

Pieśń jest ciekawym zjawiskiem artystycznym. Jest syntezą poezji i muzyki. Jest także wszechstronniej niż inne utwory literackie i mocniej związana z potrzebami życia społecznego i indywidualnego. Pomaga pracować rolnikom i marynarzom, maszerować oddziałom wojska, towarzyszy weselu, pogrzebowi, zabawie, triumfowi i klęsce, miłości i uczcie, obrzędowi religijnemu.

Przedstawiając w bieżącym zeszycie *Zagadnień rodzajów literackich* wybór pieśni reprezentujących możliwie najrozmaitsze epoki, miejsca pochodzenia i funkcje społeczne zdajemy sobie sprawę, że jest on mimo wszystko materiałem bardzo szczupłym w porównaniu z bogactwem utworów tego rodzaju.

W związku z pieśnią odsyłamy czytelnika również do haseł: *ballada*, *doină*, *Geisslerlieder*, *Landsknechtslieder* w t. I naszego wydawnictwa, do haseł: *Ansingelieder*, *Arbeitslieder*, *bocet*, *canto carnascialesco* w t. II, z. 1 i do wyboru utworów balladowych w t. II, z. 2, które dostarczają wiele przykładów oddziaływania gatunków literackich rozwijających się wśród ludu na literaturę kunsztowną.

Redakcja

ALBA: prowansalska *alba* (łac. *alba* — zorza, jutrzeńka, świt, fr. *aube*, niem. *Tagelied*), której nazwa wywodzi się od wyrazu *alba* występującego w refrenach jest poranną pieśnią rozstania, która przekształca się przy świeżym podmuchu poranka najczęściej w liryczną skargę na kończącą się noc, na świtanie zorzy, na świergot ptactwa, na hejnał straży. Rodzaj ten powstał i rozwinął się w Prowansji. Najstarsza dwujęzyczna alba z X wieku, napisana w języku łacińskim, ale z prowansalskim refrenem (*Alba part...*), zdradza wyraźnie naśladownictwo prowansalskiej poezji ludowej (Bibl. Vat., Reg. no 1462). Forma alby utrzymywała się tam w ciągu paru wieków, aby dojść do rozkwitu pod koniec XII w. Najstarsze i ustalone w formie jej okazy, pochodzące z końca XII wieku, pozwalają przypusz-

czać, że rodzaj ten był od dawna kulturowany w Prowansji i że przeszedł już tam dość długą drogę ewolucji. Autorami alby byli tam najczęściej drugorzędni trubadurówie. Na ogół alba nie zaznała jednak większego powodzenia, mimo że w okresie dekadencji potrafiła przyswoić sobie ton mistyczny i przystroić się w szatę religijną. Pod koniec XIII wieku uprawiał ją jeszcze z pewnym powodzeniem Guiraut Riquier. Jednak w XIV wieku nie została już wciągnięta w *Las Leys d'Amors* (1356) do rejestru rodzajów poetyckich. Z zachowanych 16 alb 11 ma charakter świecki. Spośród 4 alb anonimowych świeckich wyróżnia się żywiołowym pięknem alba *En un vergier...* Twórcami 7 alb świeckich byli trubadurówie: Raimbaut de Vaqueiras (*Gaita*), Guiraut de Borneil (*Reis Glorios*),

Cadenet (*En sui tan cortesa gaita*), Bertram d'Alamon (*Us cavaliers si jazia*), Uc de la Bacalaria (*Per grazir la bon'estrena*), Guiraut Riquier (*Ab plazer*) oraz Raimon de las Salas (*Deus aidatz*). Autorami 5 alb religijnych byli: Folquet de Marseille (*Vers Dieus*), Guilhem d'Autpol (*Esperansa*), Bernart de Venzac (*Lo Paire et Filh*), Peire Espanhol (*Ar levatz sus, franca cortesa gen*), Guiraut Riquier (*Qui velha ses plazer*).

W kompozycji większości alb wyróżniają się dwa główne powiązane ze sobą motywy: z jednej strony hejnał lub pieśń straży, a z drugiej strony rozmowa i pożegnanie kochanków. Na pierwszy plan wysuwa się oczywiście para kochanków, wyrwanych z objęć hejnałem strażnika, którzy spędziwszy noc razem muszą rozstać się o świcie. Obecność tych trzech stereotypowych postaci jest głównym rysem całego układu alby, której ramy są wypełnione już to ostrzeżeniami strażnika, już to skargami, żałami i przyrzeczeniami kochanków. W tych warunkach kochankowie, z których jedno — dama — należy do kogoś innego, najczęściej do pana zamku, muszą rozstać się, nim słoneczne blaski przyjdą zdradzić tajemnicę ich miłości. Mimo że alby przedstawiają często postacie rozmawiające ze sobą, nie miały one prawdopodobnie w początkach formy dialogu. Podług Stengela (ZR Ph IX 407) alba była pierwotnie tylko monologiem kobiety. Jednak z biegiem czasu rodzaj, ulegając różnym przemianom, zdołał utrwalić ostateczną formę podyktowaną określoną sytuacją społeczną i udziałem trzech charakterystycznych postaci. Pierwotna kompozycja, pozostawiająca wiele swobody poecie, zakrzepła pod koniec i zamknęła się w ciasnych ramach.

Alba zrodziła się bez wątpienia z pieśni ludowej, której oddźwięki dają się jeszcze niekiedy wyczuwać w zachowanych wzorach. W pieśniach ludowych podobnie jak w albach kobieta skarży się na śpiew słowika, skowronka, jaskółki lub na hejnał poranny, że zmuszają ją do wyrwania

się z objęć kochanka. Z tego też powodu prymitywna alba zdała się być monologiem kobiety odpowiadającej o świecie swego kochanka. Szekspir użył tego motywu w pożegnaniu Romea i Julii (III, 5). Pierwotna scena musiała mieć miejsce pod gołym niebem, gdyż kochankowie bywają zazwyczaj wyrwani ze snu śpiewem lub świergotem ptactwa. Na ludowy charakter tego motywu wskazują nawet pieśni ludowe chińskie i czarnogórskie. Motyw kobiety, która budzi o świecie kochanka i nagli go do odejścia, był również bardzo popularny w Magna Graecia, gdzie bardzo nieprzyzwoite utwory na ten temat zwano lokryjskimi. Także włoska poezja ludowa wykazuje pewną ilość pieśni miłosnych, w których kochanek przypomina damie ostatnie spotkanie, a w których punktem centralnym bywa niemal zawsze monolog kobiety. Nie ma tam jednak nigdzie mowy o hejnale strażnika.

Pierwotna pieśń poranna była więc najprawdopodobniej wariantem pieśni kobiecej. Najstarsze teksty nie znają jeszcze strażnika. Śpiew ptaków zwiastuje tam świtanie zorzy, budzi i ostrzega kochanków. Ten sam motyw przewija się jeszcze dzisiaj poprzez pieśni ludowe różnych okolic Francji. Nie jest on również obcy włoskiej poezji ludowej, gdzie w tekstach weneckich, tokańskich i rzymskich zwiastunem dnia bywa jaskółka. Poza tym interwencja ptaków w sytuacjach miłosnych jest częstym zjawiskiem we wszystkich poezjach ludowych romańskich. Pod względem genetycznym porównuje się niekiedy alby do pieśni śpiewanych nocą i o świecie w pierwotnym kościele. Od dawna utrwalił się tam bowiem zwyczaj śpiewania hymnów porannych, w których poeta opisawszy wschód słońca wzywa wierznych do dziękowania Bogu za światło rozpraszające ciemności i ujawniające diabła zasadzki. Jednak w hymnach kościelnych dzień nie jest nigdzie zwiastowany hejnałem straży, ale śpiewem ptaków lub pianiem koguta. Wprowadzenie

postaci strażnika do alby prowansalskiej jest więc motywem dodatkowym i późniejszym, związanym ściśle z warunkami ówczesnego życia społecznego. Już łacińska *Pieśń żołnierzy z Modany*, w której strażnik nawołuje do czujności, jest rodzajem alby wojskowej, powstałej na obszarze Italii we wczesnym średniowieczu. W albie dwujęzycznej w X wieku strażnik (*spiculator*), zwiastując pierwsze blaski zorzy, woła do śpiących: „Sur-gite!” i śpiewa po każdej zwrotce łacińskiej refren prowansalski: *Alba part*. Jednak wciągnięcie strażnika do intryg alby miłosnej było zjawiskiem późniejszym. W pierwszych albach musiał on grać taką samą rolę, jak w rzeczywistości; ograniczał się do zwiastowania dnia, był obcy głównej grupie i nie był powiernikiem kochanków.

W średniowieczu strażnik — *gaita* (st. fr. *gaitte*, frank. *wahte*), umieszczony na szczycie wieży, czuwał nocą nad obszarem przyległym do zamku lub warowni, zapowiadał krzykiem lub dźwiękami instrumentów niektóre godziny, a przede wszystkim wschód słońca. Tra-bił na rogu lub grał na fujarce. Śpiewał różne piosenki, niekiedy przy akompaniamencie instrumentów, już to, aby zmóc sen lub przepędzić nudę, już to, aby dawać dowody swego czuwania. Znów z nadejściem zorzy podawał do wiadomości całej okolicy, że zbliża się czas podjęcia pracy. Konwencjonalna postać strażnika została więc przejęta z średniowiecznych feudalnych zwyczajów. Typowa trójosobowa alba mogła powstać tylko w arystokratycznym społeczeństwie, zamilowanym w poezji i w miłosnych przygodach, czyli w Prowansji, gdzie tego rodzaju społeczeństwo ukonstytuowało się najwcześniej, już około XI wieku, a może nawet wcześniej. *Gaita* nie był tam zrazu powiernikiem kochanków. Dopiero później był stawiany przez kochanków dla obserwacji lub nawet oplacany przez nich. Zdarzało się również, że przyjaciel kochanka podejmował się tej roli. W albie Guiraut

de Borneil, strażnik, będący przyjacielem bohatera, drży na myśl o niebezpieczeństwie, na jakie ten jest narażony. Cadenet postawił na czatach kobietę. W rzeczywistości różne formy mogły istnieć obok siebie. Wciągnięcie strażnika w roli powiernika do intrygi miłosnej przypomina w pewnej mierze rolę arabskiego eunucha *raqiba*, który, mimo że bywa z urzędu natrętnym wrogiem kochanków, daje się w poezji hiszpańsko-arabskiej niekiedy pozyskać i zamiast ich szpiegować, szpieguje dla nich. W poezjach Owidiusza *custos*, posądzany o *mala lingua* (*Amores* II, 2), przypomina z jednej strony arabskiego *raqiba* i prowansalskiego *gaita*, a z drugiej strony arabskiego *wasi*, któremu odpowiada prowansalski *lauzengier* — pochlebca, obmowca, zazdrośnik.

