

 <https://orcid.org/0000-0003-4140-9403>

**Grażyna Urban-Godziek**

Uniwersytet Jagielloński

## Alborada iberyjska. Kobięca pieśń spotkania o świcie, XI–XVII wiek

### Abstract

#### **Iberian Alborada. Feminine Song of a Meeting at Dawn, 11<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Century**

The aim of the article is to define the genre of *alborada*, referring to its oldest Iberian forms, Mozarabic and Portuguese, and showing its evolution in early modern Castilian poetry. This study will therefore serve as a basis for outlining the genre, which was also present in other European literatures, i.a. Polish literature from the Renaissance to Romanticism. Iberian songs discussed here display a clear structure established in a long tradition and exploit the theme of lovers meeting at dawn, originating in folk tradition and implemented in medieval formal courtly genres of *kharja*, *cantiga de amigo* (examples of Pero Meogo and Dom Dinis) as well as in 15th-century *villancico*. It also entered other genres, most prominently sonnets, during the Renaissance. These multiple formal changes resulted in a gradual evolution of the lyrical subject of the alborada – the original complaint of a girl in love, a girl who is active and fighting for her happiness, has been transformed into a song of adoration and regret of a he-lover who at night serenades a lady who is mute and confined to the frame of her window. By this token, the history of the lyrical genre reflects the gradual removal of women's voices and stripping them of their agency.

**Słowa kluczowe:** liryka – klasyfikacja genologiczna, alborada, pieśni kobiet, chardża, *cantiga de amigo*, *villancico*

**Keywords:** poetry – genre classification, *alborada*, women's songs, *kharja*, *cantiga de amigo*, *villancico*

## 1. Wstęp teoretyczny

Artykuł<sup>1</sup> niniejszy ma za zadanie zdefiniować gatunek alborady, odwołując się do najstarszych średniowiecznych form iberyjskich – mozarabskich i portugalskich, pokazując także ich ewolucję w hiszpańskiej poezji wczesnonowożytnej. W dalszej perspektywie posłuży to wyodrębnieniu i zdefiniowaniu gatunku obecnego również w innych literaturach europejskich, w tym w polskiej – od renesansu po romantyzm. Tu przedstawiam utwory iberyjskie, w których motyw spotkania kochanków o świcie, z wyraźną, utrwaloną w długiej tradycji strukturą, realizowany jest w dworskich gatunkach formalnych sięgających jednak do tradycji ludowej, takich jak *chardza*, *cantiga de amigo* oraz *villancico*, by w okresie renesansu wejść w obieg innych, na czele z sonetem. Szczegółowa analiza kolejnych pieśni porannych pozwoli też scharakteryzować wspomniane wyżej średniowieczne gatunki iberyjskie ze skupieniem uwagi na ich strukturze i stosowanych w nich technikach kompozycyjnych i wersyfikacyjnych. Kolejną, nie mniej istotną płaszczyzną prezentowanego studium, jest funkcjonowanie gatunków pomiędzy nurtem liryki zwanej ludową, popularną czy tradycyjną i wywodzącą się z pieśni oralnej a dworską czy arystokratyczną, pisaną przez ludzi, którzy odebrali szkolne wykształcenie klasyczne<sup>2</sup>. Ta pierwsza związana jest z „pieśnią kobiet”, ta druga mówi głosem mężczyzny.

### 1.1. Gatunek tematyczny

Miłosne pieśni poranne cieszące się ogromną popularnością w nieledwie wszystkich dawnych kulturach mających tradycję literacką<sup>3</sup> zaliczyć należy do gatunków tematycznych. Oznacza to, że ich wyznacznikiem i wyróżnikiem

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego „Od paraklausithyronu do serenady” nr 2012/07/B/HS2/01297 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. Na wstępie chciałabym gorąco podziękować tłumaczce, pani Magdalenie Pabisiak, która zechciała przygotować przekłady utworów poetyckich zamieszczonych w niniejszym tekście. Wyrazy wdzięczności kieruję również do pani dr Rozalii Sasor za konsultację iberystyczną i cenne uwagi do niniejszego tekstu.

<sup>2</sup> „Doświadczenie dworskie (*courtly experience*) to wrażliwość, z której rodzi się poezja, która jest *courtois*, poezja *amour courtois*. Taka poezja może być popularna lub dworska, w zależności od okoliczności jej powstania. Jedność popularnej i dworskiej poezji miłosnej przejawia się w dworskim doświadczeniu, które znajduje wyraz w obu” [przeł. G.U.G.]. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. I, Oxford: Oxford University Press 1999, s. 3. Przy tym cechy poezji dworów oksytańskich XII wieku i idei *amour courtois* dostrzega i analizuje Peter Dronke w literaturach różnych epok i kultur, począwszy od starożytnego Egiptu. Ta monumentalna książka stoi u podstaw niniejszych rozważań, podobnie jak cytowanych tu prac Toribio Fuente Corneja czy Christophe’a Chaguiniana.

<sup>3</sup> Bogaty zbiór utworów różnych języków i epok podejmujących motyw jutrzeńki przedstawia monografia *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. A.T. Hatto, London–The Hague–Paris: Mouton & Co. 1965.

gatunkowym jest ściśle określony temat, motyw przewodni. Tu stanowi go wyjściowa sytuacja liryczna: spotkanie kochanków inicjowane bądź kończone, gdy na nocnym niebie pojawia się zorza poranna (oksyt. *alba*, fr. *aube*, iber. *alva*, *alborada*, *albada*). Od owego motywu pieśni te wzięły też swoje nazwy gatunkowe. Podobnie gatunkiem tematycznym bez wyznacznika formalnego jest komplementarna wobec pieśni porannej wieczorna serenada.

Wymienione gatunki tematyczne mogły być realizowane w obrębie innych gatunków formalnych<sup>4</sup> czy tematyczno-formalnych. Jedyne bowiem w znacznie sformalizowanej poetyce twórców uczonych (oksytańskich<sup>5</sup> trubadurów, a za nimi francuskich truverów i niemieckich minezengerów) motyw rozstania o świcie konstytuuje jeden nierozzerwalnie z nim związany gatunek – odpowiednio: *alba*, *aube*, *Tagelied*. Ponadto w poezji trubadurów mamy wyznacznik formalny, jakim jest obowiązkowe refreniczne słowo *alba*. Z tego względu albę oksytańską uznaje się za gatunek tematyczno-formalny<sup>6</sup>. Z czasem wyznacznik formalny stał się tu nawet ważniejszy niż sama wyjściowa sytuacja liryczna, czyli rozstanie o świcie, o czym świadczą dwie odmiany gatunkowe. Pierwsza przez badaczy zwana miłosną albą formalną (*alba formelle érotique*) lub kontr-albą (której tematem jest brak spotkania – samotny kochanek w męce miłosnej, nie mogąc zasnąć, wyczekuje świtu), druga to alba religijna (wariant formalnej – człowiek pogrążony w ciemnościach nocy duszy wypatraje światła dnia symbolizującego obecność Boga).

## 1.2. Pieśni o brzasku – zróżnicowanie gatunkowe, definicje

Znacznie bardziej wymyka się nomenklaturze i definicjom oraz przynależności genologicznej pieśń poranna na Półwyspie Iberyjskim. Tam bowiem przemożny wpływ liryki oksytańskiej i kultury dworskiej spotkał się z ugruntowaną

<sup>4</sup> Nie tylko w gatunkach lirycznych, ale także dramatycznych czy prozatorskich. Zarówno alby, alborady, jak i serenady prócz liryki pojawiały się w wielu innych utworach, zwłaszcza dramatycznych.

<sup>5</sup> Oksytania, czyli obszar funkcjonowania języka *oc* (*langue d'oc*), obejmowała Akwitanie, Langwedocję, Prowansję, Owernię, Limousin i pomniejsze regiony.

<sup>6</sup> Zob. klasyfikację Pierre'a Beca, który wyróżnia *genres à pertinence thématique* i *genres à pertinence lyrico-formelle*. P. Bec, *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Essai de classement typologique*, „Revue de Linguistique Romane” 1974, no 38, s. 31–32; *idem*, *La lyrique française au Moyen-Âge (XIIe–XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, vol. I: *Études*, Paris: Éditions A. & J. Picard 1977, s. 38–39. Za nim rozróżnienie na gatunki tematyczne i formalne podejmuje Christophe Chaguinian, tworząc ponadto pojęcie miłosnej alby formalnej (*alba formelle érotique*) i gatunku tematyczno-formalnego (*genre thématico-formel*) służące do opisu alby oksytańskiej. Ch. Chaguinian, *Introduction. L'alba occitane: un corpus composite* [w:] *Les albas occitanes, étude, et édition par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines*, Paris: H. Champion 2008, s. 57 i 69.

tradycją pieśniową o pochodzeniu romańskim i andaluzyjskim (na wiele sposobów zresztą ze sobą powiązanych). Dlatego też pierwsza definicja alby sformułowana z końcem XIII wieku na pograniczu kulturowym, jakim była Katalonia, budzi nieustanne wątpliwości związane z tym, do której z tych form się odnosi<sup>7</sup>. Również w kolejnych wiekach te nazwy gatunkowe stosowane były w językach romańskich wymiennie i niekonsekwentnie. W celach klasyfikacyjnych, a także do odtworzenia drogi rozwoju gatunku konieczne jest więc uściślenie terminologii. Opierając się na kluczowym wyznaczniku tematycznym, średniowieczne pieśni poranne podzielić można zatem na dwie grupy. Pierwsza ogniskuje się wokół motywu rozstania, do którego znak daje wschodząca zorza poranna, druga – spotkania o bladym świcie. Odwołując się do najstarszych form gatunkowych, za badaczami francuskimi i hiszpańskimi przyjęłam dla pierwszej grupy termin *alba*, a dla drugiej – *alborada*. Dodatkowym wyróżnikiem jest krąg kulturowy, alba bowiem związana jest z kulturą dworską, utworzona jako odrębny gatunek tematyczno-formalny przez trubadurów oksytańskich, podczas gdy alborada wywodzi się z kultury ludowej, popularnej, choć zachowała się wyłącznie w wersjach dworskich – jej twórcy jednak zawsze eksponowali ów pierwiastek ludowy. Alborada tworzona była pierwotnie w językach iberyjskich: galisyjsko-portugalskim, a później głównie w kastylijskim.

