzyła postać villanelli określaną jako *loose-line form*. Podejmowali ją zarówno James Merrill, jak i Joseph Langland oraz Stanisław Barańczak. Kolejne próby modernizacji prowadziły do ukształtowania się postaci *free form*. Dotyczyły one zastosowania wiersza nieregularnego, który dodatkowo uchylał rytmiczność villanelli, jak w utworach Marilyn Hacker, Gilberta Sorrentina. Pojawiły się także działania zmierzające do rezygnacji z podziału stroficznego, w wierszu Williama Pitta Roota, a w końcu także villanelle prozą Barbary Lefcowitz, Judith Johnson Sherwin.

Tendencje awangardowe, które wpływały na modernizację struktury formalnej villanelli, nie zdominowały w całości przemian, jakim podlegał ten gatunek. Wciąż żywa pozostawała tradycja meliczna, wywo-

dząca lirykę z greckiej chorei, akcentująca śpiewność i rytmiczność wiersza. Niezwykle ważna dla villanelli sfera brzmienia pierwotnie w sposób organiczny związana była z pieśniowym i tanecznym charakterem utworu. W późniejszym czasie nabrała także innych funkcji. Przede wszystkim dzięki instrumentacji i jednostajnym, dokładnym rymom sprzyjała eufonii i podkreślała nastrój tekstu, zwłaszcza w takich utworach, jak inc. „Le Temps, l'Étendue et le Nombre [...]” Leconte'a de Lisle, *Villanelle of Acheron* Ernesta Dowsona, a przede wszystkim *Do Not Go Gentle into That Good Night* Dylana Thomasa. Jednostajny rym i powtarzalność refreniczna wyrazów umożliwiały wykorzystywanie zabiegów słownych opartych na paronomazji i anagramach, których poetyckie oddziaływanie widać w *J'ay perdu ma Tourterelle* Jeana Passerata (*Tourterelle – belle – elle*). Dzięki zabiegom instrumentacyjnym możliwe było kształtowanie efektu hypotypozy, która przydawała nowych znaczeń, co w tak niezwykły sposób wyzyskał Stanisław Barańczak w wierszu *Powiedz, że wkrótce*.

Tworzenie villanelli w czasach współczesnych może być postrzegane jako reakcja sprzeciwu na awangardowe, charakterystyczne dla nowoczesności rozluźnienie lub odrzucenie norm i wymogów formalnych wiersza oraz opowiedzenie się za sztuką poetycką, której jednym z przejawów jest poddanie się dyktatowi formy. Przejawy modernizacji, o których była mowa, są w swej istocie uznaniem nadrzędnych cech konstytutywnych gatunku, który prowokuje dyscypliną i uwodzi precyzją.

* * *

Villanelłę po raz pierwszy poznałam w dzieciństwie na lekcjach gry na fortepianie. Była melodyjnym, niezbyt trudnym utworem muzycznym. Pamiętam jej wesoły, taneczny charakter, refrenową, stale powracającą sekwencję dźwięków. Być może to odległe wspomnienie sprawiło, że odczytywany wiersz Stanisława Barańczaka *Co mam powiedzieć* zaintrygował mnie nie tylko poznawczo, ale także formalnie. Kształt jego struktury musiał podświadomie przypominać mi kompozycje muzyczne.

Od czasu ukazania się *Widokówki z tego świata*, w której zawarta była pierwsza villanella Stanisława Barańczaka, zaczęłam poszukiwać

informacji na jej temat, odkrywać jej odległą historię. Próbowałam także odnaleźć polskie villanelle. Jedną z nich, zatytułowaną *Rocznica urodzin Lenina* Tadeusz Pióro zamieścił w swoim tomie *Wiersze okolicznościowe*¹. Inne villanelle – o różnym poziomie artystycznym, czasem incydentalne, okolicznościowe, funkcjonujące jako żart poetycki – można spotkać także na stronach internetowych: <http://nieszufłada.pl/klasa>; <http://poeci.com/modules>; <http://www.fabrica.civ.pl/modules>. Dwie z nich wydały mi się interesujące:

Villanella

Kiedy przyśni się nocą zła, znaczone karta,
Którą przegrać, nie – wygrać – możesz własne życie,
Bo każda taka karta jest niewiele warta,

Gdy zastawisz ostatnią koszulę u czarta,
Co go wezwiesz na pomoc w szarzejącym świecie,
Kiedy przyśni się znowu ta znaczone karta,

Gdy zaciskasz powieki, gdy jak płyta zdarta,
Zacinając się, skłócasz równe serca bicie,
Choć twa dusza rozdarta jest niewiele warta,

Gdy wiesz, że z każdą chwilą bliżej ci do czarta,
Chociaż wciąż się kurczowo starasz zmierzyć z życiem,
Lecz przegrywasz, bo z tobą jest znaczone karta,

Gdy wreszcie mimo zmagañ dusza twoja martwa
I jak wszystko się musi rozplnąć w niebycie,
Jak myśl twa – tak uparta, jak niewiele warta,

Wtedy przyznasz nareszcie, że była – do czarta –
Warta zmagañ, co tak ci utrudniały życie,
Choć rządziła tym życiem zła znaczone karta,
Co go wygrać nie mogła, tak niewiele warta.²

¹ T. Pióro: *Wiersze okolicznościowe*. Lublin 1997, s. 35.

² H. G o l i g h t l y: *Villanella*. [Dostęp: 21.04.2005]. Dostępny w World Wide Web: <http://nieszufłada.pl/klasa.asp?idklasy=43127&idautora=5135&rodzaj=5>.

Słowo o myśli

Berłem myśli – rozsądek, koroną – odwaga.
Potrafi złożyć słowa w konstrukcję misterną,
w naszyjniku z poezji nie jest całkiem naga.

Prawdę rozpoznać umie, nie zgnębi jej błaga.
Nieznane światy tworzy, zмага się z legendą,
rozsądek jest jej berłem, koroną – odwaga.

Zanim słowo wypowie, dokładnie go bada,
upiększa kolorami lub pokrywa czernią.
W naszyjniku z marzenia nie jest całkiem naga.

Bywa szlachetna, szczerą, przed kłamstwem się wzdraga,
pośród złudnych błyskotek jest prawdziwą perłą.
Rozsądek jest jej berłem, koroną – odwaga.

Obcy jej ckliwy lament, smutna maskarada,
Lecz umie być serdeczną, tkliwą, miłosierną.
W naszyjniku z czułości nie jest całkiem naga.

Potrafi mocno kochać, wie też co to zdrada,
może uwielbiać Boga i diabłu być wierną.
Choć jej berłem – rozsądek, koroną – odwaga,
w naszyjniku z miłości jest zupełnie naga.³

Ukształtowanie formalne villanelli sprzyja uwydatnianiu i podkreślaniu jej związków z muzyką. Wydaje się, że forma ta przechowuje niejako w immanentnej strukturze pamięć o swym muzycznym rodowodzie. Być może właśnie dlatego w czasach współczesnych sięga się do tych utworów, by jak dawniej wykonywać je wokalnie wraz z towarzyszeniem instrumentalnym. Niezwykle interesujący efekt takich muzycznych poszukiwań odnaleźć można na płycie *La Villanella*, nagranej przez muzyków zespołu L'Arpeggiata grających na instrumentach dawnych pod

³ J. Kwiek: *Słowo o myśli*. [Dostęp: 11.05.2005]. Dostępny w World Wide Web: <http://poeci.com/modules.php?name=News&file=article&sid=752>.

dyrekcją Christiny Pluhar. Znalazły się na niej villanelle Giovanniego Girolamo Kapsbergera z tabulatury *Libro Promo di Arie Passegiate à una voce con l'intavolatura del Chitarrone* wydanej w Rzymie w 1612 roku⁴.

Oprócz odwołań do dawnych form muzyczno-wokalnych pojawiają się także nagrania wykorzystujące współczesne literackie villanelle. Koncertowa płyta Johna Cale'a *Fragments of a Rainy Season* zawiera taki właśnie przykład muzycznej interpretacji. Przy akompaniamencie fortepianu muzyk wykonał utwór do słów villanelli Dylana Thomasa *Do Not Go Gentle into That Good Night* (nie jest to, trzeba dodać, taneczne wykonanie w rytmie walca, jak pisze Andrzej Sosnowski). W 2004 roku bluesman Paul Reddick wydał płytę zatytułowaną *Villanelle*. Zawiera ona piętnaście utworów, w tym tytułową kompozycję, w której na skrzypcach zagrała Kathleen Edwards⁵. Niedawno, zupełnie nieoczekiwanie odkryłam, że na najnowszej płycie Leonarda Cohena *Dear Heather* znajduje się piosenka *Villanelle for our Time*. Cohen na tle podkładu instrumentalnego najpierw wyrecytował, a później zaśpiewał villanelłę kanadyjskiego poety Franka Scotta. Głęboki, niski głos Leonarda Cohena w duecie z Anjani Thomas oraz bardzo spokojna, refreniczna, nawrotowa linia melodyczna wydobyły i stworzyły razem niezwykły klimat tego utworu⁶.

Jako ciekawostkę można także dodać, że na stronach w Internecie pojawiają się adresy szkół tańca, w których można nauczyć się tańczyć villanelle.

Istnieją także pozamuzyczne obszary, na których dostrzegalne jest zainteresowanie villanelłą. Wydaje się, że wiąże się ono ze zjawiskiem

⁴ G.G. Kapsberger: *La Villanella*. Płyta CD. Chanteurs J. Zomer, P. de Vittorio, H.-J. Mammel. L'Arpeggiata sous la dir. de Ch. Pluhar. Alpha 012. Alpha records 2001.

⁵ Zob. P. Reddick: *Villanelle*. Płyta CD. Personnel include: P. Reddick, C. Linden, R. Bell, L. Taylor, J. Dymond, S. Hodges, G. Craig, B. Owings. Words by P. Reddick. Music by P. Reddick, C. Linden except tracks 3, 5, 6, 7, 15 which are music by C. Linden, and tracks 10 & 14 which are words and music by C. Linden. NorthernBlues Music Inc. 2004. Za wskazanie tej płyty dziękuję Panu Profesorowi Tadeuszowi Sławkowi.

⁶ L. Cohen: *Villanelle for our Time*. Words F. Scott, Music L. Cohen. Vocals L. Cohen. In: *Dear Heather*. Płyta CD. Sony BMG 2004.

szerszym kulturowo – współczesną fascynacją rygoryzmem poetyckim. Wyraźnie określona i precyzyjnie skodyfikowana forma villanelli sprawiła, że stała się jednym z najczęściej przywoływanych gatunków w trakcie studiów twórczego pisania (*creative writing*). Pojawia się w edukacyjnych programach tuż obok sonetu, pantum, sestyny i stancy. Ślady mozolnych zmagani studentów różnych narodowości i mniej lub bardziej udanych ich prób literackich odnaleźć można na wielu stronach internetowych.

Literacka, muzyczna, taneczna, a także edukacyjna obecność i aktywność villanelli pozwalają dostrzec, że choć niezauważana w powszechnym odbiorze, jest ona wciąż obecna wokół nas, istnieje niemal na wyciągnięcie ręki. Historia tego gatunku z pewnością jeszcze nie jest zakończona. Mam przeświadczenie, że villanella, choć trudna i rygorystyczna, ale – jak się okazało – otwarta na modyfikacje i przekształcenia, wciąż będzie formą inspirującą wielu twórców.

Część II

Interpretacje

Stanisław Barańczak: *Co mam powiedzieć*

Stanisław Barańczak, który od 1981 roku przebywał w Stanach Zjednoczonych i wykładał literaturę polską w Uniwersytecie Harvarda, w 1988 roku opublikował swój drugi, amerykański tom wierszy, zatytułowany *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*¹. Jest to zbiór niezwykle interesujący, odmienny w swej dykcji od dotychczasowej twórczości – głęboko filozoficzny, a jednocześnie zanurzony w konkretności codzienności oraz idiomie konwersacyjnym języka. Są w nim utwory o charakterze metafizycznym, konfesyjnym, w których podmiot liryczny prowadzi hipostazowany dialog z Bogiem, ale jest to dialog wynikający z nieustannego przeżywania konkretnych zdarzeń życiowych, doświadczania momentów codziennej egzystencji. To więc w swej najgłębszej istocie tom przede wszystkim metafizyczny, w takim jego rozumieniu, o jakim pisał T.S. Eliot: „Poezja metafizyczna w pełnym sensie tego terminu to poezja [...] inspirowana przez filozoficzną koncepcję wszechświata i rolę wyznaczoną duchowi ludzkiemu w wielkim dramacie egzystencji”².

Widokówka... – jak w błysku flesza – „wyławia” zdarzenia jednego dnia: przeglądanie porannej gazety, poddawanie się badaniom medycznym, obserwowanie ulicznej wyprzedaży, oglądanie meczu w telewizji i wyno-

¹ S. Barańczak: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988. Wszystkie cytaty wierszy pochodzą z tego wydania.

² T.S. Eliot: *Poeci metafizyczni*. Przeł. M. Żurowski. W: T.S. Eliot: *Szkice literackie*. Red. W. Chwałewik. Warszawa 1963.

szenie kubła ze śmieciami. Ale niemal jak w migawce uobecnia się w niej także historia całego życia: wypadek w kuźni, wizyta w prosektorium, miłosna noc na plaży, konspiracyjne spotkanie, doświadczenie tłumacza siedemnastowiecznej poezji. Wszystkie te sytuacje (mające charakter paraboliczny) prowadzą zawsze do zagadnień egzystencjalnych i pytań o istotę ludzkiego bytu, o miejsce człowieka we wszechświecie, o jego kondycję niedoskonałą, ułomną i śmiertelną, ale także o rolę miłości, poświęcenia i przyjaźni oraz o rolę sztuki.

Tom Barańczaka ma bardzo przemyślany, precyzyjny układ. Rozpoczyna się wczesnym porankiem, gdy „targnięcia wiatru szarpią rozspanym niebem” (*Co mam powiedzieć*), a kończy późnowieczornym rozmyślaniami (*Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*). Całość stanowi pewną „opowieść”, której akcja rozgrywa się w ciągu jednego dnia, układa się w serię „widokówek” z tego świata. Na istotę pocztówkowej korespondencji zwracał w recenzji uwagę Tadeusz Komendant: „Widokówek nie wysyła się dlatego, żeby coś komuś zakomunikować. A jeśli już, to co najwyżej po to, żeby określić swoje miejsce w świecie. Odbiorca otrzymywał, poświęcony podpisem [...] – kawałek świata”³. Adresatem wysyłanych pocztówek w tomie Barańczaka jest często Istota Najwyższa, Bóg, „Wiedzący Niemy”. „Kiedyś dawno temu – napisał Komendant – takie widokówki nazywało się prościej i piękniej: modlitwa”⁴. Podobnie Marian Stala w interpretacji jednego z utworów zauważa: „Wiersz Barańczaka (i szerzej: cała *Widokówka*...) zatrzymuje się na progu modlitwy, wyznania wiary, spotkania z Bogiem”⁵. Wiersze-widokówki-modlitwy, zachowując transcendentalny charakter, zdążają do nawiązania z Nim korespondencji.

Przywołajmy otwierający *Widokówkę*... wiersz, który jako pierwszy w twórczości Stanisława Barańczaka realizuje wzorzec gatunkowy villanelli.

³ T. Komendant: *His master's voice*. „Twórczość” 1989, nr 5, s. 96.

⁴ Ibidem.

⁵ M. Stala: *Jasność nocy. Wokół jednego wiersza Stanisława Barańczaka*. W: I d e m: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 94.

Co mam powiedzieć

Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewane
targnięcia wiatru szarpią rozspanym niebem.
Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.

Furkot wróbla. Filc piłki uderza o ścianę
garażu. Szum z odległych szos. Znów, po raz nie wiem
który: to świat, czytelne „tak”, niespodziewane

przybicie stempla słońca na kolejny ranek,
którego mogło nie być, a jest, cały, jeden.
Co mam powiedzieć? „Wierzę”? Będzie powiedziane

tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie
proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym,
który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane

skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet,
w jednym z ciał, między jednym a następnym mgniemieniem.
Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie
słowem, uwięzłym między podziwem a gniewem,
które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane.
Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane.

Co mam powiedzieć rejestruje chwilę przebudzenia. „Który to świat, czy ten?” – pyta w pierwszym momencie podmiot liryczny. Następnie wychwytuje docierające do niego dźwięki otaczającego go świata, które przekonują go ostatecznie, że jest to „ten” świat: „niespodziewane / targnięcia wiatru szarpią rozspanym niebem / [...] // Furkot wróbla. Filc piłki uderza o ścianę / garażu. Szum z odległych szos [...]”. Dopiero pewność „tego” świata anuluje lęk i pozwala otworzyć oczy, stąd spostrzeżenie: „niespodziewane // przybicie stempla słońca na kolejny ranek”.

Użyta metafora stempla słońca przywołuje Platońską i Arystotelesowską metaforę umysłu, ujmowanego jako woskowa tabliczka, w której,

podobnie jak za sprawą pieczęci, odciskają się wrażenia⁶. Za pomocą tej obrazowej przenośni objaśniana była natura percepcji zmysłowej, pamięci i myśli: „o każdym zmyśle – pisze Arystoteles – trzeba powiedzieć, że jest on tym, co posiada zdolność przyjmowania form zmysłowych [...] w podobny sposób, w jaki wosk przyjmuje znak sygnetu”⁷. Stworzona w ten sposób analogia ujmuje procesy umysłowe jako zewnętrzne wrażenia, które zapisują się bądź odciskają w świadomości człowieka.