Treść i układ prowansalskich alb bywają dosyć urozmaicone. Obudzona o świcie hejnałem lub wołaniem strażnika para kochanków, która spędziła noc razem, żegna się, przeklina dzień, że zjawia się tak szybko, wymienia żale i obietnice. W rozdziale ról autorzy próbowali wszystkich możliwych kombinacji. Podobnie jak w sielance, trubadur identyfikuje się nierzadko z bohaterem przygody miłosnej. Guiraut de Borneil wkłada cały utwór w usta strażnika. Bertran d'Alamon każe przemawiać samemu kochankowi. Inni trubadurówie uciekają się najczęściej do dialogu. Anonim oddaje najpierw głos kochankowi, a potem kochance. Cadenet każe przemawiać kochance w tonie *mal mariée*, a następnie strażnikowi. W albie Raimon de las Salas zabiera głos najpierw strażnik, a po nim kochanka. W przeciwieństwie do innych trubadurów Uc de la Bacalaria i Guiraut Riquier, którym troski i niepokoje miłosne nie pozwalają spać, przeklinają noc, która przeszkadza im zobaczyć się z damą, i wzdychają za powrotem dnia. Spośród tych wszystkich utworów dwa zasługują na szczególniejszą uwagę. Anonimowa alba, *En un*

vergier, sotz folha d'albespi, uważana słusznie za jedną z pereł prowansalskiej poezji, odznacza się naiwnością, namiętnością, werwą i oryginalnością obrazów. „Tam w ogrodzie, pod liśćmi tarniny, dama tuli do siebie kochanka. Aż straż krzyknie na hasło poranka. O Boże, Boże, jak rychło zorze! O Boże, by noc ta była bez końca, by mój luby nie odszedł ode mnie, by strażnik nie dostrzegł nigdy ni dnia, ni zorzy. O Boże... Piękny, słodki przyjacielu, złączmy nasze pocałunki, tam, na łące, gdzie ptaki śpiewają, i to wszystko na złość zazdrosnemu! Boże...” Sławna alba Giraut de Borneil *Reis glorios* przewyższa wszystkie artyzmem i natchnionym tonem: „Królu chwały, światło szczerze i czyste, Towarzysza mego wspieraj, o Chryste, Niechaj wiedzie go łaskawa Twa ręka. Patrz, nie darmo druh o druha się lęka, Bo zaraz błysną zorze...” (przekł. E. Porębowicza).

Alby religijne, pozostałe po pięciu trubadurach, wiążą się z tym rodzajem poetyckim jedynie przez używanie wyrazu alba w refrenach. Podobnie jak w kościelnych hymnach porannych jest w nich mowa o śnie i symbolicznej zorzy. Są one wyraźnym ostrzeżeniem przed wrogami czyhającymi na dusze. Dwie z nich zostały napisane na cześć Najświętszej Panny. Dla Peire Espanhol noc jest grzechem, zorza Najświętszą Panną, a jasny dzień Chrystusem. Guiraut Riquier widzi w dniu czystości serca, lecz grzesznik nie może doń aspirować bez pomocy Tej, która jest zorzą dla grzesznika. W albach Guilhem d'Autpol i Bernart de Venzac zorza symbolizuje światło promieniujące na wybranych. Folquet de Marseille (*Vers Dieus*) porównuje zorzę do panowania Jezusa w duszach wiernych.

Promieniowanie alby prowansalskiej objęło przede wszystkim Francję i Niemcy. Gdy idzie o starofrancuską *aube*, to mogła ona powstać i rozwinąć się samodzielnie w podobnych warunkach społecznych (zob. *aube*). W Niemczech alba, *Tagelied*, cieszyła się dużym powodze-

niem. Minnesingerzy, przejąwszy ten rodzaj z poezji prowansalskiej i francuskiej, nadali mu różnorodne formy w oparciu o zwyczaje ludowe (Kürenberg, Meinloh, Rietenburg, Dietmar). W najstarszej niemieckiej albie Dietmar von Aist kombinuje hejnał strażnika ze śpiewem ptaków. Arcydziełem wśród niemieckich *Tagelieder* jest alba Wolframa von Eschenbach, napisana pod wyraźnym wpływem prowansalskim. Poezja staroportugalska przedstawia czyste monologi kobiece (*cantigas d'amigo*), ale bardzo zbliżone do prowansalskich alb: „Wstawaj, przyjacielu..., wszystkie ptaki na świecie o miłości mówią...” (*Cancioneiro da Vaticana*, no 242).

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, t. II, p. 292—297, 313—314; A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, troisième édition, Paris 1925; J. Anglade, *Histoire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paris 1921, p. 46; J. Anglade, *Les Troubadours...*, Paris 1919; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, Elberfeld 1875; K. Bartsch, *Die romanischen und deutschen Tagelieder*, Fribourg 1883, p. 250; K. Bartsch, *Romanzen und Pastourelles*, Leipzig 1870; C. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Paris, *Mélanges de littérature française au moyen âge*, Paris 1912; H. Suchier und H. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; E. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1889; E. Porębowicz, *Literatura staroprowansalska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. II, Warszawa 1932; F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, II. Aufl., Leipzig 1883; F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882; A. Pillet, *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik*, Halle 1928; M. Roemer, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der*

altprovenzalischen Lyrik, Marburg 1887; A. R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946; Al. d'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878; G. A. Cesareo, *Le origini de la Poesia lirica in Italia*, Catane, Giannotta 1899; G. Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, Jena 1895; S. Stroński, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910; J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, Coimbra 1926—1928; E. Du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au XII-e siècle*, Paris 1843, p. 268; *Enciclopedia Italiana*, t. II, s. 85.

Stanisław Łukasik

AUBE: starofrancuska *aube* (prow. *alba*, łac. *alba* — zorza, jutrzeńka, świt, niem. *Tagelied*) jest poranną pieśnią rozstania, kontynuującą bezpośrednio staroprowansalską albę. Podobnie jak w Prowansji ukazuje się ona w północnej Francji pod koniec XII wieku, ale rozwija się już w sposób samodzielny. Starofrancuska *aube* mogła powstać niezależnie od prowansalskiej alby jako wyraz działania podobnych żywiołów występujących w obu krajach. Jeżeli rodzaje te miały jakiś wspólny punkt wyjścia, to starofrancuska *aube* odłączyła się szybko od prowansalskiej alby, aby wkroczyć na własną drogę rozwoju. W literaturze północnej Francji *aube* nie odgrywała jednak większej roli i pozostała znacznie bliższa poezji ludowej. Postać strażnika *gaitte* (prow. *gaita*, frank. *wahte*) jest tam na ogół rzadka i ukazuje się tylko w jednej z czterech zachowanych alb. Strażnik ten powiada do swego towarzysza, że chętnie zaśpiewałby *un lai d'amor de Blancheflor*. *Le Roman de la Rose* (v. 4562—4568), jak również powiastka *Aucassin et Nicolette* dowodzą, że tak było istotnie w XIII wieku. Strażnicy nie tylko wydawali okrzyki i trąbili hejnały, ale również śpiewali i grali na różnych instrumentach. Po okresie znacznej popularności

zwyczaj ten wygasł pod koniec XIII wieku, a wraz z nim również i rodzaj poetycki. Jednak połączenie motywu strażnika z intrygą miłosną pozostawiło w północnej Francji liczne ślady w refrenach, będących fragmentami pieśni tanecznych; są również teksty ukazujące tancerzy w roli strażnika. Poza pieśniami tanecznymi motyw ten powołał do życia tylko niewielką ilość utworów w północnej Francji. Stanowi on centralny punkt jednej z najpiękniejszych francuskich *aubes* (*Gaite de la tor...*), która, skomponowana na wzór prowansalski z refrenem, ale bez wyrazu *aube*, odznacza się dużą oryginalnością i werwą dramatyczną. Na pierwszym planie widzimy dwu strażników, którzy akompaniują swoim zawołaniom hejnałami na trąbkach, nawołują się do czujności, zapewniają kochanków, że czuwają nad ich bezpieczeństwem i obiecują sobie nagrodę za dobrą służbę. W końcu kochanek, wychodząc z „zaczisznego pokoju” swjej damy, dziękuje im za wyświadczoną przysługę, dzieli się z nimi radością i żali się, nieborak, że świt nadszedł tak szybko. Poza tym zachowały się jeszcze tylko trzy utwory tego rodzaju, ale bez roli strażnika, z których dwa są monologami kobiecymi. W albie *Entre moi et ami* dama opowiada, jak spędziła „całą noc przy księżycu” wraz z swoim przyjacielem, który nie mogąc uwierzyć w tak szybkie nadejście dnia nie chciał po prostu rozstać się z nią. W albie *Quant voi l'aube du jor venir*, przypisywanej Gace Brulé, kochanka przeklina ze wzruszającą melancholią szybkie zjawienie się zorzy. Na trzeci utwór, utrzymany w formie dialogu, składają się wynurzenia damy i kochanka. W tym wypadku spotkanie ma jednakże charakter platoniczny, gdyż dama jest zamknięta w wysokiej wieży, u stóp której wzdycha i narzeka kochanek. Utwór jest alba, gdyż dama odprawia kochankę w momencie świtania.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France*

au moyen âge, troisième édition, Paris 1925, p. 79—83; G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912; K. Bartsch, *Die romanischen und deutschen Tagelieder*, Fribourg 1883; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; K. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870; C. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; H. Suchier u. A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

CHANTY (wym. szanty) albo **SHANTY**: pieśń marynarska dostosowana do rytmu wykonywanej pracy. Zagadnienie powstania *chanty* łączy się ściśle z kwestią pochodzenia jej nazwy. Najczęściej wyprowadza się to słowo z franc. *chanter!* (tryb rozkazujący od *chanter* — śpiewać), zapożyczonego rzekomo od frankokanadyjskich flisaków, śpiewających podczas splawiania drzewa. Odosobnione jest zdanie sir Richarda Terry, wywodzącego słowo *chanty* z *shanty* — chata-szałas. Wiąże on powstanie *chanty* jako pieśni z przesuwaniami takich chat na linach przez Murzynów z Indii Zachodnich. Należy zaznaczyć, że wyraz *shanty* — chata pochodzi od frankokanadyjskiego *chantier* lub też od irlandzkiego *sean tig* — stary dom. Ani więc pochodzenie słowa *chanty*, ani tło powstania tego rodzaju pieśni nie są jeszcze całkowicie jasne. Nazwą tą określa się angielskie i amerykańskie pieśni marynarzy wód morskich i słodkich (np. na Missisipi i Missouri). Są to samorzutnie powstałe ludowe pieśni przy pracy, pokrewne pieśniom polskich flisaków i burłaków nadwołżańskich. Ich rytm, zwłaszcza rozłożenie pauz, odpowiada rytmowi zbiorowego ciągnięcia lin, np. przy wciąganiu żagli lub podnoszeniu kotwicy, pracy przy pompach, wiosłowaniu lub nawijaniu lin na kabestan. Zależnie od rytmu tych czynności mamy albo

pieśni z długimi pauzami, podczas których wykonuje się zbiorowe pociągnięcia, albo też pieśń o stałym tempie rytmicznym. Teksty *chanties*, związane treściowo z życiem żeglarzy, odznaczają się prostotą, obecnością refrenu, często nastrojem tęsknoty i smętku. Najpopularniejsze *chanties* to amerykańskie *The Wide Missouri* (albo *Shenandoah*), *The Rio Grande*, *The Banks of Sacramento*, *A-roving*, *Knock the Man Down*. Ich popularność i związek (w wielu wypadkach) z nazwami rzek mogłyby nasuwać przypuszczenie, że *chanty* rozwinęła się w ciągu XIX w. w Ameryce na tle żeglugi śródlądowej, a stamtąd została przejęta przez marynarzy morskich, amerykańskich i angielskich.

W Polsce niektóre pieśni marynarskie (np. *Oczy dziewcząt z Colombo*) śpiewane są w rytmie *Chanties*.

Bibliografia: F. Rickaby, *Ballads and Songs of the Shantyboy*, 1926; C. Sharp, *English Folk-Chanteys*; R. R. Terry, *Shanty Book*, 2 t.; „Grove's Dictionary of Music“: *Chanty*; „Encyclopaedia Britannica“: *Chanty*.

Witold Ostrowski

EPICÉDIO: pieśń żałobna (pogrzebowa) ang. *epicedium*, *funeral ode*, ros. погребальная песнь, fr. *epicedium* (*chant funèbre*), niem. *Trauergedicht*; etymologia: termin włoski od łac. *epicedion*, pochodzący od greckiego *ἐπιχθόνειον* złożony z *epi* — na i *kedos* — smutek, ból, żaloba. Oznaczał pieśń śpiewaną przy zmarłym; zbliżony bardzo znaczeniem do „trenu“ (grec. *θρῆνος*, łac. *threnus*), z tą różnicą, że pierwszy śpiewano zazwyczaj przy zwłokach, natomiast treny wiodzono także i w innym czasie, i miejscu.