Podsumujmy: alba to gatunek dworski, arystokratyczny, sławiący miłość pozamałżeńską, jej tematem jest rozstanie o brzasku, po upojnej nocy we dwoje, kochanków ukrywających się przed mężem damy. Istotną postacią jest tu pilnujący ich bezpieczeństwa strażnik-rycerz (*gayta*), niekiedy dialogujący z jednym z kochanków, czasem w monologu opowiadający całą sytuację i wyrażający swój niepokój o przyjaciół. Natomiast alborada<sup>8</sup> to pieśń tradycyjna, należąca do archaicznych „pieśni kobiet”<sup>9</sup>. Ustami bohaterki opowiada o miłości młodej

<sup>7</sup> W katalońskim, należącym zresztą do grupy języków oksytańskich, w XII i XIII wieku rozwijającym się również pod wpływem poezji trubadurów, termin *alba* wydaje się obejmować także pieśni spotkania o świcie. Na to wskazywałaby wspomniana definicja alby z *Doctrina de compondre dictats*. Szerzej o tej definicji i jej interpretacjach piszę w: G. Urban-Godziek, *Alba dworska trubadurów (rozstanie o świcie)*, „Terminus” 2020, z. 2, s. 128–130.

<sup>8</sup> Takie rozróżnienie gatunków przyjmują: E.M. Wilson, *Albas y alboradas en la Península* [w:] *idem, Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona: Ariel 1977, s. 55–105; D. Empaytaz, *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*, Madrid: Playor, 1976, s. 4; T. Fuente Cornejo, *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo: Universidad de Oviedo 1999, s. 90–94; M. Brea (López), *Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?* [w:] *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18–22 de septiembre de 2001)*, eds. M. Pampin Barral, C. Parrilla García, vol. I, Noia: Toxosoutos 2005, s. 122–125. W języku hiszpańskim używa się niekiedy zamiennie nazwy gatunkowej *albada*.

<sup>9</sup> Większość pojęć, takich jak dworski (*courtois*), poezja archaiczna (*poésie archaïque*) czy pieśń kobiet (*chanson de femme*), przywołuję za starą szkołą francuską. Mimo że dziewiętnastowieczne, terminy te wciąż są używane, i to nie tylko przez mediewistów.

dziewczyny do chłopca, a ogniskuje się wokół motywu ich umówionego spotkania o świcie – spotkania, które symbolicznie przedstawia inicjację seksualną. Alborada stanowi niejako „drugą twarz” alby: w albie świt oznajmia smutek rozstania, w alboradzie radość spotkania, w jednej zorza poranna jest nienawistna kochankom, w drugiej – wyczekiwana. Istotne jest też miejsce spotkania bądź oczekiwania, zawsze odludne, w otoczeniu natury, nad rzeką, strumieniem, w pustelni czy opactwie<sup>10</sup>. Pojawia się tu motyw budzenia jednego z kochanków przez drugiego oraz słowa powitania o brzasku, niekiedy lamenty i inne formy wyrażania tęsknoty i uwielbienia, jak również temat bezsenności w nocy spędzonej bez ukochanej osoby, czasem pod jej domem<sup>11</sup>. Niemniej nie jest to podział sztywny i istnieją różnorakie warianty pośrednie.

Tu i do opisu polskiej poezji podejmującej temat spotkania o świcie wybieram ów hiszpański termin, mając do dyspozycji jeszcze francuski – *aubade*. Ten ostatni może jest bardziej rozpoznawalny w Europie, głównie dzięki twórczości Pierre’a Ronsarda i jego naśladowców, niemniej piśmienna tradycja iberyjska wydaje się starsza<sup>12</sup>, uznaję więc ten hiszpański termin za podstawowy. Za przyjęciem nazwy gatunkowej w tym brzmieniu opowiada się też kwestia eufonii – „alboradę” łatwiej przyswaja polszczyzna. Wszystkie wymienione pojęcia oznaczają zorzę poranną.

## 2. Chardza mozarabska (XI wiek)

Poezja popularna, meliczna, funkcjonująca w obiegu ustnym, sporadycznie tylko notowana i to zwykle w artystycznych przeróbkach, z jednej strony jest ulotna, z drugiej – cechuje ją niezwykła trwałość. Jej siłą bowiem jest przekazywanie utrwalonych tradycją schematów, konwencji czy całych fraz i refrenów. W takiej, nieraz szczytkowej formie docierają do odległych epok fragmenty tekstów z archaicznych, zapomnianych kultur. W ten sposób przetrwały przerabiane wielokrotnie, a jak niektórzy sądzą, pamiętające hipotetyczną epokę pierwotnego matriarchatu, „pieśni kobiet”. One to stoją u początków europejskiej liryki wernakularnej; łącząc się często z formami poezji uczonej, przechowują się w folklorze i znowu wychwycone przez artystę piśmiennego wchodzi do głównego obiegu. Pieśni miłosne, wyrażające tęsknotę za odległym ukochanym, z silnie wybrzmiewającym żeńskim „ja” lirycznym, mieściły się zwykle w nurcie zwanym popularnym, ludowym czy tradycyjnym.

<sup>10</sup> T. Fuente Cornejo, *op.cit.*, s. 90–91.

<sup>11</sup> D. Empaytaz, *op.cit.*, s. 4–5.

<sup>12</sup> Jak twierdzi Jean Frappier (*La Poésie lyrique française aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les Auteurs et les genres*, Paris: Centre de Documentation Universitaire 1966, s. 41), znana szerzej francuska *aubade*, czyli pieśń pobudkowa wykonywana przez zakochanego przed domem dziewczyny, nie ma poświadczenia przed XV wiekiem.

Poeci kręgu uczonego czy dworskiego, podejmując te tradycyjne formy, niezadko przerabiali je, wprowadzając głos bohatera męskiego, i tworząc tym samym nowe, pochodne formy gatunkowe<sup>13</sup>. Szczątkowe formy „pieśni kobiet” zachowały się w większości kultur posiadających piśmiennictwo sięgające daleko w historię.

Charakterystyczną cechą twórczości archaicznej, oralnej jest powtarzalność struktur metrycznych, składniowych, obrazów i toposów<sup>14</sup> albo refrenów, cytowanych i przerabianych przez kolejnych niepiśmiennych artystów. Praktykę taką przejmują jednak również twórcy uczeni, z jednej strony „klasycyzując” gatunki ludowe przez wypracowanie w ich obrębie ściśle określonych form swoistych i włączenie ich do repertuaru dworskiego, z drugiej zespalając elementy pieśni zasłyszanej ze schematem wyuczonym w szkołach czy od innych mistrzów. Najlepszym przykładem może być dwunastowieczna twórczość łacińskich klerków czy trubadurów oksytańskich. Literacka produkcja piśmienna przytłumiła wówczas tę oralną i ogromna popularność *le grand chant courtois*, zahamowała rozwój innych nurtów wywodzących się z pieśni ludowej<sup>15</sup>. Niemniej technika powtarzania struktur, cytowania refrenów<sup>16</sup>, pozwoliła przetrwać archaicznym wersom lirycznym przez wieki. Zgodnie z teorią sformułowaną półtora wieku temu przez Alfreda Jeanroya<sup>17</sup> wiele z refrenów pieśniowych stanowi bowiem swoiste skamienieliny oprawne w nowe, modne formy liryczne. Doskonały przykład dowodzący prawdziwości tej hipotezy przyniosło odkrycie gatunku nazwanego *chardzq*, dokonane przez węgiersko-brytyjskiego orientalistę Samuela Miklosa Sterna<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Na przykład *cantiga de amor* jako odpowiednik *cantiga de amigo*, czy w wersji francuskiej *chanson d'amour* (choć oczywiście oba gatunki mają za podstawę przede wszystkim oksytańską *canso*).

<sup>14</sup> Doskonale to pokazały badania Milmana Parry'ego i Alberta Lorda, analizujących styl formularny narracji epickiej na przykładzie oralnej tradycji serbochorwackiej i odnoszących odkryte prawidłowości do powstania epiki Homeryckiej. Zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2010.

<sup>15</sup> P. Bec, *La lyrique française...*, s. 59.

<sup>16</sup> Tak w wypadku liryki europejskiego kręgu kulturowego, w innych gatunkach bywały to inne powtarzalne struktury – wspomniane wyżej formuły.

<sup>17</sup> A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris: Librairie Hachette 1889, s. 180–184. Poparte obfitą bibliografią problemu studium na temat cytowania archaicznych refrenów przez truverów i tworzenia na ich wzór nowych przynosi artykuł: V. Beltrán, I. Tomassetti, *Refrains ed estribillos: dalla citazione all'imitazione* [w:] *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, t. I, Roma: Viella 2014, s. 145–167, zwł. wstęp metodologiczny, s. 145–150.

<sup>18</sup> S.M. Stern, *Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hebraïques. Une contribution à l'histoire du et à l'étude du muwaššahs vieux dialecte espagnol 'mozarab'*, „Al-Andalus” 1948, no 13, s. 299–346.

w hebrajskim manuskrypcie z genizy synagogi Ben Ezry w Kairze, a następnie w wersjach arabskich przez Emilio Garcíę Gómeza<sup>19</sup>.

*Chardża* (transkrypcja arab. *ħarġa*, hiszp. *jarcha*, angl. *kharja*) powstała najprawdopodobniej jako cytat refrenu (albo stylizacja na refren) „pieśni kobiet” w ludowym języku arabskim lub romańskim, włączony w strukturę dłuższego poematu w klasycznym języku arabskim lub hebrajskim, którego budowa eksponuje ten końcowy miłosny zaśpiew. Nazwa owego poematu – muwaszszaha arab. *muwaššaha*, hiszp. *moaxaja*), „poemat przepasany” – nawiązuje do zdobionych klejnotami szarf (arab. *wiṣāh*), którymi przepasywały się andaluzyjskie damy. I tak jak szarfa zapinana była drogocenną klamrą ze szlachetnym kamieniem, tak pełen wyrafinowanych metafor i aluzji dworski panegiryk spinała przesycona żarliwą namiętnością skarga niewieścia, ujmująca swą naiwną, liryczną prostotą. Ona też narzuca całemu poematowi rytm i rym, do którego dostosowuje się muwaszszaha<sup>20</sup>. Najnowsze badania wykazują, że muwaszszahy były komponowane pod wcześniej istniejącą melodię (co niezwykle rzadkie w wypadku poezji w klasycznym arabskim) i wykonywane przez solistę i chór, powtarzający refren po solowym zaprezentowaniu kolejnych strof. Co więcej, melodie te – zachowane do dziś w muwaszszahach śpiewanych w Maroku i Tunezji – mają strukturę melodyczną średniowiecznych europejskich *rondeau* i *vi-relai* (gatunków uprawianych później przez trubadurów)<sup>21</sup>.

Gatunek ten stanowi niezwykle interesujący przykład intertekstualności – wyrafinowany stylistycznie poemat dworski w klasycznym języku arabskim lub hebrajskim stworzony po to, by przytoczyć obcojęzyczny utwór ludowy. Trudno dziś orzec, czy chardże romańskie były refrenami zasłyszanymi u chrześcijańskich służących, niewolnic lub członkiń haremu, powszechnie znanymi w Andaluzji pieśniami, czy też jedynie stylizacjami ludowymi dokonywanymi przez poetów dworskich (zwykle bowiem poeci uczeni czy zawodowi literaci, podejmując wątek folklorystyczny bądź popularną pieśń, przerabiają ją i adaptują do swoich potrzeb).