Opisana w wierszu sytuacja przebudzenia ukazuje także problematykę egzystencjalną i tragizm losu człowieka. Przejawia się on w ograniczoności czasowej oraz skończoności jego życia. Na świadomość egzystencjalną podmiotu rzuca cień konieczność oczekiwania śmierci, która jest nieuchronna i nieprzewidywalna. Stąd tragiczne w swej istocie wydają się pytania „ja” mówiącego: „Który to świat, czy ten? [...] / Znów, po raz nie wiem / który: to świat, czytelne »tak«, niespodziewane / przybicie stempla słońca na kolejny ranek, / którego mogło nie być, a jest, cały, jeden”. Określenie „jeden” uzmysławia, jak niewielka jest pewność podmiotu lirycznego.

Problematyka zagrożenia śmiercią jak echem powraca w ostatnim, zamykającym tom utworze *Widokówki...*. Kładąc się do snu, bohater tego wiersza snuje wieczorne rozmyślenia:

Ponieważ nigdy nie wiadomo,
czy oczy również jutro z rana
otworzą się, czy bielą stromą
rozwidni się jak co dzień ściana
na wprost; [...]

Słowa obu tych wierszy, niczym klamra, spinają całość *Widokówki...*. Chwila przebudzenia staje się także momentem włączenia w uniwersum Boskiego Porządku, uznania nadrzędnej roli Istoty Najwyższej, którą

⁶ Por. na ten temat M.H. Abram s: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 68–84.

⁷ Arystoteles: *O duszy*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył P. Siwek. Warszawa 1988, s. 109.

w wierszu jest „Wiedzący Niemy”, a także poddania się Jego woli, stąd takie oto stwierdzenie: „Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane”. Podkreśla ten zależny, uwarunkowany i odtwórczy proces Platónska i Arystotelesowska metafora pieczęci jako umysłu absorbującego, „biernego receptora obrazów przychodzących w formie ustalonej z zewnątrz”⁸. W dalszej jednak części utworu podmiot starał się będzie tę bierną rolę podważyć.

Wiersz, dzięki realizacji gatunkowych założeń villanelli, jest niezwykle wyrafinowany formalnie. Konstrukcja formy staje się tu odrębnym nośnikiem treści semantycznych.

W *Co mam powiedzieć*, zgodnie z wymogami villanelli, powtarzane są dwa, wzajemnie przeplatające się wersy refreniczne. W całości wiersza ich przebieg układu się następująco:

- a_1 Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewane
[...]
- a_1 który: to świat, czytelne „tak”, niespodziewane
[...]
- a_1 który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane
[...]
- a_1 które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane.
- a_2 Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.
[...]
- a_2 Co mam powiedzieć? „Wierzę”? Będzie powiedziane
[...]
- a_2 Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane
[...]
- a_2 Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane.

Jak widać, ani jedna cząstka refreniczna nie jest powtórzona identycznie, co stanowi charakterystyczną cechę współczesnej villanelli w typie *loose-line form*. Każdorazowa zmiana to wynik zabiegów interpunkcyjnych bądź też jej „refreniczność” została uzyskana za pomocą powtórzenia składu

⁸ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 68.

brzmieniowego. Niezmienny pozostaje wyłącznie przeplatający się szereg ostatnich wyrazów („niespodziewane”: „powiedziane”), tworzący stałą rytmiczność i melodyczność tego utworu.

Pierwszy z refrenicznych wersów dotyczy chwili doznania własnej obecności w świecie, wyraża lęk, ale i radość z „niespodziewanego” otrzymania jeszcze „jednego” dnia życia:

Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewane
[...]

Drugi z refrenów dotyczy momentu uznania boskości świata, przedstawianego jego porządku i umiejscowienia człowieka w tym planie, może być więc postrzegany jako rodzaj wyznania wiary, swoiste *credo*:

Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.

Cały ten wiersz z nieustannie powtarzającym się rytmem przebudzenia i „niespodziewanego” doświadczenia świata, dziękczynienia za dar życia i wyznawania wiary, stanowi w istocie obraz ludzkiego życia ujmowanego w metafizycznym porządku uniwersum.

Wypowiedź podmiotu lirycznego nie jest jednak wyrazem bezkrytycznego i pełnego ufnej miłości oddania Bożej woli. Stanowi ciągłą oscylację pomiędzy akceptacją („Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane”) a buntem („Co mam powiedzieć? »Wierzę«? Będzie powiedziane // tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie / proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym”). Paradoksalność sytuacji tych dwu opozycyjnych wobec siebie postaw wyraża się w tym, że zarówno afirmacja, jak i sprzeciw wypowiedziane są niemal tymi samymi słowami refrenu, według niemal tego samego rytmu wersu. Villanella w nawrotowej, rytualnej powtarzalności niejako odwzorowuje w swej strukturze w sposób najbardziej charakterystyczny i znamieny ów proces.

Świat uznany jest przez podmiot liryczny za dziedzinę Boskiej działalności („tka niespodziewane // skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet”). Emanacja Boga obecna jest zarówno w makrokosmosie

(„na tej jednej z planet”), jak i w mikrokosmosie, czyli człowieku („w jednym z ciał; osiadłszy w tętnie”). Przeniknięte jest nią zatem całe uniwersum w swej rozciągłości między „nieskończonością wielkości” a „nieskończonością w małości”, jak trzy wieki wcześniej określił to Blaise Pascal⁹. *Myśli* tego siedemnastowiecznego filozofa, w których odzwierciedla się cała barokowa metafizyka, stanowią najważniejszą tradycję filozoficzną *Widokówki*... Pascal bowiem dostrzega człowieka, który jest „zawieszony między dwiema otchłaniami, Nieskończonością i Nicością”¹⁰. Obecność Boga pozostaje niejawną, jest On – jak mawia Pascal – „ukryty” – „Deus absconditus”¹¹. Leszek Kołakowski tłumaczy tę kondycję

⁹ B. P a s c a l: *Myśli*. Przel. T. Ż e l e Ń s k i (B o y). Warszawa 1977, s. 52–53. Dwa wymiary przestrzenne – makrokosmos i mikrokosmos – obecne w wierszu *Co mam powiedzieć* wydają się poetycką transpozycją jednego z rozdziałów *Myśli* Pascala o znamienym tytule *Miejsce człowieka w naturze. Dwie nieskończoności*. Oto interesujący fragment: „Niechaj tedy człowiek przyjrzy się naturze w jej wzniosłym i pełnym majestacie, niech oddali wzrok od niskich przedmiotów, które go otaczają. Niech spojrzy na to olśniewające światło, niby lampa wiekuista oświetlająca wszechświat; niechaj ziemia zda mu się jako punkcik w stosunku do rozległego kręgu, jaki ta gwiazda opisuje: i niech się zdumiewa, że ów rozległy krąg jest jeno drobnym punkcikiem w porównaniu z tym, jaki obejmują gwiazdy toczące się na firmamencie. Ale choć nasz wzrok zatrzymuje się tutaj, niechaj wyobraźnia idzie dalej [...]. Ale jeśli chce oglądać inny cud, równie zdumiewający, niech zbada to, co zna najdrobniejszego. Niechaj roztocz ukaże mu w swoim maleńkim ciele części nieskończenie mniejsze, nogi ze stawami, żyły w tych nogach, krew w tych żyłach, soki w tej krwi, krople w tych sokach, wapory w tych kropkach; niech dzieląc jeszcze te ostatnie rzeczy, wyczerpie swoje siły w tych wyobrażeniach i niech ostatni przedmiot, do którego zdoła dojść, stanie się przedmiotem naszej rozprawy; pomyśli może, że to jest ostateczna małość w przyrodzie. Otóż ukaże mu tam nową otchłań”. (Ibidem, s. 49–50).

¹⁰ Ibidem, s. 51.

¹¹ Oto fragment *Myśli*, w którym mowa jest o Bogu ukrytym: „Gdyby ta religia chętnie się, że widzi jasno Boga, że ogląda Go wręcz i bez zasłony, można by ją zwalczać, mówiąc, że nie ma nic w świecie, co by świadczyło o takiej oczywistości. Ale skoro ona powiada przeciwnie, że ludzie znajdują się w ciemnościach i dalecy od Boga, że ukrył się ich poznaniu, że nawet sam daje sobie w Piśmie to miano: *Deus absconditus*, skoro wreszcie silili się po równi ustalić te dwie rzeczy: że Bóg ustanowił dotykalne znaki w Kościele, aby się dać poznać tym, którzy Go szukali szczerze; że je wszelako przesłonił w ten sposób, iż dostrzegą Go jedynie ci, którzy Go szukają z całego serca;” Ibidem, s. 132–133.

następująco: „Do istoty myśli Pascalowskiej należy odczuwanie Boga jako zawsze nieobecnego i zawsze obecnego zarazem; świadomość istnienia Boga i jego stałej obecności jako widza ludzkich czynów stowarzyszona jest z niemożliwością efektywnego stwierdzenia tej obecności”¹². Wiersz Barańczaka, nawiązując do tego sposobu pojmowania Boga, jako obecnego i niedostępnego zarazem, określa Go mianem „Wiedzący Niemy”. Jest On odpowiedzialny za kształt świata i wszystkie zdarzenia, które mają tu miejsce („tka niespodziewane // skrzyżowania przypadków [...]”). Jednocześnie użyte przez Barańczaka słowo „tka” upodabnia Jego wizerunek do mitologicznej Parki, bogini życia i śmierci.

Tak ukształtowana wizja świata i Boskiej obecności uprawomocnia reakcję poety-demiurga o wyraźnej proweniencji romantycznej:

Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie
słowem, uwięzłym między podziwem a gniewem,
które poświadczy, będzie trwać, [...].

Poeta, zgodnie z tą tradycją, ma wgląd w Boski wymiar Uniwersum. Ponadto posiada zdolność rozumienia języka Natury. Poznając jej tajniki, obowiązany jest objawić jej wielkość. Ponieważ jako człowiek obdarzony rozumem (romantyk powiedziałby: uczuciem) dostrzega także całe zło i niedoskonałość świata, pozostaje w rozdarciu między „podziwem a gniewem”.

Ostatnia wypowiedź podmiotu lirycznego brzmi następująco:

Co mam powiedzieć - wierzę - będzie powiedziane.

Słowa te opalizują wieloznacznością. Z jednej strony bowiem sugerują nawiązanie do chrześcijańskiego *Credo* („Wierzę...”). W istocie jednak

¹² L. Kołakowski: *Pascal i epistemologia historyczna Goldmanna*. W: I d e m: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955-1968*. T. 1. Oprac. Z. Mentzel. Warszawa 1989, s. 122.

wydają się jedynie wyznaniem wiary w demiurgiczną siłę poetyckiej kreacji („- wierzę -”), w moc własnego, poetyckiego słowa¹³. Ale można także założyć, że wizja wszechświata przenikniętego Boską emanacją zmienia status sztuki poetyckiej. Skoro wiersz, odwzorowując sakralność świata, niejako uobecnia w sobie część Boga, podlega tym samym działaniu sakralizacji. Staje się w ten sposób także wyznaniem wiary.

Marian Stala w interpretacji ostatniego, zamykającego *Widokówkę*... wiersza *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*, napisał: „wyznanie wiary jest w tym wierszu końcem drogi i granicą, której nie da się przekroczyć... Być może jest to sprawa indywidualnych doświadczeń religijnych. Być może jednak jest to wyraz przeświadczenia, iż o Bogu nie powinno się w poezji mówić zbyt łatwo i zbyt dużo”¹⁴. Słowa te z powodzeniem można odnieść także do pierwszego, otwierającego utworu *Co mam powiedzieć*. Łączą one w całość idee *Widokówki*... Są także jak klamra, która spina początek i koniec tomu, wyznaczając granice, których nie powinno się przekraczać.

¹³ Por. D. Pawelec: *Ja i świat, ja i Bóg*. W: *I d e m: Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 165-170.

¹⁴ M. Stala: *Jasność nocy...*, s. 94.

Stanisław Barańczak: *Debiutant w procederze*

Debiutant w procederze

Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany
nabieracz, aby nabrać w płuca na złość światu
cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,
sam nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany
porodówki, ofiara kantu do kwadratu,
debiutant w procederze mimo wszystko szczwany
nie dosyć, by od razu przejrzeć na wskroś plany
biorących cię, za kostki nóg, w garść, wszelkich dyktatur –
cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,
wciągnąłeś w machinacje płuc, tchawicy, krtani,
w ciała ślepy zaułek i niejasny status;
debiutant w procederze, nabieracz nie szczwany
ale zaledwie szczuty, gnany nieustannym
pierwszym kłapsem pod dyktat wiecznych odtąd batut
i batów, w cały ogrom dotąd ci wzbraniany,
nagle zwężony w ostrze wdechu, który zranił
tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś „Ratuj!” –
debiutant w procederze tchu, za mało szczwany
na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany.¹

¹ S. Barańczak: *Debiutant w procederze*. W: *Idem: Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 31.

W jednym z wywiadów Stanisław Barańczak poproszony, by wskazać jakąś jedność czy spójność własnej twórczości wymienił: „stałe w tych wierszach obecny problem dialogu, porozumienia, przelamywania obcości, przebijania się z treścią własnego »ja« ku »jakimś Ty«”². Wiersz *Debiutant w procederze*, lokując się w tak nakreślonej perspektywie komunikacyjnej, w zastanawiający jednak sposób kształtuje ów układ ról.

Utwór należy do liryki zwrotu do adresata, stąd wyrażenia „dotąd ci wzbraniany”; „biorących cię”; „wciągnąłeś”; „wykrztusiłeś”. Nie jest to jednak tak oczywisty fakt w momencie lektury. W wierszu bowiem dominuje transpozycja formy osobowej „ty” na trzecioosobową formę „on”. Początkowe dwa i pół wersu zupełnie nie zapowiadają liryki zwrotu do adresata:

Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany
nabieracz, aby nabrać w płuca na złość świata
cały ogrom powietrza, dotąd [...]

W momencie, gdy spodziewamy się wyrażenia z zaimkiem osobowym „mu” (dotąd mu wzbraniany), pojawia się wyraźne skierowanie zwrotu do „ty” lirycznego: „Cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany”. Stała oscylacja pomiędzy wyrażeniami adresowanymi do „ty” lirycznego a formami transponowanymi wytwarza dystans mówiącego „ja” wobec adresata wypowiedzi, mający istotne znaczenie dla interpretacji wiersza.

Drugim zastanawiającym elementem jest sfera językowa. Określenie tytułowe „debiutant w procederze” wręcz razi swą sądowo-policyjną proveniencją. Proceder – jak podaje *Słownik języka polskiego* – to „sposób postępowania, działania, zwłaszcza mało zaszczytny, niemoralny”. Proceder – jak dalej czytamy – może być „nędzny, niecny, przestępczy,

² „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchośławskim. W: S. Barańczak: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 79.

zawiły, zagadkowy”. Istnieje „proceder wyzysku, spekulacji, protekcjonizmu”. Można „uprawiać jakiś proceder dla zysku”³. Poetycki „debiutant w procederze” jest jednocześnie określony epitetem „szczwany”, a więc „przebiegły, chytry”⁴. Adresata lirycznej wypowiedzi można zatem nazwać szczwanym oszustem. Czy to może harmonijnie współbrzmieć z głosami zachwytu obecnymi w recenzjach *Chirurgicznej precyzji*, podkreślającymi artystowski charakter tego tomu?

Zdaniem Antoniego Libery: „Kolejne imponujące dokonanie poetyckie Stanisława Barańczaka. Tomik – traktat, mała *summa humanitatis*”⁵. Według Tadeusza Nyczka: „Jest kilka książek poetyckich powojnia, które demonstrują różnorodność stroficzno-wersyfikacyjną na poziomie stanowiącym wartość samą w sobie. *Chirurgiczna precyzja* należy do tej elitarnej rodziny”⁶. Tomas Venclova ocenia: „Maestria Barańczaka przyprawia o zawrót głowy. [...] bezbłędność formalna tych misternie zbudowanych zwrotek [...] jest absolutna”⁷.

W istocie utwór *Debiutant w procederze* to wyrafinowany wiersz metafizyczny, sięgający do tradycji barokowego konceptyzmu. Stanisław Barańczak w rozmowie z Piotrem Wierchosławskim definiował problematykę metafizyczną w następujących słowach: „»Metafizyczność« jest ogólnym pojęciem, określającym pewien typ stosunku poety do świata, takiego stosunku, przy którym rzeczy ziemskie widziane są z perspektywy ponad-ziemskich pojęć, takich jak wieczność, absolut, transcendencja”⁸.

Debiutant w procederze nakreśla taką właśnie perspektywę metafizyczną. W budowaniu sytuacji lirycznej przypomina wręcz mistyczne wiersze

³ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 2. Warszawa 1979, s. 926.

⁴ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa 1981, s. 402.

⁵ A. Libera: O „*Chirurgicznej precyzji*” Stanisława Barańczaka. „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 1, s. 156.

⁶ T. Nyczek: O „*Chirurgicznej precyzji*” Stanisława Barańczaka. „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 1, s. 160.

⁷ T. Venclova: O „*Chirurgicznej precyzji*” Stanisława Barańczaka. „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 1, s. 165.

⁸ „*Poezja musi być wieczną czujnością*”..., s. 77.