Początek bierze z najdawniejszych tradycji ludowych greckich; w najpierwotniejszej formie śpiewano taką pieśń na przemian: najpierw mężczyźni, potem kobiety, a także i chóralnie lub pojedynczo. Treścią jej było wyrażenie żalu po

zmarłym i pochwały dla jego zalet (*car-men funebre in honorem defuncti compositum*, Thes. ling. lat.). Jednym z najstarszych potwierdzeń śpiewania pieśni pogrzebowej przy zwłokach jest epizod przy końcu XXIV pieśni *Iliady*, w opisie pogrzebu Hektora:

W domu złożono ciało na łożo ozdobne: Wtedy śpiewaki pieśni zaczęli żałobne. Dla ostatniej zmarłego bohatera cześci; Ich głosem towarzyszy w kolej jęk [niewieści. (Homer, *Iliada*, w przekł. F. K. Dmochowskiego, wyd. T. Sinko, Kraków (1924). Bibl. Nar., S. II, nr 17, w. 719—722).

Potem kolejny lament Andromachy, Hekuby i Heleny. (Nasuwa się tutaj analogiczna scena z *Grażyny* Mickiewicza: „Rycerze na stosie Składają ciało, mleko i miód leją, ... Śmiertelne pieśni wajdeloci pieją“; por. także w przypisach Mickiewicza wzmiankę o pogrzebie Kiejstuta z powołaniem się na kronikę Strykowskiego.)

W literaturze klasycznej (antycznej), zwłaszcza okresu helleńskiego, termin *epicedion* był w użyciu; np. u Eurypidesa *Alkestis* (828), u Platona *De legibus* VII, następnie u Simonidesa z Keos (żył w latach 556—468 przed n. e.), szczególnie w zachowanym fragmencie *Lament Danaï*. W literaturze łacińskiej najwcześniej spotyka się ten termin u Plutarcha i Stacjusza. Plutarch tym terminem nazywa poemat Eurypidesa oplakujący klęskę Ateńczyków na Sycylii. Jako forma literacko-artystyczna, tak *epicedion*, jak i tren w epoce grecko-rzymskiej komponowane były dla śpiewu chóralnego. Co do treści, to dużą rolę odgrywał element mitologiczny, apologiczny lub skarga na los nieublagany i na nielitościwych bogów, z motywem pocieszenia, że przecież i wielcy bohaterowie ulegali temu samemu przeznaczeniu: cierpieli i umierali, zmarły zostanie na tamym świecie mile przyjęty przez duchy przodków. Śpiewowi towarzyszył uroczysty, poważny taniec przy wtórze smętnych tonów

fletu; formą wiersza był daktyl epitrytyczny (tj. czterozgłoskowy). Takie elementy wierszowe stwierdza się w tragediach greckich i u Pindara. W epoce aleksandryjskiej i późniejszej rzymskiej *epicedion* przybiera często formy elegijne lub heksametryczne, a nawet jambiczne. Stąd w przyszłości termin *epicedion* zlewał się z pojęciem elegii, lamentu i *consolatio*. Stacjusz w swym zbiorze *Silvae* tytułuje dwa poematy (II, 1; V, 1) terminem *epicedion* (np. *Epicedion in patrem suum*). Także Korneliusz Sewerus swój poemat żałobny na śmierć Cyncerona tak nazywa.

W czasach nowszych i najnowszych wyraz włoski *epicèdio* oznacza także mowę pogrzebową nad grobem zmarłego lub poemat na jego cześć napisany. W II poł. XIV w. poeci ludowi włoscy, tzw. *cantari*, układali *lamenti* na śmierć księcia lub pana, będące echem serwilizmu.

Z powodu utożsamiania pojęcia pieśni żałobnej z terminami *threnus*, *elegia*, *lamentatio* — wyraz *epicedion* jest rzadziej uwzględniany w literaturze i leksykologii. Pomija go np. Littré, Linde, Brückner, *Słownik warszawski*; pomijają go także polskie encyklopedie, wielkie angielskie i inne.

Bibliografia: O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico d. lingua italiana*, t. I, Milano 1943; Paulys-Wissowa, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, t. VI, s. 112—113, Stuttgart 1909; *Thesaurus linguae latinae*, t. V, 2, Lipsiae 1925; *Italjanskij słowar* pod red. Sergiewskiego, Moskwa 1947; *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (G. Treccani), t. XIV, Roma 1932, t. XXXII, Roma 1936; V. Rossi, *Storia della letteratura italiana*, t. I, Milano 1946; *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1949; E. Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, 1922. T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*, t. I, Warszawa 1959.

Walerian Preisner

HYMN (starożytny): stgr. *hýmnos*; nazywa wywodzi się od pierwiastka *hyph* — prząść. W przenośni: utwór artystycznie skomponowany (por. grę wyrazów u liryka V w. p.n.e., Bakchylidesa: *hýmnon hyphájnejn* (V8) snuć hymn). Homer używa wyrazu w znaczeniu czegoś z różnych części zręcznie zespolonego (*Iliada* III, 212). Treść takiego utworu, przy którym można myśleć również o kombinacji tekstu z rytmiką i śpiewem, była zrazu różnorodna; u Anakreonta hymn oznacza nawet skargę żalobną. Z czasem zawęża się znaczenie do pieśni pochwalnych o mitycznym bohaterze, a zwłaszcza o bogu. Tymi ostatnimi rozpoczęli rap-sodowie recytacje pieśni bohaterskich (*óymaj*), stąd inna nazwa hymnu u niektórych autorów: *pro-óymia*. Stanowią one oficjalną część programu uroczystości kultowych, zorganizowanych przez gminę. Ale tak nazywają się również pieśni, układane niezależnie od tych uroczystości.

Najstarszym objawem naukowego zastanawiania się nad hymnem jest wspomniana gra słów u Bakchylidesa. Platon podaje już ścisłą definicję (*Symp.* p. 177 A): Hymn jest rodzajem pochwały boga, w odróżnieniu pochwały ludzi (tzw. *enkómion*).

Studia historycznoliterackie aleksandryczyków naprowadziły ich na badanie autentyczności tzw. *Hymnów Homerykich*. Wyniki były zwykle negatywne. Echa tych badań znajdujemy dopiero u późniejszych autorów i w leksykonach w formie definicji. Interesują się nimi również muzycy (por. Ps. Plutarcha traktat *De musica*). Retor III w. n. e., Menander (I, 1) wymienia różne rodzaje hymnów wg bogów, którym są poświęcone (np. peany dla Apollina) i wg treści, np. wzywające, pożegnalne, fizykalne (objaśnienia mitów), mitologiczne, genealogiczne (rodzaj teogonii), błagalne, o odwrócenie nieszczęść. Wreszcie u epigona epepei, Nonnosa (IV—V w. n. e., *Dionys.* XV, 206 sq) spotykamy bardzo małej wartości opowiadanie o pastercu

Hymnosie, zakochanym w jakiejś pasterce, ale zabitym przez nią. Brak tu jednak aitiologii gatunku.

Również Rzymianie interesowali się teorią hymnu. Wzrost przyjął się u nich teoria retoryczna, że jest to rodzaj *laudatio*. Budową wierszy zainteresowali się metrycy (np. Caesius Bassus, I w. n. e.). W nowszych czasach badania zaczęły się od pracy Fr. Snedorfa (1786), dziś już przestarzałej. Rozdziały o hymnach znajdziemy dziś w historiach literatury i religii antycznej. Dotąd brak wyczerpującej historii hymnu, opartej na szczegółowych badaniach.

Chronologicznie pierwsze dla nas uchwytnie *Hymny Homeryckie* mają za sobą zapewne dłuższy rozwój historyczny, o którym można tylko wnioskować z właściwości późniejszych utworów albo z analogii ze śpiewami kultowymi innych narodów. Śpiewak znajduje się w osobistym stosunku do boga, np. prosi o pomoc (hymn subiektywny) albo opowiada w epickim stylu o czynach boga (hymn obiektywny). Istnieją również typy mieszane. Ważna jest wiara w magię słowa, które ma coś spowodować. Musi być wymienione imię boga, i to dokładnie. Gdzie przy wielu możliwych imionach budzi się wątpliwość, trzeba wszystkie wymienić; wyliczanie ich to wyraz uszanowania. W takiej prośbie czy modlitwie wspomina się znakomite pochodzenie boga, wymienia się miejsca jego kultu. Drugą część stanowią prośby. Czasem brak w hymnie tego egoistycznego celu i chodzi tylko o dogłębne uczczenie boga. Nie brak w niektórych hymnach elementów epickich, szeroko rozbudowanych, które sławią również czyny boga.

Chętnie słuchano takich pieśni nawet podczas świeckich uroczystości, zwłaszcza na dworach książąt. Hymn wykonywał jeden człowiek lub większy zespół z towarzyszeniem muzyki lub tańca. Słuchacze dośpiewywali niekiedy refreny, których znamy kilka (np. *ié paján, ájlinon, ténella kallínike*) stare, zwykle już dla samych starożytnych niezrozumiałe

tw. *epiphonemata* (przyśpiewki). Z czasem odpadł taniec i muzyka, została sama deklamacja.

Konkretna twórczość literacka. Hymny powstawały najpierw spontanicznie w łonie gminy, w związku z określoną uroczystością. Nikt wtedy nie troszczył się o ich autorstwo. Z czasem zaczęto szukać autorów już istniejących hymnów; przypisywano je często mitycznym poetom: Olenowi, Orfeuszowi lub jego uczniowi, Muzajosowi.

Pod imieniem Homera zachowały się 33 hymny (5 większych, oraz mniejsze, nawet 3-wierszowe). Wszystkie zaczynają się od wezwania boga, zwłaszcza długie — zawierają piękne mity o bogach: np. urodzenie Apollina na Delos i pokonanie Pytona (I), młodość Hermesa (III), miłość Anchizesa i Wenery (IV), Demeter szukająca córki (V). Zbiór powstał w VII—V w. p. n. e. Autorami byli tzw. homerydzi (wędrowni rapsodowie), którzy całe nawet wiersze przejmowali z Homera.

Twórczość hymnologiczną poza tymi utworami trudno uchwycić, gdyż hymny przybierały z czasem różne nazwy (jak dytiramby, peany, prozodia). Niekiedy nawet ten sam utwór różnie bywał nazywany. Produkcja hymnów heksametrycznych nie ogranicza się do tzw. homeryckich. Słyszymy, że takie utwory pisali i starzy poeci, np. Terpander w VII w. p. n. e. Na ogół rozwój literacki szedł tu równoległe z rozwojem innych gatunków poezji; np. po pojawieniu się dystychu elegijnego spotykamy hymny w tym samym metrum (w krótkiej pieśni ku czci Apollina na wstępie zbioru Teognisa). Hymn znany jest i lirykom lesbijskim (frag. 5—8 Alkajosa: pieśń do Hermesa), w stylu hymnu utrzymana jest modlitwa Safony do Afrodyty, frag. 1. Większość zachowanych hymnów należy do liryki choralnej.

W epoce klasycznej — zapewne we wszystkich miastach greckich tworzono chorały ku czci boga. Była to przeważnie twórczość anonimowa. Ale i znanym poetom (Pindarowi, Bakchylidesowi)

przypisuje tradycja twórczość na tym polu. Przyswoili sobie ją potem attycy tragicy, również w formie krótkich wezwań boga w stylu hymnu (np. Aesch. *Sept.* 106; *Soph. Ai.* 694 sq; *Antig.* 781: pochwała Erosa). U Eurypidesa przybierają hymny zabarwienie filozoficzne (frag. 593 i 594). Nawet w komedii (p. *Aristoph. Ran.* 315) spotykamy się z chórem mistów ku czci Iakchosa. Słyszymy, że Sofokles napisał samodzielny pean ku czci Asklepiosa, a Sokrates uczcił heksametrycznym hymnem Apollina i Artemidę.