Co bowiem ciekawe, niektóre z mozarabskich refrenów zachowały się w dwóch lub trzech notacjach. Przykładowo wydawca Josep Solá-Solé przytacza dwa zestawy pieśni, w których do jednego refrenu romańskiego ułożono trzy muwaszszahy – dwie arabskie i jedną hebrajską. Ich autorami są sławni poeci dworscy działający w podobnym okresie – pierwszej ze wspomnia-

<sup>19</sup> E. Garcíę Gómeza, *Poesía árabe-andaluza, breve síntesis histórica*, Madrid: Instituto Faruk I de estudios islámicos 1952, oraz *idem, Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona: Seix Barral 1975.

<sup>20</sup> B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014, s. 27.

<sup>21</sup> J.T. Monroe, *Zajal and Muwashshaha. Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition* [w:] *The Legacy of Muslim Spain*, ed. S. Khadra Jayyusi, vol. I, Leiden etc.: Brill 1992, s. 407–412.



nych muwaszszah: Yaḥyà al-Ġazzar (koniec XI w.), Ibn Baqí (zm. 1145/1150) i Mošé ibn Ezra (1055/1060–1138)<sup>22</sup>, drugiej: Ibn Baqí, Ibn Ruḥaym i Yehudá Haleví (ok. 1075–1141)<sup>23</sup>. Wydaje się więc, że jest to przypadek współzawodnictwa ze słynnym poprzednikiem albo też gra dworska polegająca na ułożeniu wiersza do wspólnego motywu. Andaluzyjscy poeci dworscy, nierzadko będący arystokratami czy wysokimi urzędnikami państwowymi, musieli niezwykle wysoko cenić potencjał artystyczny tych prostych tradycyjnych inkantacji romańskich. Jest w nich „sól, ambra i słodycz”, jak w traktacie *Dom haftów* opisał chardże egipski naśladowca stylu kordobańskich mistrzów, Ibn Saṅā al-Mulk (1155–1211)<sup>24</sup>. I ten ich zachwyty oraz bogata oprawa muwaszszahy, w jaką przybrali te szlachetne kamyczki przejęte od kobiet chrześcijańskich, pozwoliły przetrwać najstarszej znanej dziś postaci liryki romańskiej, zachowując tym samym archaiczną wersję „pieśni kobiet”. Jeśli była to jednak stylizacja na pieśń ludową, to założyć wypadałoby dużą biegłość w języku *romance* arabskich i hebrajskich poetów dworskich.

Podmiotem wyznania tej krótkiej, najczęściej dwu- lub czterowersowej, lirycznej pieśni jest dziewczyna. Śpiewa ona o swej miłości i bólu spowodowanym rozłąką z ukochanym czy niepewnością co do jego uczuć i wierności albo też wyraża radość z oczekiwanego spotkania. Często te miłosne wyznania zawiera matce, siostrze lub przyjaciółce, czasem ukochanemu. W kilku z nich oznaczona jest pora rozstania lub spotkania – świt, który oznajmia blask zorzy porannej. Tym samym utwory te zapoczątkowują wielowiekową tradycję romańskich alb i alborad. Spójrzmy na tę anonimową chardżę z XI wieku:

Transliteracja	Transkrypcja i wokalizacja	Przekład
nn drmry mmm' 'r'y dy mny'n' bwn 'bw 'lq'sm lf'ğ dy mtr'n'.	Non dormirey(o), mammā; a rāyyo de manyāna bu <sup>w</sup> on(o) abū-l-Qāçim, la fache dē matrānā*.	Nie zasnę, matko; błyśnie przed świtem abu-l-Qaçim gładki zorzy obliczem**.

\* Cyt. za: T. Fuente Cornejo, *op.cit.*, s. 159.

\*\* Jeśli nie podano inaczej, przekłady utworów poetyckich są autorstwa Magdaleny Pabisiak.

<sup>22</sup> J.M. Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid: Taurus 1990, s. 87–95, nr 14 a, b, c.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 119–125, nr 29 a, b, c. Tu wersja hebrajska chardży różni się trochę od arabskiej.

<sup>24</sup> B. Baczyńska, *op.cit.*, s. 29.



Wzejście zorzy zwiastuje ukochanego, który ma się pojawić wraz z nią – ale i jego uroda porównana zostaje z blaskiem dnia, to on jest wyczekiwany światłem rozjaśniającym mroki nocy i samotności. Druga pieśń przysparza więcej problemów interpretacyjnych, ponieważ zależy od sposobu transkrybowania, a dokładniej od tego, jak uzupełnimy samogłoski w pozbawionym ich zapisie arabskim, wyjdzie nam alba (rozstanie o świcie) bądź alborada (spotkanie o świcie). Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak ta druga wersja<sup>25</sup>.

Alborada	Alba
ben yā šaḥḥārā alba que eštā kon bi-al-fogore k(u)and bene biḍe amore*.	īVey, yā ʕaḥḥārā! Alba q-estā con bēl fogōr(e) kan(d) vene vadē amōr(e)**.
[Przyjdź, o czarodzieju! Zorza, co tak cudnie świeci, gdy przyjdzie – miłość roznieci.]	[Odejdź, o czarodzieju! Już pięknym blaskiem zorza się zapala Gdy świt się zbliża – miłość się oddala.]

\* J.M. Solá-Solé, *op.cit.*, s. 62.

\*\* T. Fuente Cornejo, *op.cit.*, s. 103.

Cytowany tekst zachował się w dwóch muwaszszahach ułożonych do tego jednego refrenu pieśni romańskiej. Obie muwaszszahy mają podobną strukturę metryczną, można więc przypuszczać, że nie powstały niezależnie, lecz mamy tu świadectwo współzawodnictwa dwóch poetów. Autorem pierwszej wersji jest Ibn al-Muʿtaḍid, wezyr Sewilli<sup>26</sup> panujący w latach 1042–1069, nazwisko drugiego poety się nie zachowało.

### 3. Galisyjsko-portugalska *cantiga de amigo* (XIII wiek)

Chardże, choć pochodzą z liryki ludowej, przechowane zostały w wyrafinowanej poezji dworskiej. Podobnie rzecz ma się z kolejną formą „pieśni kobiet”. Układana w języku galisyjsko-portugalskim *cantiga de amigo* – „pieśń o kochanku” to jeden z ulubionych gatunków trubadurów działających na dworach królestwa Leonu i Galicji, królestwa Portugalii oraz królestwa Kastylii (zjednoczonej z Leonem po roku 1230), od XII do XIV wieku. Spośród wielu gatunków uprawianych przez owych *trovatores* wyróżniają się *canti-*

<sup>25</sup> Tak interpretują wydawcy muwaszszahów: E. García Gómez, *Las jarchas romances...*, s. 126, oraz J.M. Solá-Solé, *op.cit.*, s. 62. Fuente – za nimi – podaje obie wersje, choć opowiada się za albą.

<sup>26</sup> E. García Gómez, *Las jarchas romances...*, s. 121–127, nr VIIa.

*gas de amigo*, tworzone przez półtora stulecia (od końca XII do połowy XIV wieku)<sup>27</sup>. Istniejący dziś zbiór ponad pięciuset „pieśni o kochanku” skomponowanych przez osiemdziesięciu ósmiu autorów stanowi największy i najstarszy średniowieczny korpus jednorodnych pieśni mówiących głosem kobiecym, a zapisanych w języku indoeuropejskim<sup>28</sup>. Ich zachowanie zawdzięczamy jedynie dwóm rękopisom<sup>29</sup> włoskim, odnalezionym na nowo dopiero w XIX wieku, a skopiowanym na zamówienie humanisty Angelo Colocciego (1474–1549), wielkiego renesansowego bibliofila i antykwariusza, z którego zbiorów (rozproszonych w czasie *sacco di Roma*) przetrwał również kodeks z pieśniami prowansalskimi.

### 3.1. Definicja

Podmiotem lirycznym *cantiga de amigo* jest zakochana dziewczyna, która śpiewa o swej miłości, radości ze spotkania z ukochanym, choć częściej o smutku rozstania, tęsknocie za nieobecnym chłopcem, który spóźnia się na spotkanie albo wypłynął w morze, poszedł na wojnę, a może zdradził. Często adresatami wyznania stają się matka, przyjaciółka lub rzadziej sam ukochany. Niekiedy też udzielany jest im głos – to jednak nie wymiana myśli prowadząca do jakiejś konkluzji, lecz raczej wyraz emocji bliskiej osoby angażującej się w przeżycia dziewczyny, przy czym kwestie obu osób następują niejako równolegle (przypomina to śpiew na dwa głosy czy duety operowe). W zaledwie dwunastu spośród pięciuset *cantigas* mamy zewnętrznego narratora, który jednak zwykle przywołuje pieśń dziewczyny<sup>30</sup>. Taka *cantiga* stanowi rodzaj lirycznej pieśni stroficznej o formie dramaturgicznej, jako że ma pewien „scenariusz” i formę dialogiczną.

<sup>27</sup> Zob. Projekt Cantigas Medievais Galego-Portuguesas: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp?ling=eng> [dostęp: 25.07.2020].

<sup>28</sup> R. Cohen, *The Cantigas d'Amigo. An English Translation*, 2010, s. 2, <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/33843/9-The%20Cantigas%20d%27Amigo%20-%20An%20English%20Translation.pdf> [dostęp 25.07.2020]. Cohen przyjmuje zakres lat 1220–1300 i liczbę pięciuset *cantigas de amigo* (inni liczą ich do pięciuset siedemnastu – E.M. Wilson).

<sup>29</sup> Manuskrypt V (przechowywany w Bibliotece Watykańskiej – *Cancioneiro da Vaticana*) zawiera łącznie 1250 utworów, zaś manuskrypt B (Biblioteki Narodowej w Lizbonie – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, zwany też *Cancioneiro Colocci-Brancuti*) – 1647, w większości tożsamy. Ponadto siedem *cantigas* Martina Codaxa zachowało się na pergaminie z XIII wieku (rękopis N, z Morgan Library w Nowym Jorku). Według tradycji obecny kształt zbiorowi pieśni galisyjsko-portugalskich nadał trubadur Dom Pedro, hrabia Barcelos, pierworodny syn z nieprawego łoża Dom Dinisa i jego spadkobierca literacki.

<sup>30</sup> R. Cohen, *The Cantigas of Pero Meogo*, edited with Introduction and Commentary, 2014, s. 10, <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843> [dostęp: 20.04.2020]. Za tą edycją cytuję wiersze P. Meogo.