Juliusza Słowackiego, których podmiot usytuowany jest w przestrzeni pozaziemskiej „na granicy »przewcielenia« między »formą ludzką Ducha« a »formą świetlną Ducha«” – jak określa to Ireneusz Opacki⁹, a w obrębie tradycji bliższej także metafizyczne utwory Wisławy Szymborskiej kreujące – jak pisze Stanisław Balbus – perspektywę Absolutu Najwyższego w Uniwersum Wszelkich Światów Możliwych¹⁰.

Arent van Nieukerken, analizując problematykę metafizyczną w liroyce Stanisława Barańczaka, wyróżnia „bardziej współczesny wariant poezji metafizycznej, który wiąże się z poetyką epifanii”¹¹. *Debiutant w procederze*, operując dystansującym oddaleniem pozaziemskim, umożliwiającym immanentny wgląd w fenomen życia, z pewnością w tym wariantcie mógłby się zawierać. „Zwróciłem też uwagę – pisze autor *Ironicznego konceptyzmu* – na modernistyczny rodowód tej poezji suchych, precyzyjnie obserwowanych szczegółów (czasami bardzo prozaicznych, właśnie codziennych) i nagłego, wizyjnego wybuchu sensu. Blask uprzywilejowanej chwili rozlewa się na tle szarzyzny, zwykłości. Na podobnej zasadzie rodzi się typowe dla epifanii poczucie prawdziwego, niewyobrażalnie intensywnego kontaktu (komunii) z tajemnicą”¹². W czym przejawia się zatem epifanijna tajemnica *Debiutanta w procederze*?

Utwór Stanisława Barańczaka nawiązuje do tradycji barokowego konceptyzmu, w którym – zgodnie z formułą Macieja Kazimierza Sarbiewskiego – „zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością”¹³. W *Debiutancie w procederze* „concors discordia vel discors concordia” oparty został na grze znaczeń stworzonych za pomocą figur

⁹ I. O p a c k i: *Ewangelija i nieszczęście*. W: I d e m: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 304.

¹⁰ S. B a l b u s: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1997. Myślę tu o wierszach, jak np.: *Wersja wydarzeń, Jawa, Wielkie to szczęście*.

¹¹ A. v a n N i e u k e r k e n: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 351.

¹² *Ibidem*.

¹³ B. O t w i n o w s k a: „Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 87.

metafonicznych¹⁴. Najważniejszą rolę w tym wyrafinowanym zabiegu poetyckim odgrywa diafora, która usytuowane w różnych kontekstach, powtarzane wielokrotnie słowo „debiutant” ukazuje w odmiennych znaczeniach. Zasadnicze napięcie kształtuje się wokół antynomii życia i śmierci.

„Przyjemność związana z konceptem – tłumaczy Barbara Otwinowska – jest więc dwojakiego rodzaju: pozwala czytelnikowi uznać własną dotychczasową wiedzę, a równocześnie, dokonując w niej jednorazowego wyłomu, przecząc jej w szczególnym jakimś punkcie, poszerza ją lub pogłębia i udziela dalszej radości z nowo pojętej jednostkowej prawdy”¹⁵. Podobnie, za pomocą diaforycznej niespodzianki, skonstruowany jest koncept wiersza Barańczaka. Moment narodzin, a więc debiutu życiowego wyznaczony jest pierwszym oddechem: „nabrać w płuca [...] powietrza”. W tekście utworu można określić wyraźne pole semantyczne narodzin: „butelkę”; „mleczne ściany porodówki”; „biorących cię, za kostki nóg”; „pierwszym kłapsem”. Jednak życie się kończy i chwila śmierci okazuje się niespodziewanie nowym debiutem w sytuacji utraty oddechu: „nagle zwężony w ostrze wdechu, który zranił / tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś »Ratuj!« –”. „Debiutantem w procederze tchu” jest więc człowiek w momencie przyjścia na świat i zacerpnienia pierwszego oddechu, ale jednocześnie, a zarazem paradoksalnie staje się on ponownie debiutantem w chwili śmiertelnej utraty ostatniego oddechu. Wokół tej opozycji krystalizują się sensy wiersza.

Homonimicznie wykorzystane słowo „debiutant” poprzez ową „niezgodną zgodność” wprowadza tak cenioną w dobie baroku acutezzę, czyli subtelność piękna dziwności i niezwykłości¹⁶. Jednak nie tylko konceptualnie usytuowane bieguny narodzin i śmierci wyznaczają problematykę *Debiutanta w procederze*. Pomędzy nimi zarysowanych jest szereg modulacji znaczeniowych, których zmienną istotę podkreśla użyty przez Barańczaka gatunek villanelli.

¹⁴ J. Błoński: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1996, s. 114–117.

¹⁵ B. Otwinowska: „*Concors discordia*”..., s. 91.

¹⁶ Ibidem, s. 95–98.

Forma villanelli w postaci, w jakiej opisał ją Passerat i w jakiej spotykamy ją u Barańczaka, składa się z pięciu tercyn rymowanych *aba* i ostatniej strofy czterowersowej *abaa*. Jej istotę określa powtarzalna przemienność wersów. W szesnastowiecznej postaci villanelli wzorem muzycznym refreniczne wersy pojawiały się w wierszu zazwyczaj w niezmienionej postaci. Inaczej jest w *Debiutancie w procederze* Stanisława Barańczaka, który napisał villanelę w typie *loose-line form*¹⁷. Dzięki temu mógł uzyskać znamienne modulacje znaczeniowe za pomocą niewielkich modyfikacji słownych. Układ powtarzanych, refrenicznych wersów w *Debiutancie w procederze* przebiega w następujący sposób:

- a_1 Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany
[...]
- a_1 debiutant w procederze mimo wszystko szczwany
[...]
- a_1 debiutant w procederze, nabieracz nie szczwany
[...]
- a_1 debiutant w procederze tchu, za mało szczwany
- a_2 Cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,
[...]
- a_2 cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,
[...]
- a_2 i batów, w cały ogrom dotąd ci wzbraniany,
[...]
- a_2 na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany.

Pomimo skłonności gatunkowych villanelli do segmentacji, wprowadzonej stroficznością i uwypuklonej przemiennością refreniczną, w *Debiutancie w procederze* ostentacyjnie konstruowana forma podlega nieustannej dyskredytacji. Jest to efekt stałego oddziaływania przerzutni, także przerzutni międzystroficznych, które unieważniają niejako porządek tercyn i upodabniają wypowiedź do płynnego potoku słów. Cały wiersz jest w istocie jednym zdaniem.

¹⁷ R.E. McFarland: *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987, s. 99.

Przytoczone fragmenty *Debiutanta w procederze* oprócz zasady powtarzalności wersowej zwracają uwagę także na drugie istotne zjawisko, a mianowicie rym. Villanella w całości zbudowana jest wyłącznie na podstawie dwóch rymów. Jeden z nich – rym *aa* – wyznaczają okalające tercynę wersy refreniczne („szczwany”; „wzbraniany”; „ściany”; „szczwany”; „plany”; „wzbraniany”; „krtani”; „szczwany”; „nieustannym”; „wzbraniany”; „zranił”; „szczwany”; „wzbraniany”). Rym *b* kształtują środkowe wersy tercyny („światu”; „kwadratu”; „dyktatur”; „status”; „batut”; „Ratuj!”).

„Kiedy nie można znaleźć do czegoś rymu – czytamy w *Przesłaniu symboli* – nie wie się, jak rzeczy są ze sobą związane. Zrymowanie w sensie poskładania i dopasowania jest tak stare, jak same te fenomeny; poeta może posługiwać się rymami tylko dlatego, że znajduje je już w zrymowaniu świata”¹⁸. W baroku, epoce, która najpełniej ukształtowała literacką villanellę, poszukiwanie wzajemnych odpowiedniości mikro- i makrokosmosu, tajemnych powiązań *correspondance* „oparte było na przekonaniu, że ujawniają się dzięki nim ukryte związki duchowe, pokrewieństwa niewidzialne”¹⁹. W takim przedziwnym powiązaniu rymowym pojawiają się w wierszu Barańczaka słowa: „szczwany” – „wzbraniany”.

Przyjmując, że „rym – jak zauważa Roman Jakobson – nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi”²⁰, wyraźniejsze okaże się, że w *Debiutancie w procederze* powiązana rymem para słów pochodząca z wersów refrenicznych, która jednocześnie otwiera i zamyka wiersz, w istocie skupia w sobie najważniejsze treści utworu. Zawarta jest w nich bowiem dialektyka opozycyjnych działań opisanych w tekście.

¹⁸ M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnański. Kraków 1994, s. 102.

¹⁹ A. Vincenz: *Wstęp*. W: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Oprac. A. Vincenz. Wrocław 1989, s. XXXI.

²⁰ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. Red. M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 103.

Wiersz *Debiutant w procederze* zarysowuje dwie przestrzenie i dwa porządki istnienia – rozpoczyna się momentem inkarnacji, a kończy śmiercią i powrotem w pierwotny wymiar. Można w tym widzieć nawiązanie do tych wierzeń transmigracyjnych, zgodnie z którymi dusza jest czymś obcym wobec świata, przychodzi z uniwersum ponadprzestrzennego i ponadczasowego, wnika w materię, by ją porzucić i powrócić w obszar pozaziemski. W wierszu Barańczaka granicy obu obszarów strzeże zakaz przekroczenia wyrażony imiesłowem „wzbraniany”. Złamanie zakazu uruchamia ciąg zdarzeń: „nabrać”; „nabity”; „przejrzeć”; „biorących”; „wciągnąłeś”; „szczuty”; „gnany”; „zwężony”; „zranił”; „wykrztusiłeś”; „raniący”. Ostateczne opuszczenie obszaru materii określa cezura „już nie wzbraniany”.

Metafizyczne oddalenie mówiącego „ja”, którego spojrzenie obejmuje uniwersalną jedność obu przestrzeni, pozwala na dystansujące i ironiczne podejście do bohatera lirycznego, tytułowego „debiutanta w procederze”, określanego także jako „szczwany nabieracz”. W tym kontekście istotnego znaczenia nabiera zestawienie, które można by określić jako pseudo-homonimiczne, wykorzystujące pozorną dwuznaczność słowa „nabieracz”. W języku potocznym oznacza ono naciągacza, który „oszukiuje, zwodzi, wyłudza coś od kogoś, narażając na straty”²¹, stąd „szczwany nabieracz”. W wierszu pojawia się także wykonawca czynności oddychania – „nabieracz powietrza” – neosemantyzm utworzony od czasownika „nabierać”. Pomiędzy tą binarną parą – oszustem oraz człowiekiem istotowo uwarunkowanym procesem oddychania – tworzy się w wierszu Barańczaka pole semantycznych konotacji. One też sprawiają, że utwór *Debiutant w procederze* można odczytać jako wizję ludzkiego istnienia.

Człowiek w tym wierszu jawi się jako istota dualna, materialno-duchowa, egzystująca w przestrzeni dwurodnego uniwersum – w obszarze świata ziemskiego i poza nim (trwająca w spoczynku). Granicy obu obszarów strzeże reguła zakazu. Ale jak wiemy, wszystko, co jest owocem zaka-

²¹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. T. 2..., s. 238.

zanym („Cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany”), wzbudza pożądlivość. Tak jest i w *Debiutancie w procederze*. Z perspektywy uniwersum egzystencja wydaje się bohaterowi lirycznemu kusząca. Złamanie zakazu staje się grzechem przekroczenia, którego konsekwencją jest inkarnacja. Życie ziemskie ofiarowuje swą materialną cielesność, energię oddechu i porywający dynamizm. Widać w tym ujęciu Pascalowski horyzont myślenia, tak charakterystyczny dla całego tomu *Widokówka z tego świata*. „Natura nasza jest w ruchu – zapisał filozof – zupełny odpoczynek to śmierć”²².

„Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany / nabieracz, aby nabrać w płuca”, okazuje się przebiegłym, sprytnym oszustem, któremu udało się wymknąć i przekroczyć granicę zakazu. Jednocześnie oscylacja semantyczna za pomocą wskazanych wyżej wieloznaczności homonimicznych pozwala dostrzec także jego drugie oblicze – spragnionego życia człowieka, który łączywie zakosztowuje obecności w świecie: „nabieracz, aby nabrać w płuca na złość świata / cały ogrom powietrza dotąd ci wzbraniany”. Zachłanność poznania, nieustanny niedosyt przeżyć stanowią esencję egzystencjalną: „cały ogrom powietrza, [...] // wciągnąłeś w machinacje płuc, tchawicy, krtani, / w ciała ślepy zaułek i niejasny status”. Istnienie ziemskie, jak można odczytać w wierszu, jest przede wszystkim doznawaniem cielesnym. Poznać świat można wyłącznie za pośrednictwem ciała.

Chwila narodzin jest aktem deziluzji, nagłego uświadomienia bezwyjściowości pułapki: „sam nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany / porodówki, ofiara kantu do kwadratu”. Od tego momentu to świat zawłaszcza człowieka i osadza w swych drapieżnych ryzach: „plany / biorących cię, za kostki nóg, w garść, wszelkich dyktatur –”. Świadomość tego faktu – „przejrzeć na wskroś plany” – nie jest w stanie poskromić zachłanności człowieka. Jego nieustająca pożądlivość życia staje się proporcjonalna do zakusów świata wobec niego samego: „[...] szczuty, gnany nieustannym / pierwszym klapsem pod dyktat wiecznych otdąd batut / i batów [...]”. Początkowy „cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany”,

²² B. Pascal: *Myśli*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1989, s. 111.

w miarę upływu lat zamienia się w nieprzebrany wachlarz kuszących możliwości: „cały ogrom, dotąd ci wzbraniany”. Łapczywość, jaka coraz intensywniej towarzyszy zgłębianiu i smakowaniu życia, znajduje swój kres w niespodziewanym momencie śmierci: „nagle zwięziony w ostrze wdechu, który zranił / tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś »Ratuj!« –”. Śmierć jest ostatnim doznaniem cielesności, tym jednak razem ostatecznie bolesnym. Koniec życia oznacza utratę oddechu.

Intrygujące wydaje się pytanie o nadawcę tego monologu lirycznego. Musi to być ktoś, kto ma wgląd w oba wymiary uniwersum i z wyżyn dystansującego oddalenia obserwuje toczące się życie. Można więc domyślać się w nim Istoty Najwyższej (Boga?). Człowiek staje się igraszką w Jego rękach. Ironiczny wizerunek pozwala postrzegać Go jako dramatycznego bohatera, a cały wiersz odczytywać w kontekście liryki roli i ironii udratyzowanej²³. Jednym z elementów dyskredytujących tę postać jest jej język: operowanie potocznymi zwrotami frazeologicznymi – „nabity w butelkę”, „ofiara kantu do kwadratu” – oraz posługiwanie się transpozycją form osobowych ustanawiającą zależność podwładności. Oba te czynniki w sposób kompromitujący unaoczniają Jego lekceważący stosunek do człowieka. I jak bywa w takich przypadkach, to właśnie On ostatecznie pada ofiarą ostrza ironii, obnażając swą autorytarną naturę. Pamiętać jednak należy, że w *Widokówce z tego świata* Barańczaka osobowy Bóg staje się efektem gry hipostazowanych konwencji²⁴.

Pięć tercyn i jeden tetrastych villanelli doskonale oddają całą dramaturgię egzystencji, jej modulacje i przemiany. Refreniczna segmentacja tej pieśniowej formy paradoksalnie niczego nie rozdziela i nie wyodrębnia. Wręcz przeciwnie. Gra powtórzeń i przegrupowań staje się źródłem modulacji znaczeniowych, wręcz fabulacji treściowej. Taką funkcję pełni refreniczne wyrażenie ponawiane w rytmie powtórzeń: „dosyc

²³ S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 169-175.

²⁴ Piszę na ten temat w książce *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

jednak szczwany"; „mimo wszystko szczwany"; „nie szczwany"; „za mało szczwany". W drugim refrenie trzykrotnie użyte jest słowo „wzbraniany", które w ostatniej wersji akcentuje moment śmiertelnego przejścia: „już nie wzbraniany".

Cały wiersz oparty jest na dynamicznej grze opozycyjnie rozlokowanych namiętności. Człowiek w ekspansywny, zachłanny i zaborczy sposób uzurpuje sobie prawo do świata, tymczasem, paradoksalnie, funkcjonuje jako porwany i zawłaszczony przedmiot „szczuty, gnany [...] pod dyktat" panującego nad nim, żadnego władcy świata. Ta nieustanna oscylacja znaczeń, przemienność aspektów jest charakterystyczna dla gatunku villanelli.

Opozycyjna dualność wiersza *Debiutant w procederze* przejawia się w aspekcie działań i aspekcie kondycji człowieka. Para powiązanych rymem, refrenicznych słów villanelli: „szczwany" – „wzbraniany", wyraża istotę ludzkich dążeń. Człowiek kierowany niezaspokojoną żądzą poznania i doznawania, za pomocą sprytu i oszustwa („szczwany") bezustannie przekracza wyznaczone mu granice i łamie ustanowione dla niego zakazy („wzbraniany"). Refreniczna powtarzalność poprzez nawrotowy sposób nieustannie uobecnia nowe granice i zakazy, które sukcesywnie zostają przekraczane. Ów cykl działań, ujęty w cyrkulacyjnym i repetycyjnym rytmie villanelli, może być także odczytywany jako wyobrażenie rytmu życia.