W epoce hellenistycznej nieprzerwana ta produkcja napełnia się nową treścią, w miarę jak pojawiają się nowi bogowie (Tyche, Roma). Sławny epicki hymn na Zeusa napisał stoik Klentes (III w. p.n.e.), a współczesny mu Aratos zaczął swe eposy astronomiczne od takiego hymnu. Rzadko stosują go bukolicy (por. Teokr. *Czary i Syrakuzanki* XV). Zachowało się 6 hymnów Kallimacha, który zrywając z tradycyjnym schematem dał raczej reportaż z przebiegu uroczystości ku czci boga, a przy tym popisywał się uczonością geograficzną i antykwareczną. Dość dużo wiemy o peanach hellenistycznych, zachowanych na inskrypcjach (por. hymn do Izydy z wyspy Andros, I w. p. n. e.). Osobną grupę stanowią schematycznie zbudowane heksametryczne hymny orfickie, z okresu wczesnego cesarstwa, które nieraz w niekończącym się łańcuchu przymiotników i imiesłowów wymieniają różne przydomki boga. Na uwagę zasługują hymny Mesomedesa z czasów Hadriana, zachowane wraz z nutami. Inskrypcje późnego cesarstwa wspominają różnych autorów hymnów. Dużo z tej twórczości zaginęło. Jeszcze w V w. n. e. nowoplatonik Proklos pisał dla Akademii ateńskiej hymny ku czci Erosa i Ateny. Zachowało się 7 takich utworów. Hymny współczesnego filozofa i biskupa Syne-siona posługują się wprawdzie metrami liryki antycznej, ale treściowo należą już do chrześcijańskiej twórczości hymnologicznej.

Twórczość rzymska. Podobnie jak w Grecji, tak i w Italii znane były rytmicznie zbudowane formuły, którym przypisywano magiczny wpływ na boga i siły przyrody, zachowane np. u wszechstronnego Warrona (II w. p. n. e.). Znamy też fragmenty kultowej pieśni Saliów (Skoczaków) i w całości zachowaną pieśń Braci Polnych (*Fratres Arvales*), którzy uroczyście obchodzili pola prosząc o pomysłne plony. Takich pieśni musiało być więcej. Od II w. p. n. e. rytmikę rodzimego wiersza saturnijskiego wypierają greckie metra, które na stałe zadomowiły się w rzymskiej poezji hymnicznej.

Pod wpływem greckim tworzy Katullus na schyłku rzeczypospolitej stroficznie zbudowany hymn na Artemidę (c. 34). W jego ślady wstępuje Horacy. Kilka jego pieśni to hymny (np. I, 10). Szczyt twórczości hymnologicznej u Rzymian oznacza Horacego *Carmen saeculare* z 17 r. Nie zachowały się natomiast rzymskie pieśni choralne w stylu greckim. W szczupłych fragmentach starszych tragiców mamy kilka wokacyj, pochodzących może z dłuższych hymnów. W tragediach Seneki znajduje się parę hymnów, np. na Dianę (*Phaedr.* 54 sq). Do ludowych form nawiązuje potem utwór zw. *Pervigilium Veneris* (II w. n. e.).

Na przełomie ery spotykamy się z hymnem ku czci człowieka, cesarza Tyberiusza: w poemacie Germanika *Aratea*. Hymn występuje czasem jako kompozycyjna wkładka w epepei (por. Ovid. *Metam.* IV 11 sq).

Zwykłą u Rzymian formą hymnu jest heksametr; por. hymn do Wenery na wstępie poematu Lukrecjusza. Posiadamy z różnych czasów heksametryczne, przeważnie anonimowe hymny. Poeci chrześcijańscy próbowali utrzymać to metrum, które jednak okazało się zbyt trudne. Przyjęto więc krótsze wiersze liryczne. Ale należący do schyłku poeta Ausoniusz (IV w. n. e.) użył w hymnach jeszcze heksametru. W prozie spotykamy hymn w modlitwie u Petroniusza (*Satir.* c. 133). Wreszcie pojawia się w prozie hymn

zretoryzowany, np. u Apulejusza w II w. n. e. (*Metam.* XI, 25), hymn do Izdydy.

Bibliografia: *Hymny Homeryckie* p. Th. Allen, V t. *Homeri Opera*, Oxoni 1911. Inne hymny por. wydania poszczególnych autorów, np. *Hymny Kallimacha*, wyd. Pfeiffera, Oxford, Clarendon Press 1953; E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig—Berlin 1913; T. Sinko, *Literatura grecka*, I 1 (1931), s. 178 n.; II 1 (1947), s. 361 n.; II 2 (1948), s. 193; II 1 (1951), s. 510; III 2 (1954), s. 306 n.; Zarys I (1959), s. 146 n.; Wünsch, art. *Hymnos*, RE 17 (1914), szp. 140 n.

Jerzy Schnayder

JÄGERLIED jest to pieśń, w której autor w postaci myśliwego (niem. *Jäger* — myśliwy, stąd nazwa pieśni) wszelkimi łowieckimi sposobami ubiega się o względy dziewczyny, występującej jako zwierzyzna. Jako rodzaj literacki niemieckiej pieśni ludowej ukazuje się we wczesnym średniowieczu. Wzorowali się na tej pieśni minesingerzy i autorzy literackich alegorii myśliwskich XIII—XVI wieku. Zarówno najstarsza alegoria pisana w języku niemieckim, tzw. *Königsberger Jagd allegorie* z XVI wieku (ZfdA. XXIV, 1880, s. 254), jak i najcharakterystyczniejsza, Hademara z XIV wieku (wyd. przez Stejskala, 1880) i Burkarta z Hohenfels (ok. 1220) zdradzają wiele podobieństw z tego rodzaju pieśniami ludowymi. Ostatnią próbą napisania alegorii myśliwskiej w formie śpiewanego dialogu jest *Hochzeitslied auf Kaiser Leopoldus und Claudia Felix* (w *Künstlerische Unordnung* Abelego, 1675).

O ile pieśń literacka tego rodzaju nie mogła poszczycić się stosunkowo długim żywotem, pieśń ludowa przetrwała długie wieki i nawet do dziś jest jeszcze śpiewana. Charakterystyczną cechą tych pieśni w porównaniu do alegorii literackich jest przejście od alegorii na początku do oddania bezpośredniej rzeczywistości pod koniec wiersza. W pieśni ludowej myśliwy przeważnie jest panem lub rycerzem, który wykorzystuje prze-

wagę swego stanowiska społecznego dla osaczenia i uwiedzenia poddanej dziewczyny wiejskiej, ubolewającej pod koniec pieśni nad swą dolą i utraconym dziewictwem. Pieśni te są wyrazem ówczesnej społeczno-gospodarczej struktury wsi oraz przemocy klasy rządzącej nad bezbronny i upośledzony ludem wiejskim.

W wieku rozkwitu niemieckiej pieśni ludowej (XV—XVII w.) jedną z odmian pieśni myśliwskiej jest *Graslied*, w której ulubioną postacią jest myśliwy, przesypiający na łonie dziewczyny okazję zdobycia jej. Treść pieśni z czasem rozszerzona zostaje o liczne nowe elementy, które podobnie jak w *Jägerlied* są wyrazem rozluźniającej się obyczajowości i panującej niesprawiedliwości społecznej na wsi niemieckiej.

Pod wpływem tej pieśni ludowej pisali w XIX wieku Franz v. Kobell Liliencron, Fritz Bley, J. R. Haarhaus, Arthur Schubert. H. Löns mimo swego impresjonistycznego nastawienia prześcignął w *Der kleine Rosengarten* (1911) wszystkich jednością i jasnością języka, plastycznością i barwnością obrazów łowieckich.

Bibliografia: M. Wendt, *Kultur und Jagd*, t. I (1907), s. 180—182; H. Bezzmann, *Die Jagd im dt. Lied*. „Der Sammler“, 1921; A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, 1889; J. W. Bruinier, *Das dt. Volkslied*, 1827, s. 98—1470; Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, 1894, t. III, nr 1434—1470.

Arno Will

KRANZLIED lub *Kranzaussinglied* jest jednym z najstarszych rodzajów niemieckiej pieśni ludowej o charakterze zawodów śpiewaczych, pochodzącej z pogańskich pieśni obrzędowych, występujących w połączeniu z tańcem. Pieśń ta składa się z dwóch elementów: z chóru dziewcząt, zawierającego pytania zadawane każdemu śpiewakowi-zawodnikowi i z partii solowej, śpiewanej przez poszczególne śpiewaków-zawodników we-

wnątrz koła tańczącej gromady dziewcząt, odpowiadających na zadawane im pytania. Najlepszy śpiewak za trafne odpowiedzi otrzymuje nagrodę w postaci wianka z róż lub innych kwiatów.

Pieśń ta cieszyła się w szerokich masach chłopskich aż do wieku XVI wielką popularnością; świadczą o tym *Carmina Burana* nr 141. W wieku XVI są one bliskie wymarcia na skutek zakazów kościelnych. Kościół bowiem dopatrywał się w tym pięknym zwyczaju groźnego nawrotu do przedchrześcijańskich tradycji i zwyczajów ludowych. Do naszych czasów zachowały się tylko 2 pieśni, występujące w zbiorze L. Uhlanda *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* pod numerami 2 i 3. Jedną zawdzięczamy rękopisowi z XV wieku, drugą drukowanym ulotkom *Fliegende Blätter* z roku 1570. Szczątki tych ongiś licznych pieśni uratowały się w pieśniach dziecięcych, dziś jeszcze śpiewanych w Szwajcarii, i w pewnych skostniałych zwrotach innych pieśni ludowych.

Bibliografia: R. Hildebrand, *Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes*, 1900, s. 76—91; O. Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, 1913, s. 185; R. Rosenhagen, *Merkers und Stammers Reallexikon*, t. II, s. 133; A. Tobler, *Das Volkslied im Appenzellerlande*, 1903, s. 28; I. Hochholz, *Allemannisches Kinderlied und Kinderspiel*, s. 213.

Arno Will

LAI: starofrancuski rodzaj poetycki *lai*, ugruntowany w poezji w drugiej połowie XII wieku głównie przez poetkę Marie de France, miał swój bezpośredni punkt wyjścia w muzycznej formie dawnej pieśni celtyckiej. Jego nazwa, oznaczająca pierwotnie „pieśń“, była bez wątplenia celtyckiego pochodzenia: irl. *laid*, *lôid*; gael. *laoidh*, *laoi* — hymn, pieśń, poezja; *laoi*, *lais* — dźwięk, ton, głos; wal. *llais* — dźwięk, melodia; ang. *lay*, którym zdają się odpowiadać st. g. n. *liod*, śr. g. n. *liot*, st. ang. *léop*, st. nord.

liód ... Wyraz utrwalił się również w Prowansji: st. prow. *lais*, *lai* — rodzaj poetycki, śpiew ptaków, dźwięk (dzwonka), żałobna pieśń, skąd przeszedł do języka włoskiego: *Come i gru van cantando lor lai* (Dante, *Inf.* V, 46: „Jak żurawie śpiewają swój *lai*“). Francuska nazwa *lai*, będąca bez wątpienia celtyckiego pochodzenia, ukazuje się poza tym często w średniowiecznych źródłach w połączeniu z przymiotnikiem „bretoński“: *lai breton*. Również wielu średniowiecznych autorów mówi o *lai* jako o rodzaju poetyckim kulturowanym przez Bretonów: *Un lai en firrent li Bretun. Des Deux amanz recult le nun...* (Marie de France: „Bretonowie stworzyli z tego *lai*. Od dwojga kochanków otrzymał miano...“). Ten lub podobny rodzaj poetycki zdaje się być znany od dawna również na obszarze Galii: *lessus* śpiewany przez gallo-romańskie dziewczęta przed namiotem Attyli mógł być jedną z najstarszych jego odmian.