*Cantiga de amigo* to wyrafinowana stylistycznie poezja dworska, o ściśle zaprojektowanej strukturze, strofice i metryce oraz bogatej wielowymiarowej symbolice. Przechowała jednakowoż cechy archaicznej formy „pieśni kobiet”, łącznie z ich wymiarem sakralnym i rytualnym. Te pieśni miłosne łączyły się ściśle z kobiecymi obrzędami liminalnymi, przede wszystkim z małżeństwem. Ryt przejścia, związany zwykle z oczyszczeniem, czasem postrzyżynami, zmianą imienia, tożsamości i roli społecznej, w wielu z *cantigas* okazuje się bardzo wyraźny. Uwidacznia się on zwłaszcza w utworach z rytuałem inicjacji, w których scenerią jest rzeka, a motywy wodne i erotyczne powiązane z innymi, o dostrzegalnej symbolice seksualnej, takimi jak mycie lub strzyżenie włosów czy wygładanie jelenia uosabiającego ukochanego.

### 3.2. Pero Meogo, *Levou-s'aa alva, levou-s'a velida*

Ten schemat, bezpośrednio odwołujący się do pogańskich obrzędów inicjacyjnych<sup>31</sup>, szczególnie widoczny jest w utworach trzynastowiecznego galisyjskiego żonglera (*jograr*) Pero Meogo. Jego dziewięć pieśni można potraktować jako cykl, przy czym byłby to najstarszy cykl poetycki w obrębie średniowiecznych literatur romańskich<sup>32</sup>. Trzy pierwsze i trzy ostatnie pieśni mają postać wyznania skierowanego do matki, natomiast dwie centralne stanowią symboliczny opis spotkania i inicjacji. Najpierw więc dziewczyna przekonuje matkę o konieczności spotkania z chłopcem – dała słowo, nie chce go rozgniewać (pieśń 1); jeśli nie przyjdzie – jak twierdzi – on jak zraniony jeleni zbiegnie i umrze na brzegu morza, na co matka, odwołując się do własnego doświadczenia, ostrzega córkę przed tak udawanym smutkiem młodziana, obliczonym na skłonienie jej do uległości (pieśń 3). Jednocześnie jednak panna przeżywa zawód, gdy chłopak nie stawia się na umówione spotkanie (pieśń 2). Paralelnie do tych układają się trzy ostatnie pieśni, w których dziewczyna z niepokojem zapytuje matkę, jak by zareagowała, gdyby młodzian odważył się stawić przed nią (pieśń 7); matka zaś zastanawia się, w jaki sposób, tańcząc przy fontannie, z której pije jeleni, rozdarła ubranie (pieśń 8), a na pytanie, dlaczego tyle czasu strawiła przy zimnym strumieniu, córka odpowiada, że jeleni zmaćcił wodę (pieśń 9). Te wyjaśnienia odrzuca rozgniewana rodzicielka, tym samym zamykając rytuał inicjacji<sup>33</sup>. Dla nas najbardziej istotne są jednak

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>32</sup> R. Cohen, *Girl in the Dawn: Textual Criticism and Poetics*, „Portuguese Studies” 2006, no. 22 (1), s. 178.

<sup>33</sup> Uniwersalność tego motywu i jego funkcjonowanie w pierwotnych rytuałach inicjacyjnych potwierdzają badania Djordjiny Trubarac. Zestawiła ona serbską pieśń epicką, związaną z obyczajem ślubnego porwania panny, z pieśnią 9. *Digades, filha, mha filha velida* P. Meogo i okazało się, że kolejne strofy obu dokładnie sobie odpowiadają. Ponadto uzupełniła ten wywód o przykłady realizacji toposu „nieprawdziwej wymówki o wodzie zmaćconej przez zwierzę” w średniowiecznej poezji francuskiej i gaskońskiej oraz ludowej

utwory centralne, gdzie najpierw panna rozpytuje o chłopca łani (przyjaciółki, pieśń 4), potem narrator opisuje jej wyjście o świcie nad rzekę, aby umyć włosy, i spotkanie z jeleniem mącąym wodę (pieśń 5), a następnie słyszymy relację o tym wydarzeniu z ust dziewczyny kierującej swe słowa do ukochanego (pieśń 6).

### 3.2.1. Technika paralelizmu i *leixa-pren*

*Cantiga de amigo* często posługuje się archaiczną techniką konstrukcji stroficznej, w literaturze iberyjskiej określaną jako paralelizm, a polegającą na powtórzeniu wersów w obrębie dwóch sąsiadujących strof, ze zmianą ostatniego rymującego się wyrazu (w analizowanym wierszu np. „vai lavar cabelos na fontana fria” i „vai lavar cabelos na fria fontana”). Technika ta pozwala na przedstawienie jednej idei czy wydarzenia w wersach naprzemiennych<sup>34</sup>. Powyższy krótki przegląd treści pozwala zauważyć, że tę samą technikę stosuje Meogo również w obrębie cyklu, w którym kolejne utwory naświetlają z różnych perspektyw sytuację emocjonalną bohaterki czy wydarzeń, w których uczestniczy. W zależności od tego, komu je relacjonuje, różne uczucia dochodzą do głosu.

Interesujący nas alboradowy motyw spotkania o blasku zorzy pojawia się w utworze piątym – centralnym.

[Levou s' aa alva], levou s' a velida,  
vai lavar cabelos na fontana fria,  
*leda dos amores, dos amores leda*<sup>35</sup>.

[Levou s' aa alva], levou s a louçana,  
vai lavar cabelos na fria fontana,  
*leda dos amores, dos [amores leda]*.

Vai lavar cabelos na fontana fria,  
passa seu amigo, que lhi ben quera;  
*leda dos [amores, dos amores leda]*. (1–3: 1–9)

(...)

Passa seu amigo, que lhi ben quera,  
o cervo do monte a agua volvia;  
*leda dos a[mores, dos amores leda]*. (5: 13–15)

(...)

---

litewskiej, bułgarskiej i chorwackiej. D. Tubarac, *La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado*, „AnMal Electrónica” 2010, no 28, <http://www.anmal.uma.es/numero28/Meogo.htm> [dostęp: 23.07.2020].

<sup>34</sup> Zob. <https://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp?ling=eng> [dostęp: 25.07.2020].

<sup>35</sup> Kursywą zaznaczam frazy stanowiące refreny.

[Wstała o brzasku, wstała nadobna,  
idzie myć włosy, krynica chłodna;  
*cieszy się miłością, miłością się cieszy.*

Wstała o brzasku, wstała dziewczyna,  
idzie myć włosy, krynica zimna;  
*cieszy się miłością, miłością się cieszy.*

Idzie myć włosy, krynica zimna,  
nadszedł jej luby, co ją miłował;  
*cieszy się miłością, miłością się cieszy.*

(...)

Nadszedł jej luby, co jej pragnął,  
jelen z ostępów wodę zamącił;  
*cieszy się miłością, miłością się cieszy.*

(...)]

Wydarzenia: wyjście o świcie nad wodę, umycie włosów, przybycie chłopca, zmacanie wody przez jelenia, rozpisane są na sześć trzywersowych strof. Widzimy tu charakterystyczną dla *cantigas de amigo* technikę powtarzania całości składniowo-semantycznych, zwaną *leixa-pren* – repetycja, dosł. „zostaw i weź z powrotem”: wers drugi pierwszej strofy powtórzony jest w pierwszym wersie trzeciej – i analogicznie w całym wierszu, wers drugi strofy drugiej staje się inicjalnym strofy czwartej i dalej w tym samym układzie, kolejne wersy zamykające strofę stają się wersami inicjalnymi co drugiej następującej po nich strofy. Natomiast trzeci wers każdej strofy jest nieodmienny i stanowi refren.

### 3.3. Dom Dinis *Levantou s' a velida*

Zasygnalizowane powyżej, zamierzone przeobrażenie czy połączenie pierwotnej formy „pieśni kobiet” z uczoną pieśnią dworską doskonale obrazuje *cantiga* króla portugalskiego Dionizego I (Dom Dinis, 1261–1325), *Levantou s' a velida*, będąca parafrazą *Levou s' aa alva, levou s' a velida* Pera Meogo.

Levantou s' a velida,  
*levantou s' <aa> alva,*  
e vai lavar camisas  
*eno alto,*  
*vai las lavar <a> alva*<sup>36</sup> (1: 1–5)

<sup>36</sup> Cyt. za: R. Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, s. 602, <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/33843/6-cantigas%20d%27amigo501-648.pdf?sequence=25&isAllowed=y> [dostęp: 25.07.2020].

[Wstała śliczna dziewczyna,  
*wstała o białym świecie,*  
 prać koszule idzie  
*nad rzekę*  
*idzie prać, biała jak świt.]*

Dom Dinis cytuje incipit Pera, przestawiając tylko jego człony i odrobinię odmieniając formę czasownika: (Pero) *Levou s'aa alva, levou s'a velida* [wstała o białym świecie / o blasku zorzy, wstała piękna]; (Dinis) *Levantou s'a velida, levantou s'<aa> alva* [wstała piękna, wstała o białym świecie]. Sytuacja przezeń przedstawiona jest też pozornie nieco inna – dziewczyna idzie do strumienia, tym razem nie po to, by myć włosy, lecz by prać koszule (ta czynność rozpisana została na trzy strofy); nie wspomniano tu o chłopcu ani o jeleniu mącącym wodę – zamiast tego pojawia się wiatr, który szarpie, porywa prane koszule, wzbudzając gniew i złość dziewczyny (kolejne trzy strofy):

E vai lavar delgadas;  
*levantou s'<aa> alva;*  
 o vento lhas levava  
*eno alto*  
*vai las lavar <a alva> (4: 16–20)*

[Szła koszule prać cienkie,  
*wstała o białym świecie,*  
 wiatr je rozwiewał,  
*nad rzekę*  
*idzie prać, biała jak świt.]*

O vento lhas levava;  
*levantou s'<aa> alva;*  
 meteu s'<a> alva en sanha  
*eno alto,*  
*vai las lavar <a alva> (6: 26–30)*

[Wiatr je porywa,  
*wstała o białym świecie,*  
 gniewa się biała dziewczyna  
*gdy nad rzekę*  
*idzie prać, biała jak świt.]*

Symbolika tych obrazów jest jednak bardzo podobna i również związana z rytami inicjacyjnymi. Przedstawienie pięknej dziewczyny, która idzie, by prać koszule o brzasku zorzy, symbolizuje mistyczne zjednoczenie z kochankiem. Czynność prania płócien o świecie to okazanie gotowości do małżeństwa. Taki obraz pojawia się już u początków kultury europejskiej: Atena, przybie-

rając postać przyjaciółki królowy Nausikai, objawia się jej we śnie i poleca udać się nad brzeg morza, by prać ubrania – ponieważ już czas, by wyszła za mąż (*Odyseja* VI 25–27, 31)<sup>37</sup>. Natomiast powiew wiatru ma zwykle wymiar seksualny, kojarzony jest też z zapłodnieniem<sup>38</sup>. Gniew dziewczyny, wywołany poszarpaniem pranych płócien przez wiatr, można by więc interpretować jako brak gotowości czy niechęć wobec zbyt gwałtownego ruchu kochanka. Niektórzy badacze dopatrują się tu wręcz aluzji do gwałtu<sup>39</sup>.