Drugi aspekt dualności dotyczy śmiertelnej natury ludzkiej egzystencji, wyznacza jej początek i koniec. W wierszu kreowanych jest wiele sytuacji, w które wpisany został ruch wyrażony za pomocą bezokoliczników i imiesłowów odczasownikowych. W całym tekście obecne są zaledwie dwa czasowniki użyte w drugiej osobie liczby pojedynczej: „wciągnąłeś", „wykrztusiłeś". Jednak ta jedyna para wyraża najgłębszą istotę ludzkiej egzystencji, ułomnej, nietrwałej i ograniczonej w czasie, wyznaczonej momentem narodzin i pierwszym oddechem – „wciągnąłeś" – oraz śmierci połączonej z utratą zdolności oddychania – „wykrztusiłeś".

Zarówno dwuaspektowo pojmowany rytm życia, wyrażający się w nieustannej eskalacji przekraczania nieprzekraczalnych granic oraz

binarny, wyznaczony dwoma momentami czasokres życia człowieka, są przejawem podstawowej dualności wpisanej w kondycję ludzkiego istnienia. W szkicu *Oddech i sens* Raul Dorra pisze na temat tego zjawiska w następujący sposób: „Jeśli w pewnej mierze ciało umieszczone w przestrzeni i pozostające identyczne wobec siebie samego w czasie jest materią, to oddech, który je ożywia do głębi, jest jednocześnie materią i energią, ciągłością i segmentacją, wymianą wartości i wymianą w naturze, czyli rytmem. Zważywszy, że oddychanie jako ruch okresowy polega na jedności dwóch przeciwstawnych i uzupełniających się rytmów, ciągle powtarzanie tego cyklu – ta intymna pulsacja, co bez ustanku opanowuje świadomość i stale od niej ucieka – wprowadza do tej samej świadomości natychmiastową pewność, że życie ma swe źródło w wiecznym dualizmie. Oddychanie sprawia, że człowiek jest stworzeniem dualistycznym: wdech i wydech, nabycie i utrata, koncentracja i rozproszenie są źródłem i kresem ludzkiego doświadczenia”²⁵.

Villanella oparta na dwu rymach i przemienności dwu powtarzalnych wersów przejmuje i odtwarza w swej strukturze tę podstawową, egzystencjalną dualność. Barańczak poprzez konceptualną grę antynomii i kontrastów oraz wywoływane modyfikacjami refrenu modulacje znaczeniowe wyzyskuje inspirujące możliwości tkwiące w formie ludowego kiedyś tańca. Jednocześnie paronomastyczne zestawienia diaforyczne i homonimiczne, wieloznaczności osiągnane za pomocą zwrotów frazeologicznych, a także wszechobecne przerzutnie wyraźnie scalają i dynamizują wiersz. Gatunkowa postać villanelli Stanisława Barańczaka, poprzez „ostateczne dostosowanie stylu i treści, materii i formy”, może zostać nazwana, używając określenia Umberta Eco, „znakiem ikonycznym”²⁶. Notując refleksje na temat poetyckiego tomu *Chirurgiczna precyzja*, Tomas Venclova zwracał uwagę na semantykę formy wierszo-

²⁵ R. Dorra: *Oddech i sens*. W: *Idąc za Greimasem*. Red. A. Grzegorzczak, M. Loby. Poznań 1998, s. 215.

²⁶ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 77–78.

wej: „Ciągła kunsztowna gra między materią wiersza a jego znaczeniem służy wydobyciu tonacji dysonansu, zwątpienia, nawet nihilizmu, a jednocześnie stoicyzmu, która jest znakiem rozpoznawczym wielkiej poezji naszych czasów”²⁷.

Villanella doskonale współgra z poetyką konceptu i warunkującym go działaniem *ingenium*. „Tylko *ingenium* – pisze Barbara Otwinowska – jest zdolne w jednym nagłym akcie zrozumienia ujrzeć nie tylko istotę poszczególnych rzeczy odległych lub różnych (*estremi*), ale równocześnie i ich głęboką, wzajemną jedność”²⁸. Proces lektury konceptystycznego tekstu już w założeniu zawiera zamysł dynamiczności: „percepcja jest dwoista, a nawet troista, przechodzi od harmonii ku dysharmonii (lub odwrotnie), by wreszcie osiągnąć ich syntezę, niebędącą ani jednym, ani drugim, na tym bowiem polega trwałość efektu, że niepokój i spokój są sobie równe i wciąż obecne, że zdumienie połączone z przyjemnością trwa bez względu na to, po raz który odczytujemy lub słyszymy tak skonstruowane wypowiedzenie”²⁹. Stanisław Barańczak, wykorzystując poetykę konceptu, za pomocą diaforycznej manieri zarysowuje w *Debiutancie w procederze barokową rozpiętość opozycji życia i śmierci*. Dopiero jednak łącząc tę poetycką figurę z zasadami kształtowania villanelli, uzyskał efekt falowania znaczeń. W trakcie lektury wiersza czytelnik ma wrażenie, że autor *Chirurgicznej precyzji* pozostawał wierny zasadzie Paola Pino zapisanej w *Dialogo della pittura* w 1548 roku: „pozy figur powinny być urozmaicone i pełne gracji [...]; do każdego dzieła powinienś wprowadzić co najmniej jedną figurę, całą skreconą, zagadkową i trudną, aby ci, którzy znają się na subtelnościach sztuki, zauważyli twoją umiejętność”³⁰. Doskonale ukształ-

²⁷ T. Venclova: *O „Chirurgicznej precyzji”...*, s. 166. Por. także: A. Poprawa: *Kwestia formy*. „Odra” 1998, nr 12, s. 121–122.

²⁸ B. Otwinowska: „*Concors discordia*”..., s. 95.

²⁹ *Ibidem*, s. 92.

³⁰ Cyt. za: B. Otwinowska: *Od „manierę” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*. W: *Estetyka – poetyka – literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1973, s. 112.

towana, spiralna, nawrotowa, manierystyczna w swej zawilóści forma *Debiutanta w procederze* jest – jak się wydaje – świadectwem endopatii, relacji, którą przeczuwał i o której pisał Dante w *Canzoniere*: „Ten, kto ma wymalować jakąś figurę, nawet wyrysować jej nie zdoła, jeśli nie umie się w nią przemienić”³¹.

Jak już wspomniałam, villanella Passerata prawdopodobnie nie była obecna w polskiej tradycji literackiej. Współcześnie do świadomości czytelniczej wprowadziły villanellę wiersze tłumaczone przez Stanisława Barańczaka: Wystana H. Audena *Ale nie mogę*, Elizabeth Bishop *Ta jedna sztuka* i Dylana Thomasa *Nie wchodzi łagodnie do tej dobrej nocy*. Być może stamtąd przeniknął ten gatunek do jego własnej twórczości lirycznej. Na temat relacji łączącej tłumaczenie poezji i pisanie własnych utworów poetyckich wypowiadał się Barańczak niejednokrotnie. W jednym z wywiadów czytamy: „[...] przekład znakomitego wiersza może być dla tłumacza nie tyle zajęciem, które odrywa go od pisania wierszy własnych, ile lekcją, która wpaja mu bezcenną umiejętność rozpoznawania, na czym polega wiersz znakomity [...]. Jestem całkowicie pewien, że sam jako poeta byłbym niewiele wart, gdyby nie wczytywanie się we wzorce pisania pozostawione nam przez Wielkich Poprzedników albo podsuwane przez Wielkich Współczesnych”³².

Po raz pierwszy villanella pojawiła się w twórczości Stanisława Barańczaka w tomie *Widokówka z tego świata* (wiersz *Co mam powiedzieć*). Zbiór *Chirurgiczna precyzja* przyniósł pięć nowych realizacji tego wzorca. Posłużenie się gatunkiem villanelli można by nazwać, korzystając z terminologii Stanisława Balbusa, „restytucją formy”: „Polega ona na jawnym i ostentacyjnym nawiązaniu do formy niewchodzącej w skład aktualnej tradycji, ani też tradycji przewycięzanego okresu (kierunku) literackiego”³³. W przypadku villanelli Stanisława Barańczaka musimy mó-

³¹ Cyt. za: J.E. Cirlot: *Wprowadzenie*. W: Idem: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 44.

³² O przyjaciółach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Piotr Szewc. „Nowe Książki” 1998, nr 1, s. 9.

³³ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 218.

wić raczej o pozornej restytucji formy, ponieważ dla polskiej tradycji literackiej nie jest to zjawisko przywrócenia dawnego, obecnie nieuprawianego gatunku, ale translacja formy dokonana z obszaru tradycji europejskiej. Barańczak nie używa nazwy gatunkowej w tytułach wierszy, a zatem nie powstaje tu sytuacja otwartego dialogu z wzorami tradycyjnymi. Nie jest także oczywiste dla polskiego odbiorcy odczytanie utworów rodzimego poety jako konceptystycznej parafrazy gatunku³⁴. Niemniej jednak „archaiczna” forma villanelli – stroficzna, refreniczna, silnie zrytmizowana i oparta na jednostajnym rymie – ewokuje swą „dawność” oraz „obcość” wobec współczesności. Podobnie jak „archaiczne” wydają się dwudziestowiecznemu czytelnikowi staropolskie utwory reprezentujące barokową *poesis artificiosa* (np. Jana Andrzeja Morsztyna wiersz pt. *Zapust* – również repetycyjny i refrenicznie nawrotowy)³⁵. Widać zatem, że to forma gatunku wywołuje w czytelniku wrażenie restytucji, owego – jak mówi Balbus – ostentacyjnego przeskoaku w procesie historycznoliterackim, wytwarzającego poczucie dystansu czasowego. Dzięki wskazanej strategii intertekstualnej możliwe staje się osiągnięcie tych wszystkich efektów, które projektuje restytucja właściwa.

Villanella w postaci, w jakiej współcześnie konstytuuje ją Stanisław Barańczak, okazuje się formą niezwykle atrakcyjną i umożliwiającą osiągnięcie efektów „piękna dziwności i niezwykłości”. Jej spiralna, refreniczna powtarzalność pozwala na wyrażanie subtelnych przemian, migotliwości i niuansów. Repetycyjna, nawrotowa konstrukcja z przemiennymi refrenami wprowadza narracyjną dialogiczność, dyskusyjność sądów, opinii i postaw. Te zatem względy, jak się wydaje, mogą stanowić o jej współczesnej atrakcyjności. Akt restytucji formy niesie ze sobą ponadto jeszcze inne aspekty.

³⁴ S. Barańczak używa tego określenia w odniesieniu do współczesnej postaci gatunkowej alby. Por.: S. Barańczak: *Alba, albo...* W: I d e m: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 326.

³⁵ Por. na ten temat: B. Fałęcka: *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983.

Jak podkreśla Stanisław Balbus: „współczesny pisarz pozarepertuarową formę całkowicie sobie przywłaszcza, nie zapominając o jej dość odległej genealogii, a nawet więcej: owa genealogiczna odległość jest mu w szczególności potrzebna. [...] Wprowadza mianowicie pewien bardzo subtelny d y s t a n s artystyczny”³⁶. Wiersz *Debiutant w procederze*, poruszając uniwersalną tematykę życia i śmierci, stanowi ujęcie jej jednak w sposób bardzo bliski dwudziestowiecznemu czytelnikowi. Kreacja bohatera lirycznego i język wypowiedzi – potoczny, wykorzystujący skonwencjonalizowane wyrażenia i zwroty frazeologiczne – stanowią przeciwwagę dla formy, która demonstruje swą archaiczność, „obcość” i „pozarepertuarowość”. Z tego zderzenia nieprzystawalności rodzi się ów dystans artystyczny umożliwiający zaistnienie ironii. Ma ona wymiar ambiwalentny i dwuaspektowy. Rodzi się przede wszystkim w odniesieniu do tematu: uchyla niejako grozę nieuchronności losu, łagodzi gorycz świadomości śmiertelnej natury człowieka. Ale jednocześnie jej subtelna przewrotność prowadzi, poprzez śmiech, do spotkania z jaskrawie unaocznioną prawdą egzystencji. Ta ironiczna gra ambiwalencji jest wyrazem ludycznego wymiaru restytucji. Stanowi o nim zmieszanie powagi ze śmiesznością i zabawa formą, przeniesioną ostentacyjnie z odległych czasów i odległej, obcej tradycji.

Restytucja jest także źródłem konfrontacji w stosunku do aktualnie zastanej tradycji. „Gestem polemicznym” – jak pisze Balbus – może być „sam fakt wyboru »pozarepertuarowej« formy”³⁷. Dlatego też wybór i translacja formy villanelli stają się znaczącym nośnikiem sensu.

W eseju *O pisaniu wierszy* Stanisław Barańczak światu, który objawia swą nieprzewidywalność i zaskakujący chaos, przeciwstawia akt poetyckiej kreacji: „To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania bełkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakie-

³⁶ S. B a l b u s: *Między stylami...*, s. 231, 237.

³⁷ Ibidem, s. 239.

gość kierunku i sensu”³⁸. Wiersz *Debiutant w procederze* ukazuje pojedynczego człowieka w swej ułomnej, śmiertelnej kondycji w konfrontacji z chaosem zniewalającego i nieustannie zagrażającego mu świata. Przeciwstawia temu Barańczak villanellę z jej kunsztowną, refreniczną formą genetycznie powiązaną z muzyczno-taneczną ludowością. Forma staje się tu kreatywnym gestem nadania scalającego porządku. Poprzez fakt, że restytucja aktualizuje zarzuconą, odległą tradycję, powstaje wrażenie, jakby villanella momentalnie przywracała dawną, zapomnianą normę świata. Jednak w wyniku zderzenia archaicznej obcości formy z językowym żywiołem współczesności powstaje ironiczny dysonans dyskredytujący absolutne ich racje i staje się wyrazem niemożliwego pragnienia normalności.

Świadomość praw życiowych wymusza zdanie dyktowane rozsądkiem: „do świata, nie do poety należy ostateczna pointa”³⁹. Świadomość poety, stająca w obronie ludzkich wartości, wyraża się w kunsztownym, jak na przykład villanella, geście sprzeciwu: „Dzisiaj rzeczywistość jest dostatecznie niestabilna i rozbita, a także coraz bardziej zaskakująca [...]. Pojawia się potrzeba poezji, która tej agresji niestabilności stawiałaby przed oczy stabilną ludzką normę, ludzką normalność. [...] Właśnie dlatego, że świat jest nienormalny i wrogi normie ludzkiej, poezja musi być protestem, nieufnością, znakiem sprzeciwu”⁴⁰. Villanella staje się właśnie takim znakiem protestu i sprzeciwu wobec chaosu świata.

³⁸ S. Barańczak: *O pisaniu wierszy*. W: I d e m: *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 154.

³⁹ Ibidem, s. 155.

⁴⁰ „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 70-71.

Stanisław Barańczak: *Powiedz, że wkrótce*

Powiedz, że wkrótce

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej koldrze z piaskiem pod nią, księżniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

W... no, to słowo, też na wpół martwe... w „powiecie”?
W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.
Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece.

Wieści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze
przez magnetofon tętnic przewija nagrane
pogłoski: ziarnka gromu. Już późno, to przecież
prawie świt. Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię
lusterka. Nie w twarz na dnie. W to, co zezna na niej
pyłek, rysa szkła. Powiedz krtani. I powiece.

Po pierwsze, że już wkrótce. Po drugie – po jeszcze
bardziej pierwsze – że całą widzianą na jawie
ciemnością ziarnka grobu, choć późno, poprzecie

właściwą stronę skóry, tę, gdzie się po wieczne
mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane.
Którą? Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece
na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie –

W mikrologicznej lekturze potrzebna jest chirurgiczna precyzja. Tekst
wiersza utkany z mikrocząstek – znaków o funkcjach semantycznych,

poddany czytelniczej wiwisekcji otwiera swe głębie, ujawnia tajniki istnienia. Precyzja wglądu daje szansę na odsłonięcie nieoczekiwanych znaczeń. Wiersz Stanisława Barańczaka *Powiedz, że wkrótce* kryje w swych głębiach niejedną tajemnicę. Nic w tym dziwnego, zważywszy, że pochodzi z tomu o tytule *Chirurgiczna precyzja*¹. Kreuje sytuację fantastyczno-baśniową, w której ożywieniu ulegają sfery nieożywione: tajemniczy głos „ja” lirycznego prosi o przekazanie sekretnych treści słownych, których adresatami mają być elementy ciała człowieka – „krtąń” i „powieka”. Komunikacja – jak się wydaje – ma wymiar kosmiczny, z tej bowiem jedynie perspektywy można kierować przekaz na ziemię, określając ją mianem „ziarenka globu”. Irracjonalność zdarzeń zostaje w wierszu zasugerowana już w pierwszej strofie przywołaniem baśni o Piaskowym Dziadku roznoszącym sny, symbolizowane złotym piaskiem, oraz baśni o księżniczce, którą nocą w łóżku męczyło uwieranie ziarenka grochu.