Sprawa celtyckiego pochodzenia tego rodzaju poetyckiego nie nastęrcza na ogół żadnych zastrzeżeń, gdyż przemawiają za tym nazwa, forma i elementy treści. Istnieją natomiast pewne różnice zdań w kwestii uznania francuskiej Bretanii lub Wielkiej Brytanii za pierwotny ośrodek jego promieniowania na obszary północnej Francji. Za francuską Bretanią przemawiają formy imion i wyrazów (*laiüstic* = bret. st. *léostik* — słowik, bret. *bisclavret* — wilkołak) i miejsca akcji większości *lais*. Równocześnie znacznie mniejsza stosunkowo ilość tych utworów, mających za teren akcji Wielką Brytanię, zdała się mieć swoją pierwotną ojczyznę po przeciwnej stronie kanału La Manche: do tej grupy należą nie tylko *lais* Marie de France (*Yonec*, *Milun*, *Eliduc*, *Chevrefoil*), ale również i *lais* innych autorów (*Lai du cor*, *Tyolet*...). W ten sposób dane topograficzne francuskich *lais* zdają się wskazywać w pierwszym rzędzie na francuską Bretanię, a dopiero w mniejszym stopniu na Wielką Brytanię jako pierwotną ojczyznę ich prototypów.

K. Warnke starał się zająć w tej sprawie stanowisko kompromisowe, przyjmując, że celtyckie *lais*, będące punktem wyjścia dla francuskich *lais*, powstały w Anglii, ale były one tam dziełem bretońskich śpiewaków i grajków przybyłych z francuskiej Bretanii. Ten punkt widzenia, przyjmujący francuską Bretanię za pierwotną ojczyznę celtyckich *lais*, nie rozstrzyga jeszcze sprawy pochodzenia tych utworów. Również zdania o stosunku francuskich *lais* do bretońskich pierwowzorów nie są jednolite, gdyż dane o tych ostatnich są na ogół mętne, skąpe i fragmentaryczne.

Celtycki *lai* był pierwotnie utworem muzycznym, granym na harfie i stanowiącym akompaniament do śpiewu w bretońskim lub irlandzkim języku. Najistotniejszą cechą bretońskich *lais* był więc element muzyczny, melodie. Gdy idzie o sam tekst pieśni, to nie da się jeszcze rozstrzygnąć, czy był on nastrojony wyłącznie na ton liryczny, czy też również niekiedy na ton epicki, opiewający wydarzenia lokalne lub historyczne. Podług J. Bédier bretońskie *lais* były utworami półmówionymi, półśpiewanymi (*mi-parlés*, *mi-chantés*), podobnymi do przepięknej *chantefable* z XIII wieku: *Aucassin et Nicolette*. W każdym bądź razie francuscy poeci ujmowali od samego początku w formę poetycką mniejsze lub większe opowiadania, rezygnując z akompaniamentu muzycznego. W *Tristanie* Thomasa jest już mowa o jednym z najdawniejszych tego rodzaju *lais*, który zaginął. Isolt siedzi i śpiewa: „*En sa chambre se sied un jour Et fait un lai piteus d'amur. La reine chante doucement, La voix s'accorde à l'instrument. Les mains sont bels, la lai est bon, Douce la voix et bas le ton...*“ („W swym pokoju siedzi dnia jednego I tęsknie śpiewa *lai* miłosny. Słodko śpiewa królowa. Głos stosuje się do instrumentu. Ręce są piękne, *lai* jest doskonały, Słodki jest głos i niski ton...“). Isolt śpiewa tęskną *lai d'amur* o harfiarzu Guirunie, którego hrabia kazał zamordować z powodu jego

miłości do hrabiny, a następnie przyrzadzić z jego serca potrawę dla wiarołomnej małżonki.

Poza Marie de France autorami *lais* byli przeważnie poeci mało znani lub też całkiem nie znani. Marie de France, pierwsza francuska poetka, żyjąca w II połowie XII wieku na dworze króla angielskiego Henryka II Plantageneta (1154—1189) i jego żony Eleonory, matki Ryszarda Lwie Serce, pozostawiła po sobie 12 *lais*, napisanych między 1160 a 1170 r. O osobie tej poetki nie posiadamy zresztą żadnych konkretnych danych. E. Winkler twierdzi nawet, że Marie de France nie żyła w ogóle w Anglii i że była nią hrabina Maria, córka Ludwika VII, żona hrabiego Henri de Champagne. W swych *lais*, będących najstarszymi znanymi okazami tego rodzaju poetyckiego, Marie de France oddaje na ogół wiernie przejęte skądinąd motywy; opowiada swobodnie i jasno, wyrażając się prostym i niewymuszonym stylem; nie wysila się wcale, aby z prostych opowiadań i konfliktów stworzyć dzieła przewyższające ich pierwowzory. Poza utworami Marie de France, zachowało się jeszcze około 20 innych *lais*, przeważnie anonimowych. Ich autorowie są nam znani tylko w niewielu wypadkach. I tak autorem jednego z najstarszych tego rodzaju utworów *Lai du cor*, który mógł powstać w Anglii, mieni się Thomas Biket. Ernoul le Vielle był autorem najstarszego *lai* lirycznego *Lai del chievrefueil*. *Lai d'Haveloc* jest wynikiem styku kultury angielskiej i francuskiej i ma swój odpowiednik w angielskim *Lay of Havelok the Dane*, najstarszym popularnym romansie angielskim. Większość tych *lais* powstała w XII wieku lub nieco później, i to częściowo pod wpływem Marie de France; wpływ ten daje się dostrzec jeszcze w *lais* XIII wieku: *Melion* (z motywem wilkołaka), *Doon* (z motywem pojedynku między ojcem a synem). W I połowie XIII wieku utwór Colin Museta o przepięknej córce króla z Tudela ma również formę *lai* lub

descortu. W wielu wypadkach *lais*, stawszy się wierszowanymi nowelami: *Lai d'Aristote*, *Lai de l'ambre*, *Lai du mantel*, cieszyły się często takim samym powodzeniem, co i *fabliaux*, od których różniły się jedynie rycersko-dworskim charakterem oraz wytworniejszym i szlachetniejszym tonem. Jednak już w XIII wieku można dostrzec stopniowy zanik *lai* jako specjalnego rodzaju poetyckiego. W XIV wieku *lai* był jeszcze kultywowany, ale w zmienionej formie obok *chant royal*, *virelai* i *rondeau*. Jednak w większości wypadków późniejsze *lais* nie mają już nic wspólnego, poza nazwą, z pierwotnymi utworami tego rodzaju.

Sądząc po pierwszych utworach, forma *lai* nie była zrazu krępowana żadnymi specjalnymi regułami. Marie de France daje w swoich *lais* typ dworskiej i sentymentalnej noweli, pisanej 8-zgłoskowym wierszem o rymach płaskich, której rozmiary zmieniają się zależnie od utworu: *Eliduc* liczy aż 1184 wiersze, podczas gdy *Lai del Chevrefoil* składa się zaledwie z 118 wierszy.

Na ogół nazwa *lai* oznaczała dwa rodzaje poetyckie: *lai* narracyjny i *lai* liryczny. *Lais* narracyjne, reprezentowane głównie przez Marie de France, były w początkach utworami o dowolnych rozmiarach, pisanymi w 8-zgłoskowych wierszach o rymach płaskich, które nie były śpiewane, ale wygłaszane przy akompaniamencie melodii granej na harfie. *Lais* liryczne, przeważnie anonimowe, rozwinęły się bezpośrednio z celtyckich utworów, śpiewanych przy akompaniamencie instrumentów muzycznych, przez zastąpienie niezrozumiałego tekstu bretońskiego tekstem francuskim. Były one dosyć rozpowszechnione w północnej Francji. Również i Prowansalczycy czynili w tym kierunku pojedyncze próby. *Lai* liryczny, podobnie jak *descort*, składa się z niesymetrycznych zwrotek, z których każda jest śpiewana na odrębną melodię. Od *descortu* różni się tylko w tym, że jego ostatnia strofa przybiera formę pierwszej. Jednak obok *lais* lirycz-

nych zbudowanych z niesymetrycznych zwrotek istnieją również *lais* o zwrotekach symetrycznych zwane *lais accordants*. W XIV wieku i w epoce Renesansu struktura *lai* przybrała formy skomplikowane (Guill. de Machaut, Eustache Deschamp...). W *grand lai* dowolna dotychczas ilość zwrotek została ograniczona w XIV wieku do dwunastu zwrotek różnych pod względem budowy metrycznej; jedynie dwunasta strofa musi tam mieć identyczny układ metryczny z pierwszą zwrotką. Ilość wierszy nie została jednak ograniczona, tak że rozmiary poszczególnych zwrotek mogły być dowolne. Najczęściej używane 7-, 5- i 3-zgłoskowe wiersze o rymach parzystych były kombinowane dowolnie przez poetę w każdej zwrotce; tylko pierwsza i ostatnia zwrotka musiały przedstawiać podobne kombinacje. Równocześnie *petit lai* składał się z czterech zwrotek zawierających wiersze o dwu różnych miarach i oparte na dwu rymach.

Na treść *lais* składają się w większości wypadków drobne epizody przejęte z cyklu Artura i rycerzy Okrągłego Stołu. Król Artur wszedł w ten sposób wcześniej do *lais* aniżeli do romansów bretońskich. *Lais*, przedstawiające na ogół rzeczywiste wydarzenia, czynią dość często wrażenie noweli, których akcja przedłuża się nierazdo w zaczarowany świat baśni. Nastrój w *lais* bywa zazwyczaj pogodny i sielankowy. Przyroda sprzyja tam najczęściej bohaterom, zwierzęta służą człowiekowi, który przybiera niekiedy postać sokoła, jelenia, rumaka...

Marie de France, pisząca dialektem anglo-normandzkim, przedstawia w swoich *lais*, utrzymanych zawsze w pogodnym nastroju, fantastyczne i legendarne motywy. *Le Lai del Chevrefoil* (*Lai o wiciokrzewie*) jest epizodem przejętym z walijskiego cyklu o Tristanie. Tristan, wygnany z dworu przez króla Marka (March) z powodu jego miłości do królowej Ysolt, przebywa przez rok na wygnaniu w południowej Walii. Potem, dowiedziawszy się o pobycie królowej w

Kornwalii, wybiera się, trawiony miłością, w tamte strony i szuka schronienia w lesie. Po jakimś czasie chłopci, z którymi spędza wieczory i noce, donoszą mu, że królowa Ysolt ma przejeżdżać przez ten las. Tristan odcina pęd leszczyny, opłata go wiciokrzewem i pisze nożem na korze: „Piękna przyjaciółko, tak to już jest z nami: Ani ja bez ciebie, ani ty beze mnie“. I rzuca pęd na drogę. Wkrótce Ysolt, przejeżdżając drogą spostrzeżę pęd leszczyny, odczytuje pismo i wchodzi do lasu, gdzie odnajduje Tristana. Po chwili radosnej i rzewnej rozmowy, kochankowie rozstają się z płaczem. Na pamiątkę tego radosnego spotkania Tristan, który umiał grać na harfie, ułożył nowy *lai*: *Tristram ki bien saveit harper, En aveit fet un nouvel lai*. Niektóre z *lais* Marie de France należą przez swoją treść do świata bajecznego.

Lanval jest prawdziwą baśnią czarodziejską związaną tylko zewnątrznie z podaniami o królu Arturze. W zaczarowanej krainie rycerz Lanval zapłonął gorącą miłością do czarodziejki, która karze mu milczeć o ich miłości. Po powrocie na dwór Artura, gdy królowa Ginevra zabiega o jego miłość, Lanval odpowiada jej lekceważąco, iż zna o wiele piękniejszą od niej damę, łamiąc w ten sposób daną czarodziejce przysięgę. Dotknięty tym król, każe mu dowieść zuchwałego twierdzenia. Jednak w dniu sądu czarodziejka przybywa na białym koniu w orszaku niesamowitych zjaw i uprowadza Lanvala na zawsze do Avalonu. Motywy metamorfozy odgrywają poważną rolę w *Yonec* i *Bisclavret*.