Utwór Dom Dinisa wydaje się interesujący również ze względów formalnych i genologicznych. *Levantou s' a velida* pisana jest w duchu iberyjskiej poezji tradycyjnej, której najstarsze zapisane formy można zauważyć w mozarabskich *chardżach*. Widać w nim także konsekwentne dążenie do upodobnienia pieśni do arystokratycznej formy oksytańskiej (prowansalskiej) alby. Przejawia się ono w użyciu formalnego wyróżnika gatunku trubadurów, to jest refrenicznego słowa klucza *alva* (zorza poranna, świt), wieńczącego kolejne strofy.

Jako przykład alby trubadurów niech posłuży *S'anc fuy belha* Cadeneta (ok. 1160–ok. 1235/1239), reprezentatywna z kilku powodów. Po pierwsze, była to chyba najbardziej popularna pieśń w tym gatunku, o czym świadczy największa liczba jedenastu zachowanych manuskryptów; po drugie, mamy tu echo pierwotnych „pieśni kobiet” – w typie *chanson de malmariée* („pieśń źle wydanej za mąż”), od których prawdopodobnie alba oksytańska pochodzi; po trzecie, wyraźny jest tu schemat metryczny z końcowym refrenicznym *alba*; po czwarte, ta właśnie struktura metryczna Cadeneta posłużyła dziadkowi Dinisa, królowi Kastylii, Alfonsowi X Mądrymu, do stworzenia alby religijnej<sup>40</sup>, zamieszczonej w jego zbiorze *Cantigas de santa Maria* (utwór 340 *Virgen Madre groriosa*), do której z kolei nawiązuje król portugalski (o czym niżej). Zestawmy pierwsze strofy tych dwu pieśni:

<sup>37</sup> „Nausyko, jakąż opieszalą córkę urodziła twoja matka. W zaniedbanu leżą lśniące szaty, a tu już blisko twój ślub [...]. Chodźmy więc prać, skoro zabłyśnie Jutrzenka”. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa: Czytelnik 1989, s. 91. Za: E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Média*, Madrid: Editorial Gredos 1970, s. 66 (symbolika wiatru) oraz 198–199 (Nausikaa). Również S. Reckert, H. Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim 1996, s. 67, 226–227, przytaczam za: R. Cohen, *Girl in the Dawn...*, s. 176. Cohen dodaje ponadto fragment z Anakreonta: „Już wróciłam znad rzeki, wszystko lśniące przynoszę” (385), przeł. J. Danielewicz, za: *Liryka starożytnej Grecji*, przeł. i oprac. J. Danielewicz, Wrocław *etc.*: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987, s. 102.

<sup>38</sup> Por. *AP* V 83: „Pomyśl – ja stanę się wiatrem, a ty, brzegiem morza idąc, odsłoniż piersi – i dotknie ich moje tchnienie...”, cyt. za: *Antologia palatyńska*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978, s. 303. Za: R. Cohen, *Girl in the Dawn...*, s. 176.

<sup>39</sup> M. Brea, *op.cit.*, s. 119.

<sup>40</sup> Alba religijna to odmiana alby trubadurów. Zachowało się pięć oksytańskich i jedna katalońska z końca XII i z XIII wieku oraz wspomniana jedna gal.-port. Alfonsa X.



Cadenet	Alfons X	
<p>S'anc fuy belha ni prezada Ar sui d'aut en bas tornada, Qu'az un vilan sui donada Tot per sa gran manentia; E murria, S'ieu fin amic non avia Cuy disses mo marrimen E gaita plazen Que me fes son <i>d'alba</i>. (1: 1–9)</p> <p>[Na toż gładkość, zalet krocie, bym dni trawiła w zgryzocie? Bo mnie dał za gbura ojciec, bom sprzedana została. Toż bym skonała, gdybym kochanka nie miała, co czule słucha mych skarg, aż da nam znak wierny strażnik <i>o świcie</i>]*.</p>	<p>Virgen Madre groriosa, de Deus filia e esposa, santa, nobre, preciosa, quen te loar saberia ou podia? Ca Deus que é lum' e dia, segund' a nossa natura non viramos sa figura senon por ti, que fust' <i>alva</i>.</p> <p>Tu és alva dos alvares, que faze-los peccadores que vejan os séus erros e connoscan sa folia, que desvíá d' aver óm' o que devía, que perdeu por sa loucura Éva, que tu, Virgen pura, cobaeste porque és <i>alva</i>**. (1–2: 1–18)</p>	<p>[Panno Matko chwalebna, córkó i żono niebieska, święta, piękna, szlachetna, któż oddać cześć Twej chwale byłby w stanie? Gdyż Bóg jest dniem i światłem, z powodu natury naszej nie ujrzym Go inaczej, jak przez Cię, boś jest <i>świtem</i>.</p> <p>Tyś jest <i>świtem nad świty</i>, co sprawia, że grzesznicy mogą dostrzec swe winy, swój obłęd poznać zaraz, który wzbrania to mieć, co trzeba posiadać, co przez obłęd straciła Ewa, Ty, Panno czysta, zyskałaś, boś jest <i>świtem</i>.]</p> <p>(przeł. J. Merdała)</p>

\* *Les albas occitanes*, s. 173–174. Cyt. za: G. Urban-Godziek, *Alba dworska...*, s. 137–138. Tam również szerzej na temat gatunku. Por. też: *eadem*, *Romańska alba tradycyjna. Między pieśnią ludową a dworską*, „Terminus” 2020, z. 2.

\*\* Cyt. za: A.L. Mendes, *O trovar coroado de Dom Dinis: Modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português*, Curitiba: Universidade Federal do Paraná 2018, s. 77.

Dom Dinis stosuje tradycyjną strukturę *leixa-pren*, do której dodaje w każdym drugim i piątym wersie refreniczne *alva*, przy czym gra wieloznacznością tego wyrazu, który wydaje się odnosić zarówno do świtu, jak i do bieleń, a zatem i czystości dziewczyny<sup>41</sup>. Powtarzający się wers drugi „levantou s' aa alva” znaczy więc „wstała o białym świcie” (o blasku zorzy), natomiast umieszczona na końcu refrenu *a alva* oznacza „biała jak świt” („en alto / vai las lavar a alva” – „w strumieniu / idzie prac biała”). W takiej pozycji

<sup>41</sup> M. Brea, *op.cit.*, s. 119.

i w takim znaczeniu użył tego określenia Alfons X: „Tu és alva” – „Tyś jest zorza” (litanijna Jutrzenka zaranna), wskazując na atrybut (niepokalane pozęcie) Najświętszej Marii Panny.

Idąc za tą sugestią oraz przypatrując się literom otwierającym kolejne wersy, w których dopatrzeć się można akrostychów, Rip Cohen<sup>42</sup> wysnuwa jeszcze dalej idącą interpretację. Mianowicie akrostych z pierwszych wersów kolejnych kupletów układa się w wyraz LLEEOO, czyli *leo* – lew, symbol królowania, natomiast inicjalne litery dwóch centralnych strof dają akrostych ELOEnV – *Eloheinu* (hebr. „nasz Bóg”). Co istotne, w poezji galisyjsko-portugalskiej, która była śpiewana, a zapisywana dopiero wtórnice, akrostychy właściwie się nie pojawiają – dotąd odnaleziono tylko dwa przypadki i oba u Alfonsa X: akrostych MARIA w *Cantigas de Santa Maria*, 70 i 410. Dalej, jeżeli Alfons X używa hebrajskiego *Adonay* („Pan” CSM 270, 35), to jego wnuk mógł znać stanowiące dopełnienie do tamtego słowa *Eloheinu*<sup>43</sup>. Obaj bowiem funkcjonowali w świecie, w którym andaluzyjska tradycja zarówno arabska, jak i hebrajska była wciąż żywa, podobnie jak chrześcijańskie interpretacje symboliki judaistycznej. A zatem i akrostych LEO może odnosić się do Jezusa (mesjańska symbolika Lwa Judy z Księgi Rodzaju 49, 9, Ezechiela 19 i Apokalipsy 5, 5), natomiast wiatr byłby tchnieniem Ducha Świętego (hebr. *ruah*). Cohen przywołuje jeszcze tradycję apokryficzną, wedle której Maryja otrzymała zwiastowanie, gdy czerpała wodę ze studni – przestraszyła się powiewu tchnącego nań Ducha i uciekła do domu. W sztuce średniowiecznej natomiast liczne są przedstawienia Maryi w momencie zwiastowania wahającej się i niezadowolonej (przykład Simone Martiniego i Lipo Memmiego).

Dionizy I, nazywany przez poddanych Trubadurem (*Trovador*), ale przede wszystkim Rolnikiem (*Lavrador*) albo Królem Chłopów, był najwybitniejszym władcą średniowiecznej Portugalii, reformatorem państwa, założycielem uniwersytetu w Lizbonie/Coimbrze. Dbał on szczególnie o los najniższych warstw, rozwijał rolnictwo i sadził lasy. Jednocześnie był spadkobiercą czolowych dworów europejskich i potomkiem światłych władców humanistów<sup>44</sup>. Ten życiorys znajduje oddźwięk również w jego poezji – jako dziedzic bogatej tradycji *trovar* obejmującej teksty oksytańskie, francuskie i galisyjsko-portugalskie, co więcej, kultury iberyjskiej, której zarówno uczona, jak i popularna część powstawała w tyglu chrześcijańsko-muzułmańsko-żydowskim,

<sup>42</sup> R. Cohen, *Girl in the Dawn...*, s. 179–181.

<sup>43</sup> Por. jedną z dwóch najważniejszych modlitw żydowskich: „Shema Izrael Adonai Eloheinu Adonai echad”.

<sup>44</sup> Syn doskonale wykształconego w duchu francuskim Alfonsa III; wnuk Alfonsa X Mądrego, otaczającego się dworem uczonych również żydowskich i muzułmańskich, krzewiącego literaturę kastyljską, którą też sam tworzył; daleki potomek i mąż prawnuczki cesarza Fryderyka II Hohenstaufa, człowieka o wszechstronnych zainteresowaniach naukowych, które rozwijał dzięki kontaktom ze światem arabskim, także inicjatora poezji w języku włoskim (*scuola siciliana*).

przyswajał on techniki poezji tradycyjnej i jednocześnie wahał się dać próbki adaptacji elementów pieśni arystokratycznych i tych popularnych, aby osiągnąć nowe rezultaty i dokonać odnowy liryki galisyjsko-portugalskiej<sup>45</sup>. Taką synkretyczną postać ma jego tradycyjno-arystokratyczna *alva* – pozornie niezwykle prosta i pierwotna, za pomocą ledwie dostrzegalnych aluzji intertekstualnych przywołująca jednak bogactwo rozmaitych tradycji kulturowych i religijnych.