Czytając wiersz *Powiedz, że wkrótce*, zostajemy (my – czytelnicy) obarczeni dodatkową rolą: stajemy się jednocześnie świadkami słownego przekazu. Utwór bowiem konsekwentnie utrzymany jest w trybie zwrotu do adresata: „Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece”. Komunikat to jednak dosyć niejasny. Nadawca jakby obawiał się wyjawić sedno swej informacji, kluczy więc dookoła, gmatwa wypowiedź, coś sugeruje i podpowiada. Tok wypowiedzi przybiera formę dyskursu fragmentarycznego, niekoherentnego, z wielokrotnie nawrotowymi formami. Niespójność tę tworzy przede wszystkim czterokrotne powtórzenie inicjalnego zwrotu, nabierającego tym samym charakteru imperatywnego: „Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece”. Pełni ono funkcję komunikatu, który nakazuje nadawcy aktywizować fatyczną funkcję języka i skupiać uwagę adresata, gdy *de facto* doprowadza do rozbijania toku wypowiedzeniowego. Brak precyzji w kształtowaniu przebiegu informacji, ta emocjonalnie nacechowana alogiczność ma swoje odzwierciedlenie w licznych błędach tautologicznych: „w »powiecie«? / W powiecie skóry”; „z ust do własnych ust”; „Po pierwsze [...] – po jeszcze / bardziej pierwsze”. Efekt ten wzmacniają wyrażenia

¹ S. Barańczak: *Powiedz, że wkrótce*. W: I d e m: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 56. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

paronomastyczne: „znają się nawzajem”; „znane, nienazwane”. Tę powtarzalną, okrężną, tautologiczną strukturę wypowiedzi podkreślają także występujące w wierszu opisy czynności: „Wieści krążą tu, z ust do własnych ust”; „[...] powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski [...]”.

Utwór *Powiedz, że wkrótce* zbudowany jest z tercyn (jedynie ostatnia strofa jest tetrastychem) z jednostajnym, obowiązującym w obrębie całego tekstu rymem *aba* (w ostatniej strofie *abaa*). Stały zestrój rymowy spaja niezwykle ściśle cały tekst. Dodatkowy efekt zespolenia wywołany jest przez rym międzystroficzny – ostatni wers tercyny rymuje się z pierwszym wersem tercyny następnej, co niemalże prowadzi do wrażenia zniwelowania segmentacji stroficznej. Wybór takiego systemu rymowego kształtuje odbiór skupiony na nieustannie powtarzającym się nawracaniu, tautologicznej repetycji: (a) „powiece” – „po trzeciej”; „w powiecie” – „powiece”; „powietrze” – „to przecież”; „powierzchnię” – „powiece”; „po jeszcze” – „poprzecie”; „po wieczne” – „powiece” – „po trzecie” oraz (b) „nad ramię” – „nawzajem” – „nagrane” – „na niej” – „na jawie” – „nienazwane”.

Przywołane przykłady już wystarczą, by dostrzec, że właściwie cała wypowiedź „ja” lirycznego jest bardzo silnie poddana presji instrumentacji. Wiersz jest niemal spleciony szeregiem paronomastycznym: „powiedz”, „powiece”, „po trzeciej”, „powiecie”, „to przecież”, „poprzecie”, „po trzecie”, a niektóre z tych wyrazów powtarzane są kilkakrotnie. I nie tylko gry słów budują eufonię tego utworu. Jest tu obecna bardzo silna instrumentacja oparta na spirantach syczących i zmiękczonych: „powiedz”; „powiece”; „piaskiem”; „księżniczce”; „słowo”; „powiecie”; „wieści”; „ust”; „własnych”; „pogłoski”; „świt”; „stań”; „z bliska”; „lusterka”; „rysa”; „ciemnością”. Jej efekt jest dodatkowo wzmocniony instrumentacją głosek szumiących: „po trzeciej”; „powietrze”; „przewija”; „przecież”; „patrz”; „powierzchnię”; „twarz”; „szkła”; „po pierwsze”; „jeszcze”; „poprzecie”; „wieczne”; „wszystko”; „wiesz”; „przecież”; „trzecie”. Nie ma w tym wierszu ani jednego wersu, w którym spółgłoski „s”, „sz”, „cz”, „ś”, „ć” zostałyby pominięte, a ich frekwencja waha się od dwu do sześciu w wersie. To oczywiście instrumentacja

dominująca. Oprócz niej są jeszcze dwie inne, ale o nich będzie można wspomnieć nieco później.

Dostrzeżone zjawiska foniczne pozwalają wpisać je do manierystycznych chwytów poetyckich, które Marcel Raymond zalicza do kategorii epifenomenów, „efektów brzmieniowych, których nie wymaga lub zdaje się nie wymagać znaczenie”².

Jak zauważa Roman Jakobson: „Poezja nie jest wyłączną dziedziną, w której symbolizm dźwiękowy daje się odczuć, jest ona jednak dziedziną, gdzie wewnętrzny związek między dźwiękiem i znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przejawia się najbardziej namacalnie i intensywnie. Nieprzeciętne nagromadzenie określonych klas fonematycznych [...] w tkance dźwiękowej wersu, stancy czy całego utworu poetyckiego funkcjonują jako »podwodne prądy znaczeniowe« – według obrazowego określenia Edgara Poe”³. Tak silne, wyraziste i konsekwentne nacechowanie instrumentacyjne wiersza *Powiedz, że wkrótce* wytwarza oczywiście owe prądy znaczeniowe. Równie ważnym w kształtowaniu znaczenia jest rym, który – jak zauważa Jakobson – „nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi”⁴.

Francuski badacz impresywnej fonetyki Maurice Grammont, który poświęcił swoje studia związkom między dźwiękiem a znaczeniem, podkreślał, że „ewokatywna wyrazistość manifestuje się tylko wtedy, gdy jest **podsunięta przez znaczenie** [podkr. – J.D.-P.] tekstu”⁵. Jakże zatem powinowactwa łączą sferę eufonii i związków rytmiczno-dźwiękowych z wypowiedzią podmiotu w wierszu Barańczaka?

² M. Raymond: *Manieryzm*. Przeł. M. Żurowski. W: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998, s. 77–78.

³ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. naukowa M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 115.

⁴ Ibidem, s. 103.

⁵ R. Jakobson: *Magia dźwięków mowy*. Przeł. M.R. Mayenowa. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. naukowa M.R. Mayenowa. T. 1..., s. 286.

„Ja” mówiące jest w posiadaniu sekretnej wiedzy, którą próbuje przekazać za pewnym pośrednictwem odbiorcom. Komunikacja ma jednak wymiar pozaracjonalny, fantastyczny: odbywa się w obrębie cielesności, skierowana jest do fragmentów ciała: krtani i powieki. Dzięki temu wkraczamy więc w świat pomniejszony, zminiaturyzowany, mikroskopowy świat „spod lupy”. W wierszu Barańczaka, jakby zgodnie z prawem miniatury, pojawiające się elementy podlegają pomniejszeniu. W tekście nie występuje więc ziarno, ale „ziarnko grochu”. Obecne są także inne deminutywa: „pyłek”, „lusterko”, jest też mała „księżniczka” i zaledwie „pogłoska”. Przede wszystkim jednak występuje tu optyka teleskopowa metaforyzująca obraz: „ziarnka grobu”, „ziarnka globu”. Ważne w tym kontekście wydają się słowa Gastona Bachelarda analizującego fenomen miniatury: „Trzeba bowiem przekroczyć granice logiki, by doświadczyć tego, co wielkie, w tym, co małe”⁶.

W *Powiedz, że wkrótce* struktura cielesna ulega dekompozycji, przybierając formę, którą można by nazwać ziarnistą. Elementy ciała podlegają personifikacji, dzięki czemu w sposób metaforyczny nadany jest im kształt wspólnoty: „W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem”. Ma ona wypracowany własny system komunikacji: „Wieści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski [...]”.

Sekretne treści, które ma przekazać podmiot, również dotyczą aspektu somatycznego. Zostały poprzedzone niejasną zapowiedzią katastroficznych zdarzeń: „pogłoski: ziarnka gromu”.

Przekazaniu informacji towarzyszyć musi rodzaj rytualnego zachowania, będącego wstępem komunikacji: „Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię / lusterka. Nie w twarz na dzień. W to, co zezna na niej / pyłek, rysa szkła”. „Ty” liryczne otrzymuje dokładną instrukcję koniecznych gestów. Nie chodzi jednak o odkrycie głębi prawdy twarzy, ale o taki rodzaj spojrzenia, który pozwoli postrzegać siebie w sposób, w jaki postrzega się obraz. Zniwelować głębię i wtopić się w ziarnistość

⁶ G. Bachelard: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 156.

świata, zespolić się, poczuć na sobie jej obecność i jej deformującą moc niszczenia.

Po takim wstępie można ujawnić już sekretny *message*. Pierwsza informacja dotyczy aspektu temporalnego – coś zdarzy się niebawem, czasu pozostało więc niewiele: „Po pierwsze, że już wkrótce”. Jednak ta wiadomość (tu jakby jej rola została jedynie podkreślona) towarzyszy wypowiedzi od samego początku. Druga informacja jest następująca: „Po drugie – po jeszcze / bardziej pierwsze – że całą widzianą na jawie / ciemnością ziarnka grobu, choć późno poprzecie // właściwą stronę skóry, tę, gdzie się po wieczne / mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane”. Komunikacja podlega jednak wyraźnemu zakłóceniu na podłożu kontekstualnym. Funkcja poznawcza nie może się zrealizować, stąd poirytowana reakcja podmiotu: „Którą? Wiesz przecież”. Po chwili rozmowa niespodziewanie zostaje przerwana: „za późno: Po trzecie –”.

Sekretny przekaz wydaje się dosyć niejasny, oparty na paradoksie („widzianą na jawie / ciemnością”), synekdosze *pars pro toto* („ziarnka grobu”), oksymoronie („wieczne mgnienie”) i paronomazji („znane, nienazwane”), a więc środkach konceptualnych, odwracających raczej porządek rozumienia niż precyzyjnie i klarownie informujących. Trzeba także zwrócić uwagę, że druga informacja „ja” lirycznego ma wyraźne ukierunkowanie światopoglądowe: „poprzecie // właściwą stronę”. Rozerwanie tego wyrażenia przerzutnią międzystroficzną tym bardziej buduje efekt zaskoczenia i uwypukla rozdzielone fragmenty. „Właściwa strona” to ta, na której się „skupiło Wszystko znane, nienazwane”. Użyta duża litera w słowie „Wszystko” oraz gra paronomazją – „znane, nienazwane” – każą nam odnosić pojmowanie tej „strony” do związków ze sferą transcendencji.

Spostrzeżenia te jednak nie zmieniają faktu, że komunikat pozostaje niejasny, zbyt może pośpieszny (a przecież spóźniony), w końcu przerwany. Zawiera jedynie nakaz wierności materii ciała, lecz jakie są tego motywacje i konsekwencje, tego już nie wiemy. Nie wiemy także, co jest „Po trzecie –”, bo komunikacja uległa zerwaniu.

Wydaje się jednak, że to, co nie zostało wypowiedziane w warstwie leksykalnej, daje się odczytać w planie fonicznym. Tak silne nacechowanie wypowiedzi instrumentacją szeleszcząco-syczącą, skorelowane z paronomastycznym zabiegiem zacierania niepodobieństwa w podobieństwie, dokonuje reifikacji znaczeń wnoszonych przez tę warstwę. Trzeba bowiem pamiętać – jak podkreśla Jakobson – że „takie kalamburowe, fałszywe figury etymologiczne, obejmujące wyrazy podobne pod względem dźwiękowym, uwydatniają ich semantyczne pokrewieństwo”⁷.

Na przykładzie wiersza *Powiedz, że wkrótce* można zaobserwować zjawisko „hypotypozy”, które Marcel Raymond tłumaczy następująco: „posługiwanie się dźwiękami nie jest bezcelowe. Działając »obok« znaczenia, dubluje i podkreśla je, dodaje energii. Dialektyk według Ramusa »tak będzie sobie przedstawiał rzeczy nieobecne, że mu się wydadzą, jakby je miał przed oczami«. To jest istota hypotypozy”⁸.

„Dzięki powtarzalności – pisze Roman Jakobson – osiągniętej przez wciągnięcie zasady ekwiwalencji do szeregu, uzyskuje się powracanie nie tylko sekwencji składowych komunikatu poetyckiego, ale w ogóle całego komunikatu. Ta zdolność do powracania, bądź to bezpośrednio, bądź opóźnionego, owa reifikacja komunikatu poetyckiego i jego składników, owo przekształcanie komunikatu w trwały obiekt – wszystko to stanowi wewnętrzną i efektywną właściwość poezji”⁹. Oczywiście można się zgodzić, że przekazywanie sekretnych informacji w aurze tajemniczości wymaga tonu ściszonego, szeptu, które uzyskiwane są właśnie poprzez instrumentację szeleszczącą. W tym jednak przypadku warstwa dźwiękowa ma głębsze znaczenie.

Jeśli wierzyć słowom Pope’a, który mówi, że „Dźwięk musi się wydawać echem znaczenia”, to tym słowem-echem w wierszu *Powiedz, że wkrótce* jest słowo „śmierć”. Dokonując jego analizy spółgłoskowej, dostrzegamy, że składa się ono z głosek miękkich („ś”, „ć”), głoski nosowej

⁷ R. Jakobson: *Język w działaniu*. Tłum. L. Pszczołowska. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. naukowa M. R. Mayenowa. T. 2..., s. 220.

⁸ M. Raymond: *Manieryzm...*, s. 80.

⁹ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa...*, s. 112.

zmiękczonej („m'”) i drżącej („r'”). I właśnie te trzy instrumentacje ufundowane na głoskach szeleszcząco-syczących, nosowych i „r” są w utworze Barańczaka obecne. O instrumentacji „c”, „s”, „sz”, „cz”, „ś”, „ć” mowa była już na wstępie. Druga z instrumentacji – nosowa, pełni w tekście równie ważną rolę, ponieważ opiera się na głoskach nosowych rym (b) w każdym środkowym wersie tercyny: „nad ranem” – „nawzajem” – „nagrane” – „na niej” – „nienazwane”. Można do tego jeszcze dodać: „krtani”; „księżniczce”; „pod nią”; „ziarnkiem”; „martwe”; „znają”; „magnetofon”; „tętnic”; „łaziencie”; „na dzień”; „zezna”; „widzianą”; „ciemnością”; „stronę”; „mgnienie”. Na drżącej głosce „r”, która wywołuje efekt segmentacji i rozdrobnienia, opiera się trzecia instrumentacja. Jest to także głoska wymagająca największej precyzji artykulacyjnej, dlatego też znakomicie pełni funkcję wyodrębniania i wydobywania kontrastów. „R”, wytwarzając grę opozycji w wyrazie „śmierć”, jest też silnie frekwencyjnie obecna w całości wiersza. Już w otwierającym tekst krótkim zdaniu pojawia się dwukrotnie: „Powiedz krtani, że wkrótce”. Ponadto rejestr słów zawierających „r” jest zaskakująco bogaty: „ranem”; „drażnionej”; „ziarnkiem”; „grochu”; „martwe”; „krążą”; „nagrane”; „gromu”; „rysa”; „pierwsze”; „drugie”; „bardziej”; „grobu”; „stronę”; „skóry”; „którą”. Znaczenie tej instrumentacji jest tym ważniejsze, że występuje ona w wyrażeniach powtarzalnych, pełniących funkcję refreniczną.

W języku starsłowiańskim słowo „śmierć” brzmiało prawdopodobnie „smrt” (faktycznie „smr't”) z „r” sonantycznym tworzącym sylabę. Charakterystyczna dla tego wyrazu zbitka głosek „rt”, na gruncie współczesnego języka polskiego tak trudna do wypowiedzenia, stale uobecnia się w wierszu. Występuje ona bowiem w wyrazach „krtani” i „wkrótce”, które cyklicznie powracają w trakcie utworu oraz w „martwe” i „stronę”. Pojawia się także zestrój „kr”, z bliską artykulacyjnie głoską „k”: „pyłek”, „rysa szkła”; „skóry” oraz wspólne złożenie tych głosek „krt”, potęgujące ich foniczny efekt: „krtani”, „wkrótce”, „którą”, „lusterka”. Wielokrotnie nawracając, zbitki te współtworzą eufonicznie intrygujący dźwięk, który poprzez ponawianie wytwarza rytm kościstego stuku, koślawego chodu, stuku kosy o bruk.

Pomimo iż w tekście wiersza słowo „śmierć” nie jest wypowiedziane, to jednak warstwa brzmieniowa dokonuje reifikacji jej obecności. Presuponują jej istnienie także wyrazy należące do semantycznego pola śmierci: „martwe”; „grobu”; „wieczne”. Zarówno słowo „martwe”, jak i „wieczne” występuje w wierszu w związkach frazeologicznych zupełnie niezwiązanych ze sferą śmierci („słowo [...] na wpół martwe”; „wieczne mgnienie”), jednak – jak poucza Jakobson – poetyckość jest „pełnym przewartościowaniem wypowiedzi i wszystkich jej komponentów. [...] w poezji każdy element słowny zostaje przekształcony w figurę języka poetyckiego”¹⁰.

Jest jeszcze trzeci zespół zjawisk presuponujący tematykę śmierci – liczne zgromadzenie wyrazów z nagłosową grupą „po-” bądź też wyrażań z przyimkiem „po”. Jest to tym bardziej istotna grupa, że tworzy ona pary rymowe (a) w wierszu: „**p**owiecie” – „**po** trzeciej” – „**p**owiecie” – „**p**owietrze” – „**p**owierzchnię” – „**po** jeszcze” – „**p**oprzecie” – „**po** wieczne” – „**Po** trzecie”. I znowu można ten wykaz uzupełnić: „**p**owiedz”; „**p**ogłoski”; „**po** pierwsze”; „**po** drugie”. „Po” to przyimek wchodzący w skład licznych związków wyrazowych oznaczających między innymi „koniec upływu czasu”, a także „Przedrostek tworzący czasowniki pochodne, najczęściej **dokonane** [podkr. – J.D.-P.]”¹¹.