Muldumarec w postaci sokoła odwiedza damę, żonę możnego, bretońskiego pana, zamkniętą w wieży. Zazdrosny mąż każe opatrzeć kratę okna kolcami. Sokół, runąwszy na kolce, spada raniony. Dama, idąc śladami krwi, dociera do zamku, w którym Muldumarec umiera. Zrodzony z ich miłości syn Yonec mści się po latach na sprawcy śmierci sokoła. W *Bisclavret* (*Wilkołak*), bohaterem jest

wilkołak, który przez zdradę niewiernej żony i jej kochanka został skazany na wieczne trwanie w wilkołactwie. Odzyskawszy jednak przypadkowo ludzką postać i odzież, bohater mści się na zbrodniarzach. *Guingamor* zablądziwszy w lesie spotyka śliczną pannę, kąpiącą się w rzece. W zamian za oddanie zabranych jej sukni czarodziejka wiezie go na swój zamek z kości słoniowej, gdzie rycerz przebywa przez 300 lat, krótkich jak jeden dzień. Gdy po wyjściu z zamku *Guingamor* zjada ziemski owoc, przemienia się natychmiast w zgrzybiałego starca. Jednak wysłanki zaczarowanej krainy zabierają go z powrotem do siebie.

Odrębną grupę tworzą *lais* mające za przedmiot podania, legendy i wierzenia ludowe. *Lai Fraïse* jest oparty na wierze przypisującej przyjście na świat bliźniąt złamaniu wiary małżeńskiej przez matkę. *Milun*, przypominający na początku pierwszy okres życia Tristana (potajemne urodzenie i wychowanie), nielegalnego syna Rivalena i Blanche-fleury, ma za główny motyw pojedynek między ojcem i synem, i następujące po nim rozpoznanie. Tematem *Eliduca*, będącego najpiękniejszym dziełem Marie de France, jest miłość żonatego rycerza do młodej księżniczki. Żona rycerza rezygnuje z miłości do niego na korzyść księżniczki i zamyka się w klasztorze. Później udaje się tam również jej rywalka i obie dokonują tam życia, modląc się za wspólnego przyjaciela. Bliskimi tej grupy są pozostałe *lais*, których akcja toczy się w całkiem realnych warunkach i które kończą się zazwyczaj połączeniem zakochanej pary. Są to niekiedy podania miejscowe. Z klasztorem Des Dous Amanz w Normandii łączy się *lai* tej samej nazwy, który przedstawia wyścig zakończony tragiczną śmiercią dwóch zalotników, wynoszących piękną księżniczkę na wysoką górę. *Chaitivel* (lub *Quatre doels*) opiewa smutny los czterech rycerzy, kochających tę samą damę. W *Laüstic*, którego akcja toczy

się w okolicy Saint-Malo, dama podchodzi często do okna pod pozorem słuchania śpiewu słowika, aby wymieniać spojrzenia i słowa z kochankiem. Mąż, zorientowawszy się w sytuacji, każe zabić ptaka, kładąc w ten sposób kres niewinnemu stosunkowi miłosnemu. *Lai Equitan* jest typową bajką: jakiś władca zakochuje się w żonie swego marszałka dworu i ginie wraz z nią w gorącej kąpieli, przy pomocy której obaj kochankowie planowali pozbyć się marszałka.

Tematy innych *lais* nie mają już takiej harmonijnej rozpiętości. Zaginął wspomniany często *Lai de Guirun*. W *Grae-lent* i w *Lai del Désiré* został rozwinięty podobny motyw jak w *Lanval*. W *Lai du cor* Tomasz Biket przedstawił następstwa cudownego działania rogu do picia. Z tego rogu, przyniesionego na dwór Artura przez wspaniałe przyodzianego młodzieńca, mogą pić bez rozlania wino tylko ci mężczyźni, którzy pozostali wierni swoim żonom. Spośród wszystkich rycerzy tylko Caradoc wytrzymuje próbę. Z ujęciem podobnego motywu spotykamy się jeszcze w *Lai del mantel maltaillié* z końca XII wieku. *Lai de Coarant* lub *lai d'Haveloc* jest rozwinięciem duńsko-saksońskiej sagi. Haveloc, uciekający z Danii przed swym wrogiem do Anglii, służy jako kuchcik pod imieniem Coaranta u króla Alsi; w końcu udaje mu się zdobyć rękę królewskiej córki wraz z licznymi królestwami.

Poza północną Francją *lai* był znany również częściowo w literaturze prowansalskiej; lecz zachował on się tam tylko w trzech egzemplarzach, z których jeden wyszedł spod pióra Bonifaci Calvo: *Ai Dieus s'a cor de'm destreigna L'amors tant c'a mort en veigna...* Staroprowansalskie *lais* mają jednak charakter wyłącznie liryczny.

Bibliografia: Fr. Michel, *Lais inédits des XII-e et XIII-e siècles*, Paris 1836; A. Jeanroy, *Lais et descorts français du XIII-e siècle*, Paris 1901; A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie*

lyrique en France au moyen âge, troisième édition, Paris 1925; G. Paris, *Lais inédits*, R. O. VIII (1829), p. 29—72; G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900...* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I, Paris; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paris 1921; C. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1895. E. Porębowicz, *Literatura francuska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. II, Warszawa; K. Barts, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg 1841. *Die Lais der Marie de France*, herausgegeben von K. Warnke, Halle 1885, RO XIV, s. 598—608; E. Hoepfner, *Marie de France, Les Lais*, „Biblioteca Romanica“, Strasburg; E. Winkler, *Marie de France*, Wien 1918; E. Levi, *Sulla cronologia delle opere di Maria de Francia*, Aquila 1922; J. Bédier, *Les lais de Marie de France*, „Rev. des deux Mondes“, t. III (1891), s. 10'; L. Foulet, *Marie de France et les lais bretons*, Z.F.Ph. XXIX (1905); W.H. Schofield, *The Lays of Graelent and Lanval*, Baltimore 1900; F. Michel, *Lai d'Haveloc*, Paris 1833; F. Michel, *Lai de l'Espine*, Z. F. Ph. XVII (1893); F. Wulff, *Lai du cor*, Lund 1888; *Enciclopedia Italiana*, t. XX, 389.

Stanisław Łukasik

MANTHIKI: (jęz. Ndau — portugalska Afryka Wschodnia) — pieśń zażegnania, ang. *spirit song* — wypędzanie ducha, lac. *incantatio*, dosł. drzączka. Jest to pieśń przy wypędzaniu złośliwego ducha.

Etymologicznie *thilkiza* — drzeć na ciełe, to objaw choroby, por. hot. pieśń

o „Wielkiej Słabości“, „Drzę na ciełe, przyrodziej mię...“ W tym wypadku jednak nazwa stanowi raczej aluzję do drżenia ciała wróża-znachora, który zażęgnuje chorobę. Drżenie to spowodowane jest w mniejszym stopniu działaniem sympatycznym w stosunku do pacjenta, a w większym działaniem dobrotliwego ducha *zinthiki*, który mając siedzibę jedynie w ciełe wróża potrafił odszukać i wywabić z chorego złośliwego ducha, sprawcę jego choroby.

Historię tego gatunku literackiego ilustruje rozwój wierzeń względnie zapytrywań na istotę choroby. Będą to wierzenia preanimistyczne, animistyczne i magiczne. Pierwsze — to ze snów głównie czerpana wiara w upiory, demony, żywe trupy, które mszcząc się za doznane za życia krzywdy wchodzą w krzywdziciela i wywołują objawy ostrej, ciężkiej choroby. Na drugim etapie będą to duchy, istoty bezcielesne niby cienie rzeczy, które wypełniają cały świat. Wreszcie wierzenia magiczne w pewnym stopniu typowe dla kopieniackich plemion matriarchalnych i panujące wśród ludów Bantu (jęz. *Chi-Ndau*¹ należy do rodziny języków Bantu). Starają się m.in. „zaśpiewać“ (*incantare*) ból czy chorobę, wypędzić „złośliwego ducha“, sprawcę nieszczęścia, względnie przeprosić go darami i skłonić do zmiany miejsca pobytu, do poszukiwania sobie innej ofiary. Śpiew jest tu więc głównie jednym z elementów postępowania magicznego nawarstwionego na wierzenia pre- i animistyczne. Źródłem wiary w ducha jako sprawcę choroby są marzenia senne, w których u ludzi prymitywnych, o umyśle mało krytycznym, a wyposażonym w bujną wyobraźnię, główną rolę odgrywają osoby zmarłe, gdyż świadomość ich śmierci jest jeszcze długo po ich zgonie bodźcem do snucia wspomnień na temat własnych przeżyć związanych z owymi osobami. Wspomnienia te są tak silne, tak żywo odczuwane, że opanowany nimi

¹ *ch* wymawia się jak polskie *cz*.

człowiek prymitywny nie zdaje sobie sprawy z ich nierealności i gotów jest wierzyć, że osoby zmarłe żyją nadal, biorą udział w sprawach osób im bliskich i co gorsza mszczą się za krzywdy doznane za życia, wchodzą w niemiłe im osoby i nękać je chorobą. Oczywiście nie bez wpływu na tego rodzaju przekonania są majaczenia chorego, który ze swej strony, może również w gorącoce niejednokrotnie wymawia imię jakiegoś nieżyjącego już obecnie wroga. Wszak może to właśnie chory był sprawcą, czy przyczynił się w jakiś sposób do śmierci tamtego, więc nic dziwnego, że otoczenie, patrząc na jego męki, widząc rozpaczliwe ruchy i słysząc niezrozumiałe słowa, stwarza sobie aitiologię *per analogiam* do zdarzeń i przeżyć własnych (antropomorfizm); wróg go dręczy, wróg mści się za swoje krzywdy tak samo po śmierci, jak czynią to z obecnymi ich żyjący wrogowie. Wniosek: trzeba wroga-ducha wypędzić, ogłuszyć, zaśpiewać, tak aby zapomniał o swej krzywdzie, względnie ułagodzić, przebłagać darami. (Por. agapy, inkantacje, ofiary na grobach zmarłych, obietny połączone ze śpiewem mającym udobruchać względnie wystraszyć złośliwego ducha.)

Bibliografia: *Songs and Tales from the Dark continent, Recorded from the Singing and the Sayings of C. Kamaba Simango, Ndau Tribe, Portuguese East Africa and Madokane Cele*², *Zulu Tribe, Natal, Zululand, South Africa* by Natalie Curtis, New York, G. Schirmer, Boston 1920.

Roman Stopa

MELE: hawajski wyraz oznaczający śpiewy okolicznościowe przy zabawach i przyjęciach, o treści zazwyczaj wesołej, dowcipnej, czasem baśniowej lub legendarnej. *Umere* — wesoły śpiew w dialekcie maoryjskim z Nowej Zelandii. *Ute* — piosenki śpiewane przy zabawach, sławiące piękno własnego kraju, daw-

nych bohaterów oraz dawne czasy niezależności politycznej od białych kolonizatorów, w dialekcie tahitańskim. *Uta* — piosenki w dialekcie markizyjskim. W miesięczniku „Te Ve'a Maohi“ („Posłaniec Maoryjski“), wydawanym na Tahiti w dialekcie krajowym, podawane są pieśni okolicznościowe, ułożone przez przygodnych bardów-poetów dla chórów okręgowych. Co rok 14 lipca w dzień święta Francji, odbywa się konkurs, na którym najpiękniejsze utwory chóralne otrzymują nagrodę. „Jury“ konkursu składa się z grona naczelników okręgów wyspiarskich. Kolejno na plac zabaw wkraczą zespoły chóralne i ustawiają się przed altaną naczelników. Zaczyna męczyzna stojący w środku pierwszego kręgu chórzystów wysokim, zawodzącym falsetem, a odpowiada mu drugi, po czym chór kończy zwrotkę głębokim, huczącym akordem na trzy głosy. Niektóre piosenki są bardzo dawnego pochodzenia, inne znów komponowane współcześnie. Jako przykład hawajskiego tekstu *mele* podaję pieśń, przytoczoną przez Churchill, znawcę dialektów polinezyjskich. *Mele* głosi sławę mieszkańców dalekiej wyspy Tahiti, która niegdyś wywierała ogromny wpływ kulturalny na Hawaje.