#### 4. Kastylijskie *villancicos* (XV wiek)

Kolejny rozdział historii iberyjskich „pieśni kobiet”, również tych podejmujących motyw spotkania o brzasku, zapisany został w kastylijskich *villancicos*, przechowanych w rękopiśmiennych zbiorach z XV wieku<sup>46</sup>, a w kolejnym stuleciu w popularnych śpiewnikach ukazujących się także w edycjach drukowanych, w tym tanich wydaniach jarmarcznych<sup>47</sup>. *Villancico* – „piosenka ludowa”, jak się przypuszcza, genetycznie związana była z mozarabskim *zadżalem* – pisany w potocznym języku arabskim utworem stroficznym, który ma też odpowiednik w języku kastylijskim (*zéjel*). Podstawą obu gatunków jest otwierający utwór dwu- do czterowersowy refren-zaśpiew – *estribillo* (refren, dosł. „pętelka”) lub *cabeza* (głowa), do którego dołączane są kolejne strofy (*coplas*), kończące się wersem zwrotnym (*verso de vuelta*), który rymuje się z refrenem lub powtarza słowo z wersu inicjalnego.

Poniżej mamy przykład tak skonstruowanego *villancico*, o układzie metrycznym: ab cddca b.

*¡Cuándo saldréis, el alba galana!*  
*¡Cuándo saldréis, el alva!*

Resplandece el día,  
crecen los amores,  
y en los amadores  
aumenta alegría.  
Alegría galana.  
*¡Cuándo saldréis, el alva!*<sup>48</sup>

<sup>45</sup> M. Brea, *op.cit.*, s. 122.

<sup>46</sup> *Cancionero de la Colombina* (1460–1480), *Cancionero General* (1490, ed. 1511), *Cancionero Musical de Palacio* (ok. 1505–1520).

<sup>47</sup> Np. *Cantares de diuersas sonadas con sus deschechas muy graciosos ansi para baylar como tañer* (1520).

<sup>48</sup> *Las fuentes del Romancero General*, Madrid 1600 (nr 271), przedruk: *Flor de varios romances, novena parte*. XI, t. 1, eds. A. Rodríguez-Moñino, L. De Medina, P. De Moncayo, F. Mey, Madrid: Real Academia Española 1957, cyt. za: T. Fuente Cornejo, *op.cit.*, s. 166.

[*Kiedy wyjdiesz, cudna zorzo?!  
Kiedy wyjdiesz, zorzo?*

Rozbłyska poranek,  
rozpala miłości,  
a zakochanym  
radość przynosi,  
radość niesie błogą.  
*Kiedy wyjdiesz, zorzo?*]

#### 4.1. Technika glosowania

Refreny te są zwykle bardzo proste, archaiczne – mogły stanowić niezależny utwór-przyśpiewkę, tak zwane *villancico desnudo* (gołe), niekiedy funkcjonowały też poza melodią, przybierając formę przysłów. Do nich zwykle dodawano rozmaite glosy. Przy czym glosa jest tu rozumiana jako forma stroficznego rozwinięcia inicjalnego zaśpiewu-refrenu (*cabeza*)<sup>49</sup>. Zachowały się glosy zarówno literackie, o wyrafinowanej formie artystycznej, jak i proste, ludowe. Margit Frenk podaje dwa przykłady refrenów, do których ułożono glosy ludowe, a także uczone<sup>50</sup>. Pod koniec XV wieku glosowanie starych przyśpiewek staje się modne wśród poetów uczonych i takie glosowane *villancicos* trafiają do kancjonarzy. Znacznie mniej zachowało się świadectw glos ludowych, jak również *villancico desnudo*, które trafiały do śpiewników dopiero w formie rozwiniętej<sup>51</sup>.

Jak widzieliśmy powyżej, refreniczny wers przytaczany jest na początku utworu, a potem powtarzany po każdej kolejnej strofie. Taka budowa wydaje się wskazywać na stopniowy rozwój od galisyjskiego paralelizmu do powtarzania refrenu – zwykle cytowanego w nowym utworze z dawnego tradycyjnego repertuaru pieśniowego<sup>52</sup>. To przejście galisyjskiej techniki paralelizmu i repetycji (*leixa-pren*) doskonale ilustruje jedna z najbardziej popularnych alborad kastylijskich *Al alba venid*. Tu glosa została wstawiona w połowie inicjalnego wersu<sup>53</sup> (po „Al alba venid”) i na jego końcu (za „amigo”), dzieląc wers na dwa, tak że kolejny wers powtarza tylko początek poprzedniego (zaznaczam kursywą wyrazy z *cabeza*, które zostały rozwinięte w glosach).

<sup>49</sup> A.S. Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Editorial Gredos 1969, s. 29.

<sup>50</sup> Zestawiła je w: M. Frenk, *Glosas de tipo popular en la antigua lírica*, „Nueva Revista de Filología Hispánica” 1958, nr 3–4, s. 303.

<sup>51</sup> A.S. Romeralo, *op.cit.*, s. 29.

<sup>52</sup> E.M. Wilson, *Iberian [w:] Eos...*, s. 310–311.

<sup>53</sup> M. Frenk, *op.cit.*, s. 318.

<p><i>Al aba venid, buen amigo, al alba venid. Amigo el que yo más quería, venid al alba del día. Amigo el que yo más amaba, venid a la luz del alba. Venid a la luz del día, non trayáis compañía. Venid a la luz del alba, non traigáis gran compañía.</i></p>	<p><i>O brzasku przyjdź, najmilejszy, o brzasku przyjdź. Mój luby, moje kochanie, przyjdź o brzasku, ze świtaniem. Mój luby, mój najmilejszy, przyjdź ze świtu światłem pierwszym. Przyjdź, gdy wstanie dzień na niebie, a nikogo z sobą nie bierz. Przyjdź mój luby ze świtaniem, a nikogo więcej nie bierz.</i></p>
--	---

Przez wieki refreny te stanowiły rodzaj popularnego dżingla (angl. *jingle*), do którego za pomocą techniki głosowania układano kolejne pieśni<sup>54</sup>. Tak powstawały zarówno utwory ludowe, jak i wyrafinowana liryka największych poetów barokowych, takich jak Luis de Góngora (1561–1627) czy Félix Lope de Vega (1562–1635). Przytoczmy próbkę Lopego:

Si os partiéredes al alba,  
*quedito, pasito, amor,  
no espantéis al ruiseñor.*  
Si os levantáis de mañana  
de los brazos que os desean,  
porque en los brazos no os vean  
de alguna envidia liviana,  
pisad con planta de lana  
*quedito, pasito, amor,  
no espantéis al ruiseñor*<sup>55</sup>.

[Jeśli odejdziesz o świcie,  
*chylkiem, mój miły pomykaj,  
żeby nie spłoszyć słowika!*  
Jeśli uchodząc o świcie  
rozplatasz czułe ramiona,  
niechajże zawiść uśpiona  
w swoje nie pojmie cię skrycie:  
na palcach idź, moje życie,  
*chylkiem, mój miły pomykaj,  
żeby nie spłoszyć słowika!*<sup>56</sup>  
(przeł. J. Strasburger)

<sup>54</sup> E.M. Wilson, *Iberian*, s. 310.

<sup>55</sup> Cyt. za: L. de Vega, *Si os partiéredes al alba*, <https://lenguayliteratura.org/proyecto-aula/lope-de-vega-si-os-partieredes-al-alba> [dostęp: 20.07.2020].

<sup>56</sup> *Antologia poezji hiszpańskiej*, oprac. i wybór J. Strasburger, przeł. J. Strasburger et al., Warszawa: Elma Books 2000, s. 98.

Wiersz ten warto przytoczyć również z tego powodu, że choć strukturalnie i metrycznie (abb cddcc bb) doskonale oddaje formę pierwotnego *villancico*, to jego temat pochodzi z uczonej alby trubadurów. Stanowi więc przykład stylizacji ludowej dokonanej w poezji uczonej, która odwołuje się do wzorców metrycznych i tematów tradycyjnych, łącząc je z motywami i technikami z poezji dworskiej i klasycznej. Zaznaczyć przy tym trzeba, że nowożytnej albie hiszpańskiej obcy jest typowy dla średniowiecznej prowansalskiej motyw zdrady małżeńskiej. To raczej spotkania młodzieńca z ukochaną dziewczyną w ustronnym miejscu, tak by nie narazić reputacji panny.

## 5. Alborada w kastylijskiej poezji nowożytnej (XVI i XVII wiek)

W śpiewnikach i zbiorach poezji popularnej XVI i XVII wieku znajdujemy pożądaną liczbę<sup>57</sup> najrozmaitszych pieśni podejmujących motyw spotkania o świcie (liczniejsze), jak również rozstania o brzasku zorzy. Te pieśni – zarówno anonimowe, zachowane w różnych wariantach, jak i pisane przez sławnych literatów – wykorzystywały i rozbudowywały stare motywy porannej poezji tradycyjnej, takie jak pianie koguta jako znak spotkania, a w przypadku alby rozstania; spotkanie w określonym miejscu na łonie przyrody (strumień, cień drzewa) czy w innym ustroniu (pustelnia, opactwo). Oprócz tego można dostrzec jednak coraz większą ekspansję dworskiego stylu zachowania – dworne manieri galantów starających się o względy panny – oraz motywy z poezji klasycznej, takie jak typowe dla antycznej poezji miłosnej wyrzekanie na bezsenność i nieprzespane noce, gdy amant błąka się przed domem dziewczyny.

Najwyraźniejszym jednak znakiem czasu okazuje się następująca radykalnie zamiana podmiotu wypowiedzi lirycznej z żeńskiego na męski. Wiąże się to z pewnością z przemianami samej literatury, która z oralnej, tradycyjnej staje się literacka i tworzona jest przez wyedukowanych, świadomych trendów kulturowych mężczyzn, tak że wątki pieśni tradycyjnej są tu adaptowane zgodnie z potrzebami autora i gustem odbiorców. Nie mniej istotne wydają się również przemiany społeczne – w epoce nowożytnej nastąpiła bowiem dyskryminacja prawna i marginalizacja kobiet usuwanych z życia publicznego.