Tak silna obecność „po” w zestawieniu z eufonią wiersza oraz polem wyrazowym: „martwe”, „grobu”, „wieczne”, wymusza niejako dookreślenie momentu czasowego sytuacji lirycznej – „po życiu”, a więc u progu śmierci.

Wszystkie działania eufoniczne o charakterze hypotypozy, dokonujące reifikacji tematyki moralnej, pozwalają określić wiersz Stanisława Barańczaka *Powiedz, że wkrótce* mianem „miniatury dźwiękowej”, o której pisał Gaston Bachelard¹². Dzięki tym „podskórnym pomrukowi utworu”, jak mówi autor *Poetyki marzenia*, „poznajemy ontologię przeczucia. Wprowadza nas się w napięty stan przed-słyszenia”¹³.

¹⁰ Ibidem, s. 124.

¹¹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 2. Warszawa 1979, s. 708–709.

¹² G. Bachelard: *Miniatura...*, s. 179–182.

¹³ Ibidem, s. 181–182.

Można jednak dopuścić sceptyczną wątpliwość, która nakazuje obiektywnie przyznać, że słowo „śmierć” w wierszu nie zostało użyte. Rodzi się więc pytanie, czy można dać uwieść się dźwiękom?

Dotychczasowa analiza wiersza Barańczaka skupiała się przede wszystkim na warstwie brzmieniowo-znaczeniowej tekstu. Spowodowało to odsunięcie z pola obserwacji kwestii bardzo istotnej dla utworu, a mianowicie jego konstrukcji, która jest niezwykle wyrafinowana i nacechowana znaczeniem. *Powiedz, że wkrótce* realizuje wzorzec gatunkowy villanelli. Stanisław Barańczak dokonuje jednak znacznej modyfikacji gatunkowej, tworząc typ villanelli nazwany przez R.E. Mc Farlanda *loose-line form*¹⁴. Refreniczne wersy są powtarzane we wciąż zmienianym kształcie słownym, przy zachowaniu niezmiennego wzorca brzmieniowego. *Powiedz, że wkrótce* podlega jeszcze dalszym modyfikacjom. Pierwsza strofa jest rodzajem niemal muzycznej ekspozycji tematów:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej kołdrze z piaskiem pod nią, książniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

Zgodnie z zasadą kształtowania formy villanelli pierwszy i trzeci wers naprzemiennie powracają na zakończenie każdej tercyny. Pierwszy „temat”, jeśli można go tak określić, dwa razy pojawia się w postaci prawie niezmienionej (różnica interpunkcji), w dwu pozostałych ulega częściowej zmianie, przekształcając się w rozbudowaną epiforę zachowującą charakterystyczne wezwanie do adresata. Przebieg „tematu” pierwszego jest następujący:

*a*₁ Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
[...]
*a*₁ Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
[...]
*a*₁ pyłek, rysa szkła. Powiedz krtani. I powiece.

¹⁴ R.E. Mc Farland: *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987, s. 99.

[...]

a₁ Którą? Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece

„Temat” drugi przy zachowaniu paronomastycznej gry upodobnienia brzmieniowego bazuje przede wszystkim na wyrażeniu, w którym na zasadzie paronomicznej podlega wymianie jeden z elementów. Wyrażenie to w sposób szczególny jest wyodrębnione w tekście za pomocą instrumentacji opartej na głosce „r”:

a₂ drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

[...]

a₂ pogłoski: ziarnka gromu. Już późno, to przecież

[...]

a₂ ciemnością ziarnka grobu, choć późno, poprzecie

[...]

a₂ na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie -

Wszystkie wyrażenia zawierające słowo „ziarnko”, za każdym razem podlegające zmianie („ziarnkiem grochu”, „ziarnka gromu”, „ziarnka grobu”, „ziarnka globu”), stanowią oś przebiegu wiersza. Są one przykładem niezwyklej finezji: przy niemal powtarzalnej jedności brzmieniowej różnica jednej głoski generuje za każdym razem nowe znaczenia. Powracające sekwencyjnie w wierszu słowo „ziarnko” wnosi także głębokie znaczenie ściśle związane tematycznie ze śmiercią. „Symboliczne związki – pisze Dorothea Forstner OSB – dostrzegane między ziarnem a zmartwychwstaniem odwołują się do procesów natury, nad którymi ludzkość zastanawiała się od najdawniejszych czasów i w pewnej analogii do nich tłumaczyła sobie fakt własnego życia i umierania”¹⁵. Mircea Eliade w studiach dotyczących kosmogonicznego aktu okresowej odnowy świata zwracał uwagę na zjawisko, które nazwał „tajemnicą wegetacji”. „Tajemnicą – zauważał – jest bowiem konieczność »śmierci« nasienia, by mogło się ono na nowo narodzić, i to w tym cu-

¹⁵ D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 200–201.

downiejszy sposób, że połączony z zadziwiającym rozmnożeniem"¹⁶. W *Przesłaniu symboli* Manfred Lurker zaznaczał: „Jeśli nasiona nie znajdują się najpierw w ziemi (symboliczne **umieranie** [podkr. – J.D.-P.]), nie mogą wyrosnąć kłosa"¹⁷.

W *Biblii* symbolika ziarna wykorzystywana jest wielokrotnie w kontekście zagadnienia zmartwychwstania, postaci Chrystusa oraz królestwa Bożego. W *Pierwszym Liście do Koryntian* św. Pawła ziarno pojawia się w kontekście śmierci: „To, co siejesz, nie ożywa, jeśli nie umrze"¹⁸. Podobnie *Ewangelia według św. Marka* łączy symbol ziarna ze śmiercią: „Tak jest z Królestwem Bożym, jak z nasieniem, które człowiek rzuca w ziemię. A czy on śpi, czy wstaje w nocy i we dnie, nasienie kiełkuje i wzrasta; on zaś nie wie jak. [...] A gdy owoc dojrzeje, wnet się zapuszcza sierp, bo nadeszło żniwo"¹⁹.

W kontekście biblijnym wyraźniejszego znaczenia powiązanego ze śmiercią nabierają pojawiające się w wierszu Barańczaka „ziarnka gromu” („Więści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski: ziarnka gromu. [...]"). W *Liście do Galatów* św. Paweł mówi wyraźnie: „A co człowiek sieje, to i żąć będzie;

¹⁶ M. Elia de: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Przeł. S. Tokarski. Warszawa 1988, s. 30.

¹⁷ M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 375. Interesującym dla prowadzonych w niniejszym szkicu rozważań jest jeden ze staroegipskich *Tekstów sarkofagów*, który przytacza Lurker w swojej pracy:

Żyję, umieram: Jestem Ozyrysem.

Wstąpiłem w ciebie i z ciebie wyszedłem.

Utuczyłem się w tobie i urosłem. [...]

Żyję, umieram, jestem jęczmieniem, nie przemijam! (s. 374)

¹⁸ *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy przekład*. Oprac. Komisja Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1980, s. 1240.

¹⁹ *Ibidem*, s. 1073. Ciekawy obraz paruzji zawiera także *Objawienie św. Jana*: „I widziałem, a oto biały obłok, a na obłoku siedział ktoś podobny do Syna Człowieczego, mający na głowie swojej złotą koronę, a w rękę swym ostry sierp. A inny Anioł wyszedł ze świątyni, wołając donośnym głosem na tego, który siedział na obłoku: Zapuść sierp swój i żnij, gdyż nastąpiła pora żniwa i dojrzęło żniwo ziemi. I zapuścił Ten, który siedział na obłoku, sierp swój na ziemi, i ziemia została zżęta”. (*Ibidem*, s. 1344).

kto sieje w ciele swoim, jako plon ciała zbierze zagiądę; kto sieje w duchu, jako plon ducha zbierze życie wieczne"²⁰.

Pojawiające się w *Powiedz, że wkrótce* wyrażenia: „ziarnka grobu”; „ziarnka globu”, stają się elementami opozycji mikro- i makrokosmosu, ale także opozycji czasowej – życia i śmierci.

W pierwszej strofie utworu Barańczaka za pomocą metafory wprowadzone jest jeszcze jedno ziarenko – ziarenko piasku. Jest ono źródłem bezsenności, bólu, a w konsekwencji lęku egzystencjalnego. W sposób intertekstualny przywołuje ono opowieść Hoffmanna o *Piaskunie*, który rzucając garść piasku w oczy, przynosi jednocześnie śmierć²¹.

Ziarenko piasku współgra także z występującą w wierszu rysą na szkle lusterka, „wyżłobionym śladem zrobionym czymś ostrym”²². Magiczny rytuał poranka wymaga spojrzenia w lustro właśnie przez pryzmat osadzającego się pyłku i szklanej rysy („Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię / lusterka. Nie w twarz na dnie. W to, co zezna na niej / pyłek, rysa szkła [...]”). Spojrzenie w odbijającą powierzchnię poprzez symboliczne znaczenie rysy pojmowanej jako „pęknięcie, szpara, szczelina”²³ ujawnia fakt nieuchronny – zapowiedź przerwania, przejścia, transgresji, innego wymiaru²⁴. Jest w tym uobecnione wejrzenie w nieuchronność śmierci.

Przebieg temporalny z opozycją życia i śmierci wprowadzają w *Powiedz, że wkrótce* wersy drugiego refrenu villanelli. Możemy dostrzec tu rodzaj „fabularyzacji” czasowej. Dzieje się to za sprawą wyrażen, w których kolejne zmiany elementów dają efekt gradacji: „bo późno”; „już późno”; „choć późno”; „za późno”. O ile wyrażenia „ziarnkiem grochu”, „ziarnka gromu” itd. dokonywały wyraźnej segmentacji wiersza, o tyle właśnie określenia czasowe dokonują aktu scalenia, zlewają tekst jakby

²⁰ Cyt. za D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 204.

²¹ Por. interpretację utworu Hoffmanna pt. *Piaskun*. W: Grajewski: *Tajemnica Nataniela*. W: I d e m: *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa 1980, s. 51-73.

²² *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3..., s. 154.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Na temat śmierci pojmowanej jako przejście zob.: M. Lurker: *Spotkanie ze śmiercią*. W: I d e m: *Przełamanie symboli...*, s. 320-333.

w jedno zdanie wielokrotnie złożone, aż do ostatniego „za późno”, po którym (bowiem jest już za późno na cokolwiek) tekst zostaje przerwany.

Bardzo precyzyjna i klarowna forma villanelli z repetycyjnym wzwaniem („Powiedz krtani. I powiecie”), z segmentującym wyrażeniem ze zmiennym paronimem („ziarnkiem grochu”; „ziarnka gromu”; „ziarnka grobu”; „ziarnka globu”) oraz scalającym, fabularyzującym określeniem czasowym („bo późno”; „już późno”; „choć późno”; „za późno”) odsłania, czy wręcz manifestuje swą strukturalną konstrukcyjność. To właśnie wyrafinowana forma wiersza *Powiedz, że wkrótce* staje się opozycją wobec tłumnego, reifikującego chaosu warstwy brzmieniowej. Przeciwwstawienie brzmienia zasadom konstrukcyjnym byłoby zgodne z opozycją, jaką dostrzegł Marius Schneider, analizując „rytmy wspólne” symboli. Pisze on następująco: „Ludzie pierwotni za rytm pokrewieństwa uważają przede wszystkim brzmienie głosu, rytm chodu, formę ruchu, barwę i materiał. Kultury wysokie zachowują te kryteria, ale większe znaczenie nadają formie i materiałowi (temu, co widzialne) niż kryteriom głosu i rytmowi chodu. Zamiast pojmować te rytmy pokrewieństwa w sposób dynamiczny i artystyczny, jak to robią ludy pierwotne, kultury wysokie uważają je za wartości abstrakcyjne i porządkują według wyrozumowanych zasad o charakterze statycznym i geometrycznym”²⁵.

Jean Rousset, podejmując zagadnienie formy artystycznej, zaznacza, że „[...] nie zawsze można ją znaleźć tam, gdzie nam się wydaje, ponieważ mając swój początek głęboko i jednocześnie będąc dla dzieła widzialnym odkryciem siebie samego, nie jest powierzchnią czegoś, odlewem albo naczyniem czy techniką i sztuką kompozycji; [...] To aktywne i nieprzewidywalne promieniowanie myśli i obrazów nie ogranicza się do reguł, planu, schematu albo sumy procederów i efektów. Każde dzieło stanowi formę, o ile jest dziełem. [...] Ale formę można stwierdzić tylko wtedy, gdy widać pewien ład czy stosunek, linię sił, obsesyjną figurę, obecności i echa odpowiadające sobie, zbieżności w różnych kierun-

²⁵ Cyt. za J.E. Ciriót: *Wprowadzenie*. W: *Idem: Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 35.

kach”²⁶. Ten związek elementów, który Rousset nazywa „strukturami”²⁷, dla Umberta Eco jest „znakiem ikonicznym”²⁸. Jego znaczenie wyjaśnia następująco: „odesłanie semantyczne nie wyczerpuje się tu w odniesieniu do *denotatum*, ale wzbogaca się nieustannie, ilekroć sprawia nam przyjemność niezastąpiony sposób, w jaki to odesłanie wciela się w materiał, który nadaje mu swoją strukturę. Znaczenie odbija się nieustannie od swojego oznacznika i wzbogaca się o nowe odcienie”²⁹.

Villanelłę, a właściwie jej gatunkową postać, którą aktualizuje wiersz *Powiedz, że wkrótce*, można odczytać jako znak ikoniczny wizji sennej. Wiersz Barańczaka jest bowiem poetycką kreacją snu. Nie przypadkiem otwierająca strofa zawiera intertekstualne nawiązanie do baśni o Piaszkowym Dziadku rozsypującym po świecie sny oraz baśni o księżniczce na ziarnku grochu, budzonej nad ranem niewygodą posłania. I tylko we śnie można dosłyszeć tajemniczy głos dobiegający z kosmicznej przestrzeni, przynoszący nieoczekiwane ostrzeżenie. Nie można jednak zapomnieć, że sen i śmierć były od zawsze ze sobą ściśle związane, stanowiły jakby jeden rodzaj stanu egzystencjalnego. „Dystans pomiędzy życiem i śmiercią – pisze Phillippe Ariés – nie był [...] odczuwany jako »radykalna metabola«. Nie był gwałtowną transgresją [...]. Nie istniało też pojęcie negacji absolutnej, zerwania, pęknięcia, otchłani, gdzie nie istnieje pamięć. [...] Wierzano, że umarli śpią. Jest to wierzenie stare i trwałe”³⁰.

Konwencja snu w wierszu Barańczaka odzwierciedlona została przede wszystkim w formie wypowiedzi. Jak zauważa Gaston Bachelard, marze-

²⁶ J. Rousset: *O czytaniu form*. Przeł. M. Żurowski. W: *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*. Oprac. H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998, s. 273–274.

²⁷ Ibidem, s. 274.

²⁸ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 77–78.

²⁹ Ibidem, s. 77.

³⁰ P. Ariés: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 35–36. Por. także: M. Lurker: *Spotkanie ze śmiercią*. W: *Idem: Przesłanie symboli...*, s. 317–337.

nie senne „rozwija się gwiazdźście. Wraca do swego centrum, by wyrzucić nowe promienie”³¹. Tak właśnie przebiega monolog liryczny w *Powiedz, że wkrótce* – wydaje się niespójny, chaotyczny i zagmatwany. Niezwykle trafnie dobrana forma gatunkowa villanelli współgra z kreacją sennej logiki zdarzeń: pozornie nieuporządkowanej, irracjonalnej, powtórzeniowej, ze stałą sekwencją nawrotową, która powraca do swego centrum, by wyrzucić po raz kolejny refreniczne „Powiedz krtani. I powiecie”. Liczne gry tautologii, paronomazji i homonimii oddają atmosferę sennego zamglenia i niewyrazistości.

Jeśli więc światem przedstawionym w wierszu *Powiedz, że wkrótce* jest wizja senna, to powstaje pytanie, czy może ona być ostrzeżeniem przed śmiercią (wszak słowo to w tekście nie występuje)? Taka perspektywa interpretacyjna zmienia postać nadawcy: docierający, tajemniczy głos jest w istocie rodzajem mowy wewnętrznej, która toczy się w uśpionej jaźni śniącego. Jakobson zaznacza, że „mowa wewnętrzna jest istotą dialogu, i że wszelka mowa przytaczana zostaje przyswojona i przekształcona przez mówiącego bez względu na to, czy jest ona cytatem z kogoś innego, czy też z wcześniejszej fazy *ego* (ja powiedziałam)”³². Możemy w tym przypadku mówić, podobnie jak Jakobson – analizując wiersz Edgara Allana Poe zatytułowany *Kruk* – o halucynacji językowej, której wyznacznikami są: „obniżenie czujności, niepokój, alienacja własnej wypowiedzi i przypisanie jej innemu”³³. Tworzy się w ten sposób rodzaj tajemniczego napięcia między nadawcą, jaźnią śniącego a hipostazowanym głosem przekazującym sekretne treści.

W wierszu Stanisława Barańczaka *Powiedz, że wkrótce* brzmieniowa warstwa języka za pomocą gry współbrzmień instrumentacyjnych stała się źródłem mary sennej. Może zatem zrodzić się wątpliwość, czy instrumentacja, dokonując reifikacji znaczenia, stwarza jedy-

³¹ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Tłum. H. Chudak, A. Tatarskiwicz. Warszawa 1975, s. 32.

³² R. Jakobson: *Język w działaniu...*, s. 212.

³³ Ibidem, s. 211.

nie ułudę hypotypozy, przenoszącą jej efekt w obszar dziedziny *simulacrum*³⁴? A może należałoby powtórzyć za Hansem Christianem Andersenem: „Widzicie, to była prawdziwa historia!”³⁵.