O Kahiki, kraju na dalekim oceanie,
Gdzie Olopana mieszka.
W środku jest ziemia, na zewnątrz słońce.

Mgliste jest słońce i ziemia, gdy się do
[nich zbliżać.

Być może, żeś ją widział.
Jam ją widział,
Na pewno widziałem Kahiki.

Kraj o dziwnej mowie, owa Kahiki!
Wspięli się wysoko ludzie z Kahiki!
Na kręgosłup nieba
I stąpali po nim naprawdę.

I spoglądali daleko w dół, na niziny.
Na Kahiki nie mieszkał człowiek naszej
[rasy.

Jeden tylko rodzaj ludzi jest na Kahiki
[— to człowiek biały.
On jest podobny do boga.
Jam jest podobny do człowieka.
Do człowieka istotnie;

Krażyłem wokół jako człowiek, tam,
[gdzie bogowie mieszkają.

² c przedstawia mlask zębowy.

Powyższa śpiewana legenda jest bardzo starego pochodzenia. Występujący w tekście Olopana to bohaterski żeglarz, naczelnik drużyny hawajskiej, z którą przybył w początkach XIII stulecia na Tahiti i zaczął tam panować, stając się praojcem kilku linii dynastycznych drobnych państw feudalnych. Żeglarze dawnych czasów, a zwłaszcza ich przywódcy, byli przez pokolenia ubóstwiani i w końcu tradycja wciągała ich w poczet półboskich istot „białych ludzi“. Inne *mele* hawajskie dopełnia nam obraz zależności mieszkańców Hawaj od Tahiti.

Gdy razu pewnego Hawajczycy obrazili wielkiego naczelnika Kahiki, ten, by ich ukarać, odebrał im światło słoneczne. Kiedy kilka dni przeszło w ciemności, mieszkańcy przerazili się bardzo i przyszlizli do brata Kana. Wówczas dobry olbrzym przebył morze i wylądował na Kahiki, gdzie władał Kahoa Alii, który rzucił słońcem. On do niego przemówił i został wysłuchany. Słońce oddane było Hawajczykom i by to się nie powtórzyło, (władca) utwierdził słońce na niebie.

Piękno wysp w śpiewanej poezji tahitańskiej oddane jest w metrycznych wierszach nierymowanych. Oto przykład *ute* pt. *Tahiti nui marearea* (Tahiti wielka złocista):

Słońce wschodzi na wierzchołku Mairy,
Wysokiej góry kasztanów,
Przebijając w swoim biegu małe krzewy
Wielkiej Tahiti ozłoconej.
Nieskończone są śpiewy ptasząt...

Jedna z bardzo popularnych piosenek na wyspie Raiatei jest następująca:

Pełne spokoju, kojące jest twoje niebo,
Słodkiej jasności światło na Raiatei tutaj.

Bibliografia: W. Churchill, *Easter Island*, Washington 1912; P. Huguenin, *Raiatea la Sacrée*, „Bulletin de la Société Neufchateloise de Géographie“, t. XIV, 1902—1903.

PIEŚŃ PORANNA: z niem. *Tagelied* (synonimy: *Tageweise*, *Wächterlied*); fr. *aube*, *aubade*, prow. *alba*. Polska nazwa powstała drogą przekładu nazwy niemieckiej *Tagelied* w związku z potrzebami polskiej szekspiologii. Jeszcze G. G. Gervinus zauważył, że początek sceny 5 aktu III *Romea i Julii* Szekspira to *Tagelied*, potraktowana jednak nie lirycznie, lecz dramatycznie; wiadomość tę przekazał czytelnikom swego przekładu *Romea i Julii* W. Tarnawski, tłumacząc niemiecką nazwę *Tagelied* na pieśń poranną. W. Bruchnański stwierdził w *Konradzie Wallenrodzie* (ust. III, w. 52—310 i VI, w. 1—191) dwukrotne pojawienie się pieśni porannej, tym razem w rozwiązaniu epickim, widząc w tym fakcie dowód wpływu Szekspira na Mickiewicza. Późne wytworzenie się polskiej nazwy tego gatunku liryki sytuacyjnej tłumaczy się jego brakiem w dawnej poezji polskiej, w przeciwieństwie nie tylko do romańskiej, ale także do niemieckiej, gdzie pod wpływem poezji romańskiej bujnie się krzewi *Tagelied* w rycerskiej poezji miłosnej średniowiecza (*Minnesang*).

Bibliografia: G. G. Gervinus, *Shakespeare*, III Aufl., Leipzig 1862, t. I, s. 262; W. de Gruyter, *Das deutsche Tagelied*, Leipzig 1887; L. J. Fränkel, *Shakespeare und das Tagelied*, Hannover 1893; G. Schläger, *Studien über das Tagelied*, Jena 1895; W. Szekspir, *Romeo i Julia*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Tarnawski, *Bibl. Nar.*, S. II, nr 26, 84; W. Bruchnański, „*Romeo i Julia*“ — „*Konrad Wallenrod*“. *Motyw pieśni porannej*, [w:] *Księga pam. ku uczczeniu trzydziestoletniej pracy naukowej S. Dobrzyckiego*, Poznań 1928, s. 1—17; S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich. Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź [1947].

Stefania Skwarczyńska

SEA-SHANTY: zob. **CHANTY**
SHANTY: zob. **CHANTY**

SERENA: staroprowansalska *serena* (prow. *serena* -- świeżość wieczoru lub nocy \leq *sera*, *ser* — wieczór, łac. *sera*, *serum*) jest pieśnią wieczorną, która wyraża oczekiwanie nocy, obiecującej nowe rozkosze miłosne. Podczas gdy w albie kochankowie zlorzeczą porannej zorzy, której zjawienie się zmusza ich do rozstania się, w serenie powodem rozpacz kochanka jest dłużący się w nieskończoność dzień, który przeszkadza mu połączyć się z ukochaną. *Serena Ad un fin aman fon datz* Guiratus Riquier (1250—1292) jest jedynym zachowanym przykładem tego rodzaju: „Wyprawiała pani raz Miłe posły do kochanka Naznaczając miejsce, czas Więc błogiego tego ranka Chodzi zadumany tkliwy Wzdycha, nudzi i tak rzecze: Na mą krzywdę dzień się wlecze, A zmrok Dłuży mi się niby rok“ (Przekł. E. Porębowicza).

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; E. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1889.

Stanisław Łukasik

SKOLION: st. gr. *skolios* — krzywy, skośny. Nazywano tak pieśń, którą śpiewali pojedynczy biesiadnicy nie po kolei, ale w dowolnym („ukośnym“) porządku, zależnie od ich umiejętności i upodobań.

Picie przy sympozjonach (por. również *sympozjon* literacki) urozmaicali Grecy od najdawniejszych czasów śpiewem. Tego rodzaju zwyczaje zmieniały się zależnie od panującej mody. Np. Achilles sam sobie śpiewa przy lutni, gdy się wycofał z walki. W *Odysei* zawodowy śpiewak opiewa na uczcie u Feaków epizody z wojny trojańskiej. W klasycznych znów Atenach śpiewa wyjątki z poetów: Stesychora, Alkmana, Simonidesa, co jednak już Arystofanes uznał za staroświecki zwyczaj. Właśnie w jego *Chmurach*

(1358 nn.) i *Osach* (1217 nn.) spotykamy opis nowoczesnej w tej epoce biesiady: goście biorą do ręki gałązkę wawrzynu i śpiewają skolion o tyranobójcy Harmodiosie lub bohaterze Admecie, przy czym śpiewak podejmuje wiersz śpiewany przez swego poprzednika i bezpośrednio nawiązuje do niego. Starożytny komentator Ós stwierdza, że taki był zwyczaj.

Najważniejsze świadectwo o skolion zawdzięczamy dwóm uczniom Arystotelesa: historykowi kultury Dikajarchowi i znawcy muzyki starożytnej Arystoksenosowi (obaj z IV w. p. n. e.). Według Dikajarcha istniały trzy rodzaje biesiadnych pieśni: 1. śpiewane przez wszystkich biesiadników, 2. przez pojedynczych kolejno, 3. przez niektórych tylko, posiadających umiejętność śpiewania. Te ostatnie właśnie nazywały się skolia od dowolnej i przypadkowej kolejności biesiadników, którzy je śpiewali. To świadectwo Dikajarcha odnosi się do wszystkich śpiewów, jakie słyszano na sympozjonach. Wyraźnie wspomina ono wspólne śpiewy, tzw. peany, pojedyncze pieśni wykonywane w tym porządku, że je kolejno podejmowali biesiadnicy zawsze siedzący od prawej strony, wreszcie pieśni znawców, które Dikajarch nazywa skoliai. Muzyczny charakter tych śpiewów wymagał użycia lutni. Więc gdy śpiewak sam sobie akompaniował, wędrowała lutnia w tym dowolnym porządku z ręki do ręki. Gdy akompaniament zaś wykonywała fletnistka, podawali sobie śpiewacy gałązkę mirtu lub wawrzynu. Wędrowniki lutni były w każdym razie dawniejsze.

Świadectwo współczesnego prawie Arystoksenosa mówi tylko o skoliach, z którymi łączy on nieco inne pojęcie: przy sympozjonie ustawiano dokoła jednego stołu wiele tapczanów, biesiadnicy śpiewali wszyscy kolejno i wtedy podawali sobie gałązkę mirtu lub wawrzynu, ale w komnatach wielokątnych musiano z konieczności zestawiać stoły i wtedy gałązka nieraz zmieniała kierunek, węd-

drowała ukośnie: stąd nazwa pieśni. Ze świadectwa Arystoksenosa wynika, że wszyscy goście śpiewali. Występujące tu pewne różnice w interpretacji nazwy przez samych starożytnych stąd wynikały, że w epoce, w której żyli dwaj wspomniani uczniowie Arystotelesa, zwyczaj śpiewania skoliów był już czymś przebrzmiałym (tylko w górzyskiej Arkadii na Peloponezie ta tradycja, niegdyś wspólna całej Grecji, utrzymała się jeszcze do II w. p.n.e.). Ale ich informacje są dla nas jedynym i wartościowym świadectwem odnoszącym się do skoliów.

Nazwa skolion występuje po raz pierwszy u poety Pindara, tzw. skolia attyckie i zwyczaj ich śpiewania (śpiewała je przeważnie młodzież szlachecka w swych klubach) wspomina pierwszy Arystofanes. Plato zna ten zwyczaj jako ustalony, ale już IV wiek nie bardzo się w tej sprawie orientuje. Pod koniec wojny peloponeskiej śpiewanie przy biesiadach pieśni wielkich liryków uchodzi za coś staroświeckiego. A przecież nie tak dawno było to powszechnie przyjęte i każdy wykształcony rozporządzał tu obfitym repertuarem. Kiedy wg Cycerona (Tusc. I 4) Temistokles odmówił takiego występu na ucztach, wzięto mu to za złe. Do takiej ignorancji odnosi się przekazane nam przysłowie: „Nawet trzech utworów Simonidesa nie znasz!“ Widocznie było to częstym zjawiskiem: toteż tylko część gości śpiewała.