Dość paradoksalny wpływ na sytuację kobiet ma też rozkwit kultury dworskiej. Po tragedii krucjaty przeciwko katarom zrujnowana Oksytania utraciła pozycję centrum ekonomicznego i kulturowego, które z wolna przesuwa się do Italii (nie bez udziału królów Aragonii panujących na południu Włoch). I choć wpływ literatury, muzyki i języka trubadurów oraz feudalnych wzorców miłości dwornej okazał się niezwykle trwały w kulturze europejskiej, był również decydujący dla powstania i rozwoju liryki włoskiej, to dokonany w Italii zwrot ku kulturze antycznej, a także inna rzeczywistość polityczna

---

<sup>57</sup> Zob. D. Empaytaz, *op.cit.*

(kształtowanie się despotyzmów na północy), inna ideologia i filozofia<sup>58</sup> sprawiają, że ten kult damy stopniowo zamyka ją w podległości<sup>59</sup>. Z jednej strony wiązał się on bowiem z nowym, pełnym delikatności i kurtuazji stosunkiem do niewiast, ogłąda rycerzy, którzy wobec dam starali się powściągać dzieki zachowania i język wojowników, zmniejszyła się też tolerancja dla aktów przemocy wobec kobiet, z drugiej jednak strony dama, która staje się przedmiotem uwielbienia i niemą adresatką pieśni swego adoratora czy epuzera, zostaje coraz bardziej pozbawiona inicjatywy i „odcielesniona”, odarta z prawa do rozporządzania swoją seksualnością, a stopniowo nawet do przyznawania się do niej. Dworne zachowanie wobec dam, które między innymi za pośrednictwem poezji szybko przenika i do obyczajów klas niższych (czego świadectwa dają nam popularne pieśni ludu w krajach romańskich), tym mocniej zamyka kobiety i mężczyzn w narzuconych im rolach społecznych, stając tym samym na straży patriarchy.

Ilustrację tej prawidłowości można znaleźć i na poziomie gatunków literackich. W wywodzących się z archaicznej tradycji pieśniach porannych inicjatywa miłosna często wychodzi od kobiet. W średniowiecznych *chardzach*, *cantigas de amigo* czy *villancicos* dziewczyna otwarcie i z prostotą wyznaje swą miłość, dąży do spotkania, idzie w ciemną noc nad strumień, by o świcie złączyć się z ukochanym. W dworskich albach prowansalskich dama świadomie podejmuje ryzyko zdrady, zwykle z wasalem męża, w jego zamku i strzeżona przez jego wartownika. Począwszy od XVI, a zwłaszcza w XVII wieku alby i alborady wypiera moda na wszechobecne serenady. A w serenadzie jedyna rola dziewczyny to siedzieć w oknie, pięknie wyglądać i niemo słuchać pieśni amantów paradujących z lutnią pod jej domem od zmierzchu do świtu. Znamienne jest, że nowożytne alborady, w których amant wita dziewczynę o poranku, coraz bardziej zbliżają się do serenad. Z czasem też powstają swoiste cykle serenadowo-alboradowe – od wieczornego hołdu do porannego powitania, gdy śpiewak kończy swą służbę miłosną pod oknem i kładzie się na spoczynek o świtanie. Wtedy zresztą może się pojawić ten, który się wyspał i przed wzejściem zorzy zaczyna nowy koncert uliczny ku chwale swej wybranki zerkającej zza firanki.

<sup>58</sup> Rozwój humanistycznego neoplatonizmu zmierza w kierunku uduchowienia i asekualizacji – „przeanielenia” kobiet (*donna angelicata*), ale i wykluczenia ich m.in. z partnerstwa intelektualnego.

<sup>59</sup> Zob. np. J. Kelly-Gadol, *Did Women Have a Renaissance?* [w:] *Becoming Visible. Women in European History*, eds. R. Bridenthal, C. Koonz, Boston: Houghton Mifflin 1977, s. 137–164. Po polsku: R. Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1990.



### 5.1. Motyw budzenia kochanka o blasku zorzy

W poezji barokowej alborada przetrwała głównie w postaci pieśni pobudkowej. Niewątpliwą karierę europejską zrobił motyw budzenia ukochanej osoby o blasku zorzy, by dwornie ją powitać i życzyć dobrego dnia<sup>60</sup>. Nie jest to bowiem wariant budzenia z alby oksytańskiej, gdzie znużonych całonocnymi igraszkami miłosnymi kochanków budzi strażnik, by uchronić ich przed zemstą męża damy, lecz – najczęściej – budzenie o świtaniu uśpionej panny przez stęsknionego młodziana, któremu udręka miłosna nie dała zmrużyć oka i całą noc czuwał pod jej domem.

Tu zacznijmy jednak od utworu mniej typowego dla poezji nowożytnej, i z tego względu szczególnie ciekawego, kontynuującego tradycję śpiewanych przez dziewczynę *villancicos*. Zachowany w zbiorze romanc wydany w 1621<sup>61</sup> anonimowy tekst o incipicie *Pues han cantados los gallos* zachowuje cechy „pieśni kobiet” z jej skargą miłosną na oddalenie od ukochanego. Choć mamy tu prostotę i gwałtowność uczuć charakterystyczną dla dawnych pieśni tradycyjnych, to wiersz należy do dworskiej kultury *Siglo de Oro* – bohaterowie nazwani są *dama* i *galán*, a emocje oddane w barokowej stylistyce.

Punktem wyjścia jest pianie kogutów i wzejście zorzy porannej: „Pues han cantados los gallos / y sale el dorado albor” [„Wszak już koguty pieją / I wschodzi rumiana zorza”]. Pierwszy wers odwołuje się do jednego z najczęstszych motywów i jednocześnie refrenów, wielokrotnie powtarzanych w różnych kontekstach miłosnych – jako znak do spotkania lub rozstania, jak w tym, zapewne archaicznym refrenie: „Ye cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece”. [„Już pieją koguty, moje kochanie odejdz, bo już świta”]<sup>62</sup>. W *Pues han cantados los gallos* refren jest jednak inny: „Ilorad, mis ojuelos tristes, / despertad a mi lindo amor”. [„Płaczcie, moje smutne oczęta, / zbudźcie mojego ślicznego lubego”]. W zacytowanej powyżej dwuwiersowej strofie inicjalnej oraz kolejnej (ośmiowersowej) uczucia bolejącej dziewczyny przeciwstawione są pięknu budzącego się poranka i wiosennej przyrody. Źródłem rozpaczki bohaterki okazują się nieczułość i wręcz okrucieństwo amanta, który sobie smacznie śpi, podczas gdy ona tęskni i czeka. Bowiem:

Siendo igual de amor la llama  
no cabe en razón ni es justo

<sup>60</sup> Temu motywowi w nowożytnej poezji francuskiej i polskiej poświęcę kolejne studium.

<sup>61</sup> *Primavera y Flor de los Mayores Romances recogidos el Licido*. Arias Pérez, Madrid 1621; faksymile wydał A. Rodríguez-Moñino, Oxford: Dolphin Book 1954, cyt. za: D. Empaytaz, *op.cit.*, s. 136.

<sup>62</sup> E.M. Wilson, *Iberian*, s. 313 (za nim cytuję), wspomina o sześciu utworach zapisanych w XVI wieku, w tym religijnych, w których ten – być może dużo starszy – refren był glosowany. Trzy z nich przytacza na s. 333–335, by następnie dołączyć dziewiętnasto- i dwudziestowieczne przykłady z popularnej liryki Hiszpanii i Ameryki Łacińskiej.

que duerma el galán a gusto  
 y esté despierta la dama,  
 y pues mi pena le llama  
 y no dexa su sossiego,  
 antes que de amor el fuego  
 me abrase con su rigor,  
*Ilorad, mis ojuelos tristes,  
 despertad a mi lindo amor.* (3: 15–24)

[Gdy dwoje miłością pała,  
 ni sprawiedliwie, ni dwornie,  
 żeby spał galant spokojnie,  
 kiedy jego dama wstała,  
 a choć go we łzach wzywałam,  
 widać zaspał, nie nadchodzi,  
 więc nim mnie ogień miłości  
 gniewnym płomieniem ogarnie,  
*placzcie, moje smutne oczy,  
 zbudźcie me cudne kochanie.*]

Podobna logika niecierpliwości zakochanego charakteryzuje większość z tych pieśni pobudkowych.

Despertad dando rayos,  
 mi sol dormido,  
 pues os llaman las aues  
 y mis suspiros<sup>63</sup>.

[Zbudźże się promienna,  
 moje śpiące słońce,  
 bo przyzywają Cię zorze  
 i moje westchnienia.]

## 6. Od alborady do serenady

Ta natarczywość kochanków nieodstępujących swych wybranek na krok (odmiennie niż w średniowiecznych pieśniach kobiecych typu tradycyjnego), czujących zobowiązanie do publicznej i nieustającej adoracji ukochanej, charakterystyczna jest dla wspomnianej już barokowej kultury serenadowej. Galant od zmierzchu do świtu powinien czcić wyeksponowaną w oknie

<sup>63</sup> *Primavera y Flor...*, cyt. za: D. Empaytaz, *op.cit.*, s. 60.

pannę i nie dawać spać chroniącej się nocą w alkwie. Jeśli on nie śpi, wzdycha i płacze, to i ona – źródło jego cierpień miłosnych – nie powinna spać. Wiersze w tym duchu układane znajdują doskonały materiał pomocniczy w klasycznej poezji łacińskiej. W rezultacie utwory podejmujące średniowieczny motyw alboradowy (spotkanie o świcie) czerpią jednocześnie z nowożytnej tradycji serenadowej i starożytnej elegijnej.

Dobry przykład stanowi poniższa anonimowa piosenka *Recordad, hermosa Celia* zanotowana w 1592 roku. Jest to utwór niewysokich lotów, jeżeli wziąć pod uwagę kwestie metryczne: nieregularna budowa, nierówna liczba wersów w strofie, brak dominanty rytmicznej i rymów. Podzielić by go należało na siedem czterowersowych strof o budowie zdaniowej (jedno zdanie wypełnia całą strofkę). Operuje typowo barokowymi antytezami, czasem o postaci gnom-przysłów: życie–śmierć („que vida que ha muerto”<sup>64</sup> [„życie, które zadało śmierć”] – metonimicznie o dziewczynie), dobro–zło („Para el bueno y para el malo / sale el sol a un mismo fin” [„Dla dobrego i dla złego / tak samo wschodzi słońce”]), spokój snu – męki śmierci („Y agora que estás durmiendo, / alegre en verme morir” [„A teraz śpisz, / patrząc z radością jak konam”]). Odwołuje się do znanych od starożytności wyznaczników choroby miłosnej: zakochany więdnie i niknie z miłości, jest cieniem dawnego siebie, cierpi na bezsenność i nocą błądzi przed domem dziewczyny, znajdując tylko wątpliwą pociechę w rozpamiętywaniu swej męki i w zakłócaniu snu dziewczynie oraz jej sąsiadom. To scenariusz, który wypracowali rzymscy elegicy, szlifując motyw *amator exclusus* – kochanek pod zamkniętymi drzwiami (gr. *paraklausithyron*)<sup>65</sup>. Podobnie jak w rzymskich elegiach i tu znajdziemy oskarżenia dziewczyny o zmienność, nieczułość, okrucieństwo, skargi na zimno i deszcz, które musi cierpieć pozostawiony na zewnątrz: „no os duele que el cielo llueua, / ni que yele sobre mí” [„nie obchodzi cię, że z nieba pada / i że przemarzłem na zimnie”]. Podobnie jak w łacińskich elegiach bohaterów tej pieśni łączyła miłość spełniona – kiedyś drzwi były dla niego otwarte:

Entre mis brazos os tuue  
mas no hay que fiar al fin  
de sol claro por Enero  
ni flor de almendro en Abril (6: 20–24)

<sup>64</sup> Tekst pochodzi z edycji *Las series valencianas del Romancero nuevo y los Cancioneros de Munich (1589–1602)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Estudios Bibliográficos 1963, cyt. za: D. Empaytaz, *op.cit.*, s. 150.