Utwór Stanisława Barańczaka można odczytać jako wiersz o przemijaniu, przepływie czasu uobecnionym w irracjonalnym jestestwie ciała. Jednakże magia sennych dźwięków w wierszu *Powiedz, że wkrótce* za pomocą instrumentacyjnej hypotypozy reifikuje problematykę śmierci. Narastające i zagęszczające się brzmienie presuponuje jej obecność. Rodzi się dźwiękowa halucynacja śmierci. W miarę upływu czasu senny koszmar sukcesywnie narasta. Krótkie wtrącenie – „za późno” – paraliżuje strachem. W tym momencie sen zostaje przerwany. Ostatni przekaz: „Po trzeciej”, jak echo podążający za przebudzeniem, już się nie przyśni.

³⁴ J. Baudrillard: *Precesja symulaków*. Przeł. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał i oprac. R. Nycz. Kraków 1997, s. 175-189.

³⁵ H.Ch. Andersen: *Księżniczka na ziarnku grochu*. W: *Idem: Baśnie*. Przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1969, s. 38.

Stanisław Barańczak: *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*

W twórczości Stanisława Barańczaka sporo można wskazać przykładów liryki miłosnej: słynny *Wrzesień 1967*¹, *Altana*² czy z najnowszego tomu cały cykl wierszy zatytułowany: *Piosenki nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*³. Jeszcze więcej, zwłaszcza z młodzieńczego okresu twórczości, jest utworów o charakterze erotyków, w których miłość – jak zauważa Krzysztof Biedrzycki – „nie zawsze jest ujawniana, często mówi się o niej w sposób wieloznaczny, tylko sugerując jej obecność”⁴. Ale erotyka jest wówczas – jak pisze Tadeusz Nyczek – „częstokroć nieprzebierająca w słowach, jeśli chodzi o nazwanie po imieniu cielesnych okoliczności łączących dwoje kochanków”⁵. Można przywołać tu kilka przykładów:

Teraz są tylko słowa w cieplej gwieździe
włosów; [...]
W gęstwinie promieni
błądzą, niech nie znajdą drogi

¹ S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: I d e m: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26.

² I d e m: *Altana*. W: I d e m: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 49.

³ I d e m: *Piosenki, nie śpiewane żonie*. W: I d e m: *Chirurgiczna precyzja...*, s. 60–67.

⁴ K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 226.

⁵ T. Nyczek: *Ty i ja*. W: *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*. Wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczek. Kraków 1994, s. 390.

w gęstwinie ciepłej, wolne od moich warg,
spętane swoją prawdą.

Szept⁶

[...] jeśli drzewa
zeszły się w naszych ciałach: jakie twoje imię
i język jaki? Gdy już tylko drewno
i trawa więzi nas i gdy przyciąga ziemia
nasze ciała przez siebie:

Twarze jezior, twarze drzew⁷

[...] cóż w lutym, za oknem, nad ranem może być w tobie jasnego
bardziej niż to, że trzeba pod kołdrą jedną i ciepłą
objąć się, spleść ze sobą obydwaj sny, nim uciekną
przed świtem; niż to, że trzeba do nastroszonej piersi
przemówić ciepłym językiem [...]

niż to, że pokój rozwidnia
ten chłód nagi, wilgotny, przed którym tylko nagie,
wilgotne ciepło chroni – i to, co zrywa się nagle,
dwoiste, jednolite, zdławione, nie do zniesienia,
wzbijające się z krzykiem, jawne i mroczne jak ziemia

4.02.80 *Śnieg V⁸*

Pomimo iż intymność, jak wskazywały to chociażby przytoczone przykłady, stanowi dosyć szeroką, ciekawą i wieloaspektową problematykę w twórczości Stanisława Barańczaka, chciałabym zwrócić uwagę na wiersz inny, szczególnie i wyjątkowy w liryce tego autora. Pochodzi z najnowszego tomu wierszy zatytułowanego *Chirurgiczna precyzja*.

Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził

Ani, jedynej

Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.
Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

⁶ S. Barańczak: *Szept*. W: *I d e m: Korekta twarzy*. Poznań 1968, s. 17.

⁷ *I d e m: Twarze jezior, twarze drzew*. W: *I d e m: Korekta twarzy...*, s. 18.

⁸ *I d e m: Śnieg V*. W: *I d e m: Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980, s. 49.

I półprzutomny wstyd: że ona tak się trzyma,
to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym
przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił
uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi

negowały starannie: ich szmer gasł, nim wrzucił
do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim:
„Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomiń
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził
toporniejszą tkliwością jej tkliwość: „Zapomnij.
Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.⁹

Wiersz przedstawia pewną historię, choć właściwie jest to opowieść o drobnym zdarzeniu w środku nocy, gdy przebudzony mężczyzna słyszy cichy płacz ukochanej kobiety. Wszystko to relacjonuje nam ktoś inny, postronny obserwator, narrator tej sceny, którego kompetencje wydają się dosyć szerokie w zakresie znajomości psychiki bohaterów, wszak zauważa: „Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”. Pozostaje on jednak medium męskiej strony spojrzenia. Kobięca sfera sygnalizowana jest wyłącznie przez odwołanie do trybu przypuszczającego: „Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim”.

„Półprzutomne” spojrzenie zaspanego mężczyzny w mgnieniu budzącej się świadomości odsłania przed nim samym zupełnie inny, niespodziewany wymiar egzystencjalny. Jest to głęboko romantyczna prze-

⁹ I d e m: *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*. W: I d e m: *Chirurgiczna precyzja...*, s. 59. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

strzeń przesiąknięta wizją świata – jak tłumaczyłaby Maria Janion – „widzialnego i niewidzialnego, w którym przez to, co widzialne, prześwieca to, co niewidzialne, a między jednym a drugim przebiega impuls wiecznego porozumienia”¹⁰. Towarzyszy temu tradycyjnie romantyczna sceneria nocy. Niemal chciałoby się powtórzyć za balladowym głosem narratora: „Bo skoro północ nawlecze zasłony”¹¹.

W wierszu Barańczaka przebudzony nocą mężczyzna dostrzega nagle świat mu nieznany, wymiar „podwójnie tłumiony”, który wymykał się jego oglądowi i którego nie przeczuwał. Obudził się jak romantyk wewnątrz królestwa ożywionej natury wyposażonej w indywidualność, osobowość i duchową postać¹². Jest to natura „współczująca i współodczuwająca radości i męki zakochanych”¹³:

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił
uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi
negowały starannie: [...]

Duchowo odrodzona, „współczująca i współodczuwająca” natura stała się sprzymierzeńcem kochanki, pomagając jej „starannie” tłumić odgłos cichego jej płaczu:

I półprzytomny wstyd: że ona tak się trudzi,
to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym
przez to, że w nocy płacze. [...]

Ta podwójnie tłumiona emocja wydaje się pokrewna zachowaniom, które rozważa Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*: „Czy

¹⁰ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 11.

¹¹ A. Mickiewicz: *To lubię. Ballada*. W: *Idem: Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Kraków 1948, s. 40.

¹² M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 282.

¹³ *Ibidem*, s. 284.

nie należy wówczas, *dlatego właśnie, że go kocham*, skryć przed nim, jak bardzo go kocham?"¹⁴

Obraz tłumionego nocą płaczu mocno nasycony jest romantycznym rozpoznaniem wnętrza człowieka i jego psychiki, zwłaszcza eksponowanego w balladach, które – jak pisze Czesław Zgorzelski – „ukazują »dziwność« postaci zwykłych, swojszczyzną nacechowanych i tak dobrze – zdawałoby się – wszystkim znanych. Otwierają oczy na niespodzianki, jakie niektóre z nich w sobie kryją, na tajemnice ich reakcji"¹⁵. I dodaje: „»dziwne« są niekiedy reakcje człowieka, wypływające z tajemnych mroków jego duszy"¹⁶.

Jean Starobinski, analizując różnicę między wypowiedzianym a niewypowiedzianym, tłumaczy podobny stan następująco: „»Ukryć« to między innymi tyle, co stworzyć przestrzeń, w którą można się cofnąć [...]. W sensie fizycznym przestrzeń taką stanowi wnętrze ciała [...], ponieważ akt ukrycia dzieli wypowiedziane od niewypowiedzianego, a następnie chowa niewypowiedziane w przestrzeni cielesnej, tworzy się przez to tajemne miejsce zamiaru, myśli niewyjawionej – wewnętrzność utajonego zamysłu"¹⁷. Utajone wnętrze, owa „wewnętrzność” postaci – tłumaczy Marta Piwińska – pojmowana jest w romantyzmie jako „prawdy żywe"¹⁸, wymykające się empirii rozumu uczucia, takie jak: miłość, cierpienie, współczucie, wiara.

W wierszu *Płakała w nocy...* przebudzonemu bohaterowi zostaje unaczyniona intymna „prawda ludzi” „podwójnie tłumiona”, wewnętrznie ukryta. Dzieje się tak, bo „miłość – jak pisze Marta Piwińska – otwiera »wzrok wewnętrzny«, ponieważ każde patrzeć na świat każdemu »ja« od nowa, zdejmuje mu »społeczne okulary«. Zakochany nie myśli, tak

¹⁴ R. Barthes: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przel. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 88.

¹⁵ C. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 2001, s. 125.

¹⁶ Ibidem, s. 124.

¹⁷ J. Starobinski: „*Jak bramy Hadesu jest mi wstrętny...*” W: *Maski*. Wybór, oprac. M. Janion, S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986, s. 99.

¹⁸ M. Piwińska: *Miłość romantyczna*. Kraków 1984, s. 580.

jak »się myśli«, ale myśli, tak jak czuje”¹⁹. Takiemu romantycznemu spojrzeniu przeciwstawione jest w wierszu Barańczaka „prawo ludzi” ujęte w reguły socjologicznych zachowań człowieka, które nakazują:

[...] „Śpij, pomiń
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

Podobny zakaz społecznych reguł zachowań dotyczy także relacji o charakterze cielesnym, co poetycko wyraża paronomastyczna gra paradoksu:

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomiń”

Społeczne reguły współżycia wykluczają cielesność, zalecając dystansując oddalenie. „Dotkliwie drudzy”, ci inni²⁰, którzy mogą czasem „sprawić komuś przykrość, urazić [...] dotknąć słowem lub niewinnym żartem”²¹, pozostają zawsze w oddaleniu jako „niedotykalnie drodzy”, wciąż bliscy, ale na bezpieczne „wyciągnięcie ręki”.

W romantyzmie, w sposób analogiczny, „prawdom martwym”, a więc regułom rozsądku i ładu moralnego, przeciwstawiane były „prawdy żywe”. W tym właśnie duchu upodwójnienia poucza narrator *Romantyczności* oświeceniowego mędrca:

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskerce;
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!²²

Literacki, romantyczny bohater skuszony przecuciem nieznanego i nieskończonego wymiaru wyruszał ścieżką swego tragicznego losu:

¹⁹ Ibidem, s. 525.

²⁰ Na przykład w języku rosyjskim „drugije ljudi” oznacza „inni ludzie”.

²¹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. T. 1. Warszawa 1978, s. 440.

²² A. M i c k i e w i c z: *Romantyczność*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 1..., s. 11.

Sam został, dziką powraca drogą,
 Ziemia uchyla się grząska,
 [...]
 Wtem wiatr zaszumiał po gęstym lesie,
 Woda się burzy i wzdyma.
 Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
 O niesłychane zjawiska!²³

Ujrzany w nowej odświeżonej świat – jak pisze Ireneusz Opacki – „pozostaje dla obserwatora niepewny, nieokreślony, niezgodny z codziennym doświadczeniem. [...] Nieskończoność, w którą ów obserwator wstępuje [...], która nie jest o b o k świata konkretnego i empirycznie definiowalnego, ale jest tego świata jakby »dalszym ciągiem«, przedłużeniem ze znajomego brzegu w nieznaną otchłań, ze świata twardej i uchwytnych zmysłami materii w świat nieskończoności, niedający się już zmysłami precyzyjnie uchwycić”²⁴.

W wierszu Stanisława Barańczaka mężczyzna nie decyduje się na przekroczenie tej granicy, nie zakłóca sfery intymnej i cielesnej przynależnej „prawdom ludzi”. Pozostaje w olśnieniu widza na brzegu wyznaczonym przez reguły „prawa ludzi”:

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził
 toporniejszą tkliwością jej tkliwość: [...]

W tym miejscu w wierszu pojawia się hipotetyczna, niejako projektowana wypowiedź bohaterki, która pragnie zasłonić to, co miało być ukryte, a niespodziewanie zostało dostrzeżone. Odwołuje się w tym celu do zachowań racjonalnych, reprezentujących „prawa ludzi”, mówiąc:

[...] „Zapomnij.
 Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.
 To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.

²³ I d e m: *Świtezianka. Ballada*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 1..., s. 21.

²⁴ I. O p a c k i: *„W środku niebokręga”*. *Początek romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 18-19.

Reguły relacji społecznych nakazują w zakresie „spraw ludzi” reakcje wycofania, oddalenia i obcości: „pomiń”; „zapomnij”. Dotyczy to także oddalenia i obcości ciała: „niedotykalnie”.

Przestrzeń intymną kształtuje sfera wyobcowanej, idealnej czystości. Wszystko, co wkracza z zewnątrz, narusza ją, „zakłóca” i „brudzi”, ponieważ pochodzi z obszaru pozbawionego doskonałości, gorszego i ułomnego, w którym uczucia nie osiągają swojej pełni, są toporniejsze, jak „toporniejsza tkliwość”.

Jednak gest powstrzymania, niewyciągnięcia ręki przez bohatera, jak i prośba bohaterki: „Zapomnij”, mogą być interpretowane jako próba ocalenia autonomii niewyraźnej sfery tkliwości. Tak właśnie Niklas Luhmann ujmuje problem zawieszenia komunikacji, tłumacząc: „Jak się wydaje, niekomunikowalność została wynaleziona, aby odbanalizować przeciętność. [...] występuje – zwłaszcza w kontaktach intymnych – taki sens, który ginie, gdy czynić go przedmiotem przekazu”²⁵.

Można by w tym miejscu rozważań spuentować opisaną w wierszu *Plakała w nocy...* sytuację, powtarzając za A.W. Schleglem: „Czymże są słowa? Łza opowie więcej”. A jednak jest w tym wierszu sporo słów układających się w sześć strof tekstu. Może więc warto postawić pytanie, co skrywa opowieść lirycznego narratora?

W wierszu *Plakała w nocy...* wyraźne wydaje się dążenie do podwojenia i antynomiczności: płacz jest „podwójnie tłumionym”, istnieją „dotkliwie drudzy” i „toporniejsza tkliwość”. Przede wszystkim jest dwoje kochanków: ona i on, znajdujący się na nieprzekraczalnej granicy dwu wymiarów, które powodują, że skonstrastowaniu podlegają „prawdy ludzi” i „prawa ludzi”, a więc to, co jest wewnętrzne i zewnętrzne, intymne i społeczne, dotykarno-cielesne i niepoddające się dotykowi ciała, to, co czyste i zabrudzone. Jednak podstawową opozycję ustanawia cisza łez i natarczywa, gadatliwa obecność słowa. Ostatnia z wymienionych opozycji zbliża nas po raz kolejny do dziewiętnastowiecznych technik wyrazu. Jak zauważa Marta Piwińska: „Dla romantycznego stylu prze-

²⁵ N. L u h m a n n: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. Ł o z i ń s k i. Warszawa 2003, s. 150–151.

żywania namiętności była równie charakterystyczna ekspresja wyrazi-
sta [...] jak i jej przeciwieństwo – próba wyrażenia niewyraźnego przez
przejmującą ciszę”²⁶. Powstaje zatem dość intrygujące pytanie, jak wy-
razić ciszę leż? Jak wyrazić niewyraźne?

Edward Balcerzan w szkicu *Niewyraźne czy nie wyrażone?* podkreśla: „Praktyczne zadanie pisarskie polega na tym, by nie tylko wyrażone, ale także to, co jest podejrzwane o niewyraźność, stało się faktem poe-
tyki tekstu. Niewyraźne trzeba wkomponować w tekst: z l o k a l i z o w a ć”²⁷. Podobnie problem ten ujmuje Aleksandra Okopień-
-Sławińska: „To, co w utworze niewypowiedziane, i to, co niewypowia-
dalne, ujmuję zatem programowo jako intrygujący integralny składnik
semantyki tekstu”²⁸.

Stanisław Barańczak w wierszu *Plakała w nocy...* posłużył się w celu
wyrażenia niewyraźnego formą villanelli. Jej istotą, o czym była już
mowa, jest powtarzalna sekwencyjnie przemienność wersów nabierają-
cych tym samym charakteru refrenicznego.

Typ villanelli, który uobecniają wiersze Stanisława Barańczaka, wywo-
dzi się z tradycji W.H. Audena i określany jest przez Ronalda E. Mc Far-
landa jako *loose-line form*²⁹. W odróżnieniu od tradycyjnej, segmentowa-
nej stroficznie villanelli, typ Audenowski, kontynuowany także przez na
przykład Jamesa Merrilla, posługuje się tokiem przerzutniowym i modyfi-
kacją wersów-refrenów w celu uzyskania zmienności emocjonalno-znacze-
niowych.

W wierszu *Plakała w nocy...* każdy z powtarzanych wersów refre-
nicznych podlega nieznacznym modyfikacjom o charakterze interpunk-
cyjnym bądź instrumentacyjnym. Niewielka zmiana staje się za każ-
dym razem generatorem nowych treści wirujących w kołowym kręgu
powtórzeń.