Kiedy zaś w Atenach rozwinął się dramat, śpiewacy biesiadni zainteresowali się lirycznymi partiami komedii i tragedii. Ale również partie mówione, tzw. *rheseis*, były przy sympozjonach odtworzone, a wykonanie ich granoczyło właśnie z recytacjami. *Rheseis* tragiczne już za czasów Demostenesa nudziły przy biesiadzie, komiczne były bardziej pożądane i dłużej się utrzymały. Wg Plutarcha niektóre partie nowej komedii tak ściśle związały się z sympozjonami, że łatwiej przyszłoby biesiadnikom obejść się bez wina niż bez życiowej mądrości

mistrza Menandra. Widocznie jeszcze za Plutarcha szukano w pieśni biesiadnej życiowego pouczenia. Ten też zwyczaj przyczynił się niemało do powstania późniejszych antologii poetów (por. *antologia*). Uczestnicy Platońskiego sympozjonu śpiewają prawdopodobnie i skolia, które zresztą wspomina Alkibiades, ale ostatecznie artystycznie ułożone mowy biesiadników wypierają z sympozjonu poezje. Około połowy IV w. attyckie skolia uchodzą za przestarzałe i zamierają.

Obok urywków ze znanych poetów zdomowały się w repertuarze attyckich skoliów już w czasie walk z tyranią Pizystratydów pieśni ludowe (choć śpiewane właściwie przez młodzież szlachecką), które nie mają charakteru podniosłej poezji, a ich język i myśli są bardzo wyszukane. Cechą ich jest anonimowość jak prawdziwej pieśni ludowej, podkreślana zupełnie świadomie przez świadectwa starożytne. Jeden z przedstawicieli tzw. średniej komedii wyraźnie to zaznacza w słowach: „Ów, który wynalazł skolia, ktokolwiek to był...“ Poza tym otwiera się tu szerokie pole dla improwizacji, która operuje też chętnie reminiscencjami ze znanych poetów (te utwory mają najbardziej jednolity charakter) czy z zasobów bajek.

Znajomość tych skoliów ludowego pochodzenia zawdzięczamy Atenajosowi (III w. n. e.), który zachował nam tzw. śpiewnik komersowy (nazwa ta pochodzi od Reitzensteina, por. *bibliografia*), zawierający 25 skoliów. Poza tym znamy jeszcze 11 innych skoliów. Nie zawiera ta księga wszystkich, o których mamy wiadomości, natomiast wykazuje liczne warianty tych samych pieśni biesiadnych. Kiedy je zaczęto spisywać, zwyczaj śpiewania skoliów już nie istniał, stąd też mogło się tu dostać dużo tekstów literackich. Zbiór wyszedł prawdopodobnie z kół perypatetycznych i szkoły Arystotelesa, która zachęcona przez mistrza (autentyczne jego skolion na Hermesa zachował również Atenajos) miała dużo

zainteresowania dla ludowości. Było ono tym cenniejsze, ponieważ wszelka twórczość ludowa szybko zanikała w starożytności, a Dikajarch nie mógł już dokładnie zdać sobie sprawy z tego, co to było skolion.

Wspomniana księga komersowa składa się z 25 krótkich strof, podanych bez nazwisk autorów. Do tych utworów anonimowych dodał Atenajos dłuższą pieśń Kreteńczyka Hybriasa, w której wypowiada się z całą otwartością buta doryckiego szlachcica, oraz wspomniane skolion Arystotelesa. Cały zbiorek powstał pewno w Atenach, wnet po wojnach perskich: jedna z pieśni (5) zaczyna się od słów:

Zwyciężyliśmy, tak jakieśmy chcieli
i zwycięstwo przynieśli bogowie...

Śpiewnik zaczyna się od czterech pieśni, zbudowanych prawie identycznie. Od nr 10 idą pochwały herosów (Admeta, Telamona, Ajasa) ze sławnymi skolionami na tyranobójców Harmodiosa i Arystogejtona na czele (10—13). Te 4 strofy są prawdopodobnie od siebie niezależne i z pewnymi odmiankami powtarzają te same myśli o zabiciu tyranów i wprowadzeniu równości obywatelskiej w Atenach. Dwie z nich (10, 12) zaczynają się od słów:

W gałązce mirtu miecz będę nosił,
tak jak Harmodios i Arystogejton...

Inny utwór (11) wyraża przekonanie, że Harmodios pewno nie umarł, ale — jak mówią — przebywa na wyspach szczęśliwych, gdzie właśnie mieszka Achil szybkonogi i Diomedes, syn Tydeusa. Skolion 16 o Telamonie ma bardzo nieporadne sformułowanie myśli: Telamon pierwszy, jak mówią, przybył pod Troję, a Ajas drugi wspomniący Danaów, wreszcie Achilles. Autorowi chodzi o podkreślenie, że najslawniejszy bohater przybył na końcu. Są również pochwały „zaczynających mężów“. Końcowa pieśń głosi: „kto nie zdradza przyjaciela, ma według mego zdania cześć u bogów i ludzi“. Ogólny

ton jest arystokratyczny. Np. pieśń 14 zachęca, by z daleka trzymać się od plebejuszów, a kochać szlachtę.

Są również pieśni bez politycznych akcentów. Np. nr 17, 18 i 26 zawierają komplementy miłosne: śpiewak chciałby zostać sprzączką ze złota, aby go nosiły piękne niewiasty, to znów lutnią z kości słoniowej, by go piękni chłopcy nosili, albo czerwoną różą na śnieżnej piersi dziewczyny. Inne utwory dotyczą przyjaźni, miłości i picia. W niektórych są aluzje do utworów Pindara i Alkajosa: widocznie ich pieśni również śpiewano przy biesiadach. Dochodzi też do głosu mądrość życiowa zawarta w przysłowia i gnomach (por. *gnoma*). Skolion 7 głosi, że zdrowie najlepsze dla człowieka śmiertelnego, potem uroda, po trzecie bogactwo, a wreszcie młodość w kole przyjaciół... W skolionie 20 czytamy:

Pod każdym kamieniem, przyjacielu,
[czyha skorpion
Miej się na baczności, by cię nie ugodził,
bo kto niewidoczny, do każdego podstępu
[on gotów.

Skolion 9 to trawestacja bajki w formie piosenki eolskiej o raku, który poucza węża trzymając go w kleszczach.

Forma metryczna tych piosenek jest dość różnorodna: obok strofy alcejskiej, dystychu i strofy glykonejskiej występują przeważnie miary wierszowane eolskie, jako że wpływy eolskie zaznaczyły się silnie w ludowej pieśni attyckiej od końca VI w. p. n. e.

Bibliografia: W. Aly, art. *Skolion*, RE II 3 (1921), 558 nn.; R. Reitzenstein, *Epigramm u. Skolion*, Gieszen 1893; T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1931, I 1, s. 229 nn. Teksty u Atenajosa, *Deipnosoph.* ks. XIV, s. 694 nn. oraz u Th. Bergka, *Poetae Lyr. Gr. t. III*; W. Steffen, *Antologia liryki greckiej*, Bibl. Nar., S. II, 92 (1955), s. LXV n. i 75 n.

Jerzy Schnayder

STEGREIFDICHUNG: nazwa pochodzi od średnio-wysoko-niemieckiego wyrazu *stegreif* — strzemień. W wieku XVII wyraz ten, występujący w połączeniu *im Stegreif*, zmienił swe znaczenie pierwotne: zrobić coś bez zsiadania z konia, a więc bez przygotowania. Stąd *Stegreifdichtung* znaczy „poezja improwizowana“. W literaturze niemieckiej termin ten stosuje się dla określenia improwizowanych okolicznościowych pieśni ludowych i wierszy różnego rodzaju.

Pieśni te można podzielić na dwie grupy:

I. Pieśni improwizowane: 1. cztero-, pięcio-, sześciowierszowe rymowane, o charakterze satyrycznym lub lirycznym, powstałe z nastroju chwili, z uczuć miłości i zazdrości, służące na zabawach jako rozrywka podczas przerw między tańcami (zob. *Schnaderhüpfli*); 2. pieśni dłuższe, wynikające z chęci poetyckiego wypowiedzenia się i współzawodnictwa między śpiewakami (zob. *Kranzlied*, *Streitgedicht*). Pieśni te są krótkotrwałe, wyrażają w przeciwieństwie do typowej, długotrwałej pieśni ludowej uczucia jednostki, a nie ogółu.

II. Pieśni częściowo improwizowane, nierymowane, wywołane również nastrojem chwili, lecz przeznaczone dla utrzymania rytmu i entuzjazmu pracy. W pieśniach tych improwizator często wyraża trud pracy i skutki bezwzględnej eksploatacji robotnika (zob. *Arbeitslieder*).

Pieśni należące do grupy I wyróżniają się swą dźwięcznością, lekkością, pogodą, dowcipem i zdrową satyrą, pieśni drugiej grupy dosadnością słowa i wielką rytmiką.

Autorzy czerpią tematy z dziedzin najróżnorodniejszych, z przeżyć i wrażeń przy pracy i zabawie, przeważnie jednak z przeżyć miłosnych. Pod względem artystycznym nie przedstawiają wielkiej wartości, są jednak cennym materiałem dla historyczno-obyczajowych badań, pozwalają poznać grupy społeczne, w których powstały, krąg ich

zainteresowań, ich przeżycia i troski, ich walkę z wyzyskiem i wrogiem klasowym.

Najstarsze są pieśni przeznaczone dla podniesienia rytmu pracy (Heusler, Bücher), sięgają one najdawniejszych czasów, z rozrywkowych — *Kranzlieder*, które żywo jeszcze przypominają więz z obrzędami religii wegetacyjnej. Z wielkiej ilości tych pieśni pozostało stosunkowo niewiele. Przyczyniły się do tego zakazy kościelne i niechęć kronikarzy, upatrujących w nich nawrót do pogaństwa, doszukujących się w nich ordynarności i szkodliwości tylko dlatego, że wyszły one poza obręb poezji feudalnych klas i tradycyjnej wiejskiej etykiety.

Bibliografia: H. Dunger, *Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande*, LIX; Zska-Schottky, *Österreichische Volkslieder*, VII; A. Werle, *Almenrausch*, 480; W. Gundlach, *Schnaderhüpfli*, 12; W. Müller, *Beiträge zur Volkskunde der Deutschen in Mähren*, 418; Walther w *Sächsische Volkskunde* Wuttkego, IV, 17; O. Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, 1913, s. 27—32; Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, s. 114—115, 195—204 i przy omawianiu różnych innych *Arbeitslieder*; J. Meier, *Kunstlieder u. Volkslieder in Deutschland*, 1906; H. Naumann w *Reallexikon*, wyd. Merker u. Stammler, t. III, 1928/29.

Arno Will

STOMA: hymn pochwalny śpiewany na cześć bóstwa podczas większych uroczystości religijnych, a raczej religijno-społecznych. Ten ostatni charakter przeważa, ogólnie biorąc. Hymn śpiewany nosi ogólną nazwę *sāman* (por. *Sāma-veda*), *stoma* zaś jest to hymn *sāman*, śpiewany na pewien ściśle określony sposób. Podług scholiastów *stoma* winna się składać z pięciu części, a mianowicie: 1. *prastāva*, czyli wstęp, w którym zwykle wyciąga się wysoko świętą sylabę *om*;

zaczyna ten śpiew *prastotar* — zapiewca; 2. *udgītha* — właściwa pieśń, czyli *sāman*, wykonywany przez *udgātara*, innego z ofiarników, głównego celebranta; 3. *pratihāra* — dosłownie zamknięcie; tu — zamknięcie strof: gdy *udgatar* wymawia specjalnie do tego celu wyznaczone sylaby hymnu *sāman*, *pratiharta* (śpiewak *pratihāry*) dołącza swój głos do śpiewu. Przypada to zwykle na drugą połowę ostatniego wiersza