<sup>65</sup> Zob. G. Urban-Godziek, *Elegia na progu. Antyczne dziedzictwo motywu paraklausithyron w twórczości elegijnej renesansu (usque ad Ioannem Cochanovium)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18 (38), s. 45–81.

[Kiedyś cię miałem w ramionach,  
lecz biada temu, kto śni,  
by w styczniu zabłysło słońce,  
albo w kwietniu migdał kwitł].

I dotąd mamy klasyczny *paraklausithyron*. Ale walencki pieśniarz nie do-  
bija się do zamkniętych drzwi, co dopuszczali jego greccy i rzymscy antenaci,  
lecz przechodzi na tony serenadowe – prosi o otwarcie okiennic, by mógł jako  
cień siebie wnikać przez okno:

Abrid essas celosías  
ya que la puerta no abris,  
sino queréys que entre dentro  
como sombra del que fuy. (2: 5–8)

[Uchyl choćby okiennice,  
skoro nie otwierasz drzwi,  
bo inaczej cień tam wejdzie

tego, co niegdyś mną był.]

Wiersz zaczyna i kończy motyw budzenia. Nocny śpiewak podejmuje pró-  
bę obudzenia śpiącej – gdy jednak przez kolejne sześć strof nie udaje mu się  
to, mimo rozbudowanego szantażu emocjonalnego, rezygnuje i deklaruje czu-  
wanie nad snem ukochanej.

Recordad, hermosa Celia,  
si por ventura dormís,  
que vida que ha muerto un hombre  
no es justo que duerma assí... (1: 1–4)

[Obudźże się, piękna Celio,  
bo jeśli przypadkiem śpisz,  
nie godzi się tak wysypiać  
tej, co śmierć zadała mi.]  
(...)

...Celia, pues no recordáys,  
esfuerce Dios el sufrif,  
dormid, y velen mis ojos  
entretanto que dormís. (7: 25–28)

[Celio, skoro się nie budzisz,  
niech Bóg w męce ulży mi,  
i niech me oczy czuwają  
bezsenne dopóki śpisz.]

## 7. Podsumowanie

Zaprezentowany powyżej przegląd gatunków iberyjskiej porannej pieśni miłosnej o źródłach w ludowej „pieśni kobiet” pokazuje ewolucję archaicznego motywu spotkania kochanków wyznaczonego na moment tuż przed wzejściem zorzy porannej. Ten motyw stał się konstytutywnym elementem gatunku tematycznego, zwanego w języku hiszpańskim alboradą lub albadą, i mającego odpowiednik francuski – *aubade*. Ten gatunek tematyczny realizowany był w ramach różnorodnych gatunków formalnych – prezentuję tu najwcześniejsze: mozarabską *chardę* z XI wieku, trzynastowieczną *cantiga de amigo* i piętnastowieczne *villancico*, które rozwijało się jeszcze w ciągu kolejnych stuleci. Z biegiem czasu i mód literackich zmieniały się nie tylko gatunki podejmujące ów dawny temat, lecz i sam motyw – dostosowując się do obyczajowości epoki. Te wielorakie przemiany powodują również stopniową zmianę podmiotu lirycznego alborady – pierwotna miłosna skarga zakochanej dziewczyny przekształca się w pieśń adoracji i żalu amanta spędzającego liryczne noce pod oknem wybranki, a do romańskiej formy pieśniowej wchodzi elementy uczonej poezji dworskiej oraz antycznej poezji rzymskiej.

Ten artykuł jest głosem w dyskusji na temat relacji pomiędzy twórczością popularną, ludową a uczoną, o źródłach szkolnych (klasycznych) i dworskich, między twórczością będącą od zawsze w obiegu warstw nieuczonych a poezją elitarną, pisaną dla, a często i przez arystokratów. To rozgraniczenie okazuje się zresztą znacznie trudniejsze, niż można by przypuszczać. Choć na ogół potrafimy wskazać, które gatunki i wątki były pierwotne, „ludowe”, a które dworskie, to po pierwsze, te najstarsze ludowe zachowały się praktycznie wyłącznie w adaptacji doskonale wykształconych poetów dworskich, zabawiających się stylizacją ludową; po drugie, te anonimowe, układane przez nieuczonych śpiewaków również ulegały modom kształtowanym przez dwór.

Mimo tych zastrzeżeń dokonuję klasyfikacji pieśni porannych, które różnicuję na dworskie alby (pieśni rozstania o brzasku) i tradycyjne alborady (pieśni spotkania o blasku zorzy), przy opisie tych ostatnich odwołując się do ich najstarszych form zachowanych w literaturze Półwyspu Iberyjskiego. A wszystko po to, by przygotować grunt pod klasyfikację i analizę nowożytnych pieśni polskich, które te starodawne motywy podejmują. Po wielu bowiem próbach znalezienia klucza do opisu popularnej liryki doby baroku, a zwłaszcza modnej wówczas serenady, za sprawę kluczową i punkt wyjściowy do dalszych analiz uznałam dokonanie klasyfikacji gatunkowej. I sędzę, że

to właściwe przyporządkowanie taksonomiczne, określenie źródeł gatunkowych i językowych polskiej liryki nowożytnej przybliży nam świadomość genealogiczną jej autorów i tradycje, z jakich się jako twórcy wywodzili. Polskich badaczy zaopatrzy też w precyzyjne narzędzia wypracowane przez uczonych specjalizujących się w opisie tych prymarnych gatunków romańskich, mogące posłużyć nam przy opracowywaniu twórczości rodzimej.

## Bibliografia

- Antologia palatyńska*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978.
- Antologia poezji hiszpańskiej*, oprac. i wybór J. Strasburger, przeł. J. Strasburger *et al.*, Warszawa: Elma Books 2000.
- Baczyńska B., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014.
- Bec P., *Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle. Essai de classement typologique*, „Revue de Linguistique Romane” 1974, no 38.
- Bec P., *La lyrique française au Moyen-Âge (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, vol. I: *Études*, Paris: Éditions A. & J. Picard 1977.
- Beltrán V., Tomassetti I., *Refrains ed estribillos: dalla citazione all’imitazione [w:] Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli, a cura di P. Canettieri e A. Punzi*, t. I, Roma: Viella 2014.
- Brea (López) M., *Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?* [w:] *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18–22 de septiembre de 2001)*, eds. M. Pampín Barral, C. Parrilla García, vol. I, Noia: Toxosoutos 2005.
- Chaguinian Ch., *Introduction. L’alba occitane: un corpus composite [w:] Les albas occitanes*, étude, et édition par Ch. Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par J. Haines, Paris: H. Champion 2008.
- Cohen R., *500 Cantigas d’Amigo*, <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/33843/6-cantigas%20d%27amico501-648.pdf?sequence=25&isAllowed=y> [dostęp 25.07.2020].
- Cohen R., *The Cantigas d’Amigo. An English Translation*, 2010, <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/33843/9-The%20Cantigas%20d%27Amigo%20-%20An%20English%20Translation.pdf> [dostęp: 25.07.2020].
- Cohen R., *The Cantigas of Pero Meogo*, edited with Introduction and Commentary, 2014, <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843> [dostęp: 20.04.2020].
- Cohen R., *Girl in the Dawn: Textual Criticism and Poetics*, „Portuguese Studies” 2006, no. 22 (1).

- Dronke P., *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. I, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Empaytaz D., *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*, Madrid: Playor 1976.
- Frappier J., *La Poésie lyrique française aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les Auteurs et les genres*, Paris: Centre de Documentation Universitaire 1966.
- Frenk M., *Glosas de tipo popular en la antigua lírica*, „Nueva Revista de Filología Hispánica” 1958, nr 3–4.
- Fuente Cornejo T., *La canción de alba en la lírica románica medieval: Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo: Universidad de Oviedo 1999.
- García Gómez E., *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona: Seix Barral 1975.
- García Gómez E., *Poesía árabe-andaluza, breve síntesis histórica*, Madrid: Instituto Faruk I de estudios islámicos 1952.
- Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa: Czytelnik 1989.
- Jeanroy A., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris: Librairie Hachette 1889.
- Kelly-Gadol J., *Did Women Have a Renaissance? [w:] Becoming Visible. Women in European History*, eds. R. Bridenthal, C. Koonz, Boston: Houghton Mifflin 1977.
- Liryka starożytnej Grecji*, przeł. i oprac. J. Danielewicz, Wrocław etc.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987.
- Lord A.B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2010.
- Mendes A.L., *O trovar coroado de Dom Dinis: Modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português*, Curitiba: Universidade Federal do Paraná 2018.
- Monroe J.T., *Zajal and Muwashshaha. Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition [w:] The Legacy of Muslim Spain*, ed. S. Khadra Jayyusi, vol. I, Leiden etc.: Brill 1992.
- Pernoud R., *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1990.
- Projekt Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, <https://cantigas.fch.unl.pt/sobreascantigas.asp?ling=eng> [dostęp: 25.07.2020].
- Romeralo A.S., *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Editorial Gredos 1969.
- Solá-Solé J.M., *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid: Taurus 1990.
- Stern S.M., *Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hebraïques. Une contribution à l'histoire du et à l'étude du muwaššahs vieux dialecte espagnol 'mozarab', „Al-Andalus”* 1948, no 13.
- Tubarac D., *La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado*, „AnMal Electrónica” 2010, no 28, <http://www.anmal.uma.es/numero28/Meogo.htm> [dostęp: 23.07.2020].



- Urban-Godziek G., *Alba dworska trubadurów (rozstanie o świcie)*, „Terminus” 2020, z. 2.
- Urban-Godziek G., *Elegia na progu. Antyczne dziedzictwo motywu paraklausithyron w twórczości elegijnej renesansu (usque ad Ioannem Cochanovium)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, z. 18 (38).
- Urban-Godziek G., *Romańska alba tradycyjna. Między pieśnią ludową a dworską*, „Terminus” 2020, z. 2.
- Vega L. de, *Si os partieredes al alba*, <https://lenguayliteratura.org/proyectoaula/lope-de-vega-si-os-partieredes-al-alba> [dostęp: 20.07.2020].
- Wilson E.M., *Albas y alboradas en la Península* [w:] *idem, Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona: Ariel 1977.
- Wilson E.M., *Iberian* [w:] *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. A.T. Hatto, London–The Hague–Paris: Mouton & Co. 1965.