²⁶ M. Piwińska: *Miłość romantyczna...*, s. 547.

²⁷ E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 9.

²⁸ A. Okopień-Sławińska: *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia. (Przypa-
dek ‘Jak...’ Cypriana Norwida)*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 30.

²⁹ R.E. McFarland: *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987, s. 99.

Tytułowy, pierwszy wers refreniczny staje się przedmiotem gry różnych nadawców wypowiedzi, akcentuje wielość dyskursów przewijających się w trakcie wiersza. Jest tu wypowiedzią poetyckiego narratora, głosem anonima i hipotetyczną wypowiedzią kochanki. Jego przebieg jest następujący:

- a*₁ Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.
[...]
*a*₁ przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:
[...]
*a*₁ „Plakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?
[...]
*a*₁ Plakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.

Przytoczony powyżej przebieg pierwszego wersu refrenicznego podkreśla także opozycję zewnątrz i wewnątrz. Trzykrotnie występujące wyrażenie z zaimkiem dzierżawczym „jej płacz” w ostatnim powtórzeniu refrenicznym zostało zmienione na „mój płacz”, wskazując wyraźnie ukierunkowanie introwertyczne.

Drugi z przepłatających się refrenów za pomocą gry paronomastycznych zestawień ujawnia przemienność wymiarów światopoglądowych bohaterów – intymnego i społecznego:

- a*₂ To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.
[...]
*a*₂ gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi
[...]
*a*₂ snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.
[...]
*a*₂ To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.

Wymieniane za każdym razem wyrażenie o charakterze paronomazji – „sprawom ludzi”; „prawdą ludzi”; „prawo ludzi” i powracające w zakończeniu wyjściowe „sprawom ludzi” – staje się elementem nie tylko tekstowych przegrupowań i dialektyki opozycji, ale wręcz narracyjnej fabulacji treściowej.

Refreniczna powtarzalność raz za razem modyfikowana poprzez zabiegi leksykalne i instrumentacyjne wprowadza falowanie znaczeń. Ta nieustanna modulacja treści jest istotą villanelli, która zdolna jest – jak pisze Henri Morier – do kreowania rozmaitych niuansów duchowych i uczuciowych: „[...] oscyluje między dwoma smakami, dwoma wrażeniami, dwoma współbrzmieniami, jak między dwiema miłościami i prowadzi od jednego refrenu do innego, jak idzie się od brunetki do blondynki. Villanella wywołuje także wrażenie wahania, niestałości wątpliwości, całej przestrzeni konfliktu moralnego: wybierzemy zemstę czy przebaczenie? Heroizm czy życie proste? Tkliwość czy namiętność? [...]

Sztuka polega na ześlizgiwaniu się z jednego odcienia w inny, manieri bardziej naturalnej lub bardziej pikantnej; w ten sposób stosownie do kontekstu tercyny, sposób mówienia refrenu zobowiązany jest się zmieniać: różnica intonacji, przesunięcie siły akcentu, wprowadzenie lub opuszczenie pauz we wnętrzu wersu wystarczają do przemiany nastroju i stanowią o uroku villanelli³⁰.

Istotną cechą tego pradawnego tańca jest oparcie organizacji brzmieniowej wyłącznie na dwu rymach (*ab*). W *Plakała w nocy...* rym *a* przeznaczony jest jakby wyłącznie dla wymiaru społecznego, na granicy którego zatrzymuje się bohater („zbudził”; „ludzi”; „trudzi”; „zbudził”; „zwrócił”; „ludzi”; „wrzucił”; „zbudził”; „drudzy”; „ludzi”; „zbrudził”; „zbudził”; „ludzi”). Rym *b* towarzyszy sferze intymnej i akcentuje dążność ukrycia („o nim”; „tłumionym”; „anonim”; „pomiń”; „zapomnij”). Stała przemienność rymów w każdej tercynie (*aba*) spleta cały utwór nawrotowo, powtarzalnie i znaczeniowo. Repetycyjna, koncentryczna forma villanelli z przemiennymi refrenami, przeplatającym się stałym łańcuchem rymowym, wielością kodów wypowiedzi i scalającym całość tokiem przerzutniowym wydaje się symbolizować wykreowanym kształtem więź – jest znakiem więzy.

Spiralna, wielokrotna i wielogłosowa w swych powtórzeniach forma villanellowej wypowiedzi ma oczywiście do spełnienia ważką funkcję.

³⁰ H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Genève 1981, s. 1124–1125.

„Nadwyrażalność – pisze Edward Balcerzan – zmierza ku efektowi niewyraźności”³¹. Dzięki zastosowanej grandilokwencji opartej na refrenicznej figurze powtórzenia możliwe staje się ukształtowanie przestrzeni przemilczenia, cichego płaczu bez słów. Cała wypowiedź o nocnym przebudzeniu, odgłosach przyrody, które tłumią cichy płacz ukochanej, sprawia wrażenie jakby to, co najbardziej istotne, kryło się poza sferą opisanych faktów. Tekstowa forma wieży pełni tu funkcję sugestii niewyraźnego³².

Ukształtowana w wierszu forma koła czy spirali skutecznie izoluje i chroni wewnętrzną, intymną przestrzeń, a jednak na zasadzie kontrastu to ona właśnie staje się pełna treści, ponieważ „miłość – jak zauważa Niklas Luhmann – napotkane problemy komunikacyjne rozwiązuje w zupełnie swoisty sposób. Potrafi ona – by ująć to w paradoksalną formułę – zintensyfikować komunikację, rezygnując z niej”³³. Kunsztownie splatana, wielogłosowa, nawrotowa konstrukcja wypowiedzi staje się przeciwwagą dla tego, co pozostaje – jak powiedziałby Edward Balcerzan – „nie wyrażone”³⁴.

Na początku wspomniałam, że *Plakała w nocy...* jest utworem wyjątkowym. Barańczak wznosi w nim misterną wieżę ze słów, by ukryć to, co jest najdroższe i co ma pozostać nieskalane słowem. Tajemnicę uchyla dedykacja. Trzeba podkreślić, że jest to jedyny w całej twórczości Stanisława Barańczaka wiersz dedykowany żonie³⁵ (pod tytułem umieszczone są słowa „Ani, jedynej”). Roland Barthes analizuje dedykację w kontekście daru i umieszcza ją w „ekonomii wymiany”. „Opozycja, w którą uwikłany jest inny – zaznacza autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* – nie jest podpisem. Jest czymś głębszym, wpisem: inny zostaje wpisany,

³¹ E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone...*, s. 14.

³² Podobnie Mickiewicz ukształtował wypowiedź Gustawa w czwartej części *Dziadów*. Por. M. Piwińska: *Miłość romantyczna...*, s. 556–557.

³³ N. Luhmann: *Semantyka miłości...*, s. 27.

³⁴ Por. E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone...*, s. 15.

³⁵ Oczywiście trzeba pamiętać, że oprócz poematu *Sztuczne oddychanie* oraz tomu *Ja wiem, że to niesłuszne* z dedykacją *Matce, Żonie i Synowi* wszystkie tomy poetyckie włącznie z *Chirurgiczną precyzją* były dedykowane żonie.

wpisał siebie w tekst; zostawił w nim zwielokrotniony ślad”³⁶. Dedykacja, jak również sąsiedztwo cyklu *Piosenki nie śpiewane Żonie* sprawiły, że wiersz ten zawsze odczytywany był bardzo osobiście. W opiniach różnych autorów opublikowanych w „Zeszytach Literackich” po ukazaniu się *Chirurgicznej precyzji* odnaleźć można *List otwarty* Wisławy Szymborskiej. Oto jego fragment: „Droga Aniu! Dawno już nie czytałam wierszy miłosnych takiej urody. Ponieważ Tobie są poświęcone, powinnaś chodzić po ziemi dumna i szczęśliwa”³⁷.

³⁶ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 127–130.

³⁷ W. Szymborska: *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 163.

Bibliografia

Prace dotyczące villanelli

- Barańczak S.: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992.
- Dayr A.: *The Villanelle Perplex: Reading Joyce*. „James Joyce Quarterly” 1987, nr 1.
- De Roche J.: *Introduction to Poetry*. Sixth Edition. Boston–New York 2000.
- Farland Mc R.E.: *The Villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987.
- Ford De R.I.: *Marenzio and the „villanella alla romana”*. „Early Music” 1999, nr 4.
- French A.: *Introduction*. „Meridian. The Semi-Annual from the University of Virginia” 2003, nr 12.
- Jason P.K.: *Modern Versions of the Villanelle*. „College Literature” 1980, nr 7.
- Maurino F.D.: *Di Giacomo’s „Uocchie de suonno, nire”: A Modern „Villanella” Theme*. „Publications of the Modern Language Association of America” 1967, nr 82.
- Pfister M.: *Die Villanelle in der englischen Moderne. Joyce, Empson, Dylan Thomas*. „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” 1982, nr 2.
- Sosnowski A.: *Vilanelle i „rondelki”*. [Dostęp: 14.02.2004]. Dostępny w World Wide Web: http://nieszufłada.pl/_artykuly/vilanelle.html.
- The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*. Eds. M. Strand, E. Boland. New York–London 2001.

Słowniki i encyklopedie

- Cuddon J.A.: *A Dictionary of Literary Terms*. London 1979.
- Dictionnaire des littératures*. Ed. P. van Tieghem. Paris 1968.
- Dictionnaire encyclopédique*. Quillet. Publ. sous direction de R. Mortier. Paris 1981.
- Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995.
- Encyklopedyja powszechna S. Orgelbranda*. T. 26. Warszawa 1867.
- Grand Larousse encyclopédique*. Vol. 10. Paris 1968.
- Grande Enciclopedia Curcio*. Vol. 16. Ed. A. Curcio. Roma 1968.
- Morier H.: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Genève 1981.
- The New Encyclopædia Britannica*. Vol. 12. Chicago-London 2002.
- The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Ed. T.V.F. Brogan. Princeton, New Jersey 1994.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. A. Prelinger. Princeton, New Jersey 1965.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988.
- Wielka literatura powszechna*. Red. S. Lam. T. 2. Warszawa 1933.

Nota bibliograficzna

W części pt. *Interpretacje* zamieszczam w zmienionej lub poprawionej wersji teksty wcześniej opublikowane bądź wygłoszone:

Stanisław Barańczak: „Co mam powiedzieć”. W: J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

Stanisław Barańczak: „Debiutant w procederze”. Pierwodruk pt. *Villanella Stanisława Barańczaka. Na przykładzie wiersza „Debiutant w procederze”*. W: *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*. Red. A. Węgrzyński, T. Stępień. Katowice 2003.

Stanisław Barańczak: „Powiedz, że wkrótce”. Pierwodruk pt. *Z chirurgiczną precyzją. O wierszu Stanisława Barańczaka „Powiedz, że wkrótce”*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000.

Stanisław Barańczak: „Płakata w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”. Referat pt. *Intymność wyrażona w twórczości Stanisława Barańczaka*, wygłoszony na konferencji: „Intymność wyrażona”. Cieszyn, 23–26 września 2003.

Villanelle cytowane w książce

- Anonim: inc. „Son mort'et motro et pur cerco morire [...]” 35
inc. „Jam martwy i umieram, i szukam wręcz śmierci [...]” (tłum. K. Wojtynek-Musik) 35
- Anonim: inc. „Tu sai, Madonna mia, ch'io t'am' e voglio [...]” 32
inc. „Ty wiesz, Pani Moja, że kocham cię i miłuję [...]” (tłum. K. Wojtynek-Musik) 33
- Auden W.H.: *Alone* 90
Samotny (tłum. Maciej Nowak) 91
- Auden W.H.: *But I Can't* 88
Ale nie mogę. Tłum. S. Barańczak 89
- Barańczak S.: *Co mam powiedzieć* 157
- Barańczak S.: *Debiutant w procederze* 164
- Barańczak S.: *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* 199
- Barańczak S.: *Poręcz* 133
- Barańczak S.: *Powiedz, że wkrótce* 181
- Barańczak S.: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* 7
- Bellay J. du: *En ce mois délicieux* 43
W tym miesiącu rozkosznym (tłum. K. Wojtynek-Musik) 44
- Bishop E.: *One Art* 111
Ta jedna sztuka. Tłum. S. Barańczak 112
- Disch T.: *The Rapist's Villanelle* 115
Villanella gwałciciela (tłum. M. Nowak) 116

- Dowson E.: *Villanelle of Acheron* 66
Villanella Acheronu (tłum. M. Nowak) 66
- Empson W.: *Reflection from Anita Loos* 83
Inspirowane Anita Loos (tłum. M. Nowak) 84
- Empson W.: *Villanelle* 84
Villanella (tłum. M. Nowak) 85
- Golightly H. (pseud.): *Villanella* 148
- Gosse E.: *Wouldst Thou Not Be Content to Die* 58
Czy by nie lepiej było ci umrzeć (tłum. M. Nowak) 59
- Hacker M.: *Villanelle for D.G.B.* 127
Villanella dla D.G.B. (tłum. M. Nowak) 128
- Hadas R.: *Pale Cast* 130
Niepewność (tłum. M. Nowak) 131
- Jodelle É.: inc. „Cent foys j'ay tasché me distraire [...]” 46
inc. „Sto razy odciąć się starałem [...]” (tłum. K. Wojtynek -Musik) 46
- Joyce J.: *Villanelle of the Temptress* 73
inc. „Czy cię nie dręczy ognisty żar [...]”. Tłum. Z. Allan 74
- Kwiek J.: *Słowo o myśli* 149
- Langland J.: *Ecclesiastes* 119
Eklezjasta (tłum. M. Nowak) 120
- Leconte de Lisle Ch.M.: inc. „Le Temps, l'Étendue et le Nombre [...]” 55
inc. „Czas, Przestrzeń oraz Liczba [...]” (tłum. K. Wojtynek-Musik) 55
- Levertov D.: *Obsessions* 141
Obsesje (tłum. M. Nowak) 142
- Merrill J.: *The World and the Child* 124
Świat i dziecko (tłum. M. Nowak) 124
- Passerat J.: *J'ay perdu ma Tourterelle* 49
Straciłem Turkaweczkę mą (tłum. K. Wojtynek-Musik) 49
- Plath S.: *Mad Girl's Love Song* 106
Pieśń miłosna szalonej (tłum. M. Nowak) 107

- Pound E.: *Villanelle. The Psychological Hour* 77
Villanella. Godzina psychologii (tłum. M. Nowak) 79
- Robinson E.A.: *The House on the Hill* 69
Dom na Wzgórzu (tłum. M. Nowak) 70
- Roethke T.: *The Right Thing* 102
To, co słuszne (tłum. M. Nowak) 103
- Roethke T.: *The Waking* 100
Przebudzenie (tłum. M. Nowak) 101
- Root W.P.: *Terrorist from the Heartland* 139
Terrorysta ze Śródziemia (tłum. M. Nowak) 140
- Sherwin J.J.: *Another Story* 143
Jeszcze jedna historia (tłum. M. Nowak) 144
- Sorrentino G.: inc. „There is no instance that was not love [...]” 137
inc. „Nie było razu, który by nie był miłością [...]” (tłum. M. Nowak) 138
- Thomas D.: *Do Not Go Gentle into That Good Night* 93
Nie wchodzić łagodnie do tej dobrej nocy. Tłum. S. Barańczak 94
- Wilde O.: *Pan – Double Villanelle* 62
Pan – podwójna villanella (tłum. M. Nowak) 63

BUS

Projektant okładki i stron działowych
Marian Oslisło

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Agnieszka Plutecka

Copyright © 2006 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1644-0552
ISBN 83-226-1534-5

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 350 + 50 egz. Ark. druk. 13,75. Ark.
wyd. 12,5. Przekazano do lamania w marcu 2006 r. Podpi-
sano do druku w lipcu 2006 r. Papier offset. kl. III. 80 g
Cena 20 zł

Lamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna „GREG”
Zakład Poligraficzny
ul. Wrocławska 10, 44-100 Gliwice

Joanna Dembińska-Pawelec,
adiunkt w Zakładzie Poetyki
Historycznej i Sztuki Interpretacji
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach; autorka książki
*Światy możliwe w poezji
Stanisława Barańczaka*
(Katowice 1999).

*„Villanella. Od Anonima
do Barańczaka*

Joanny Dembińskiej-Pawelec
jest zarazem kompetentnym
studium z zakresu poetyki
historycznej, popisem sztuki
interpretacji i świadectwem
rozumiejącej, wrażliwej lektury
tekstów poetyckich.

[...] książka ma szeroki adres
czytelniczy – z powodzeniem
pełnić będzie rolę skryptu dla
studentów filologii polskiej
i neofilologii, stanie się również
ciekawą lekturą dla wszystkich
zainteresowanych dziejami form
artystycznych i współczesną
poezją polską”.

*Z recenzji wydawniczej
prof. ATH dr. hab. Tomasza Stępnia*

„Skrypt Joanny Dembińskiej-
-Pawelec zainteresuje czytelnika,
pokazując mu, jak forma poetycka
przestaje być jedynie ćwiczeniem
formalnym, stając się drogą do
przeprowadzenia analizy egzysten-
tencjalnej sytuacji człowieka”.

*Z recenzji wydawniczej
prof. zw. dr. hab. Tadeusza Sławka*

nr inw. : BG - 348563



BG 348563

ISSN 1644-055
ISBN 83-226-1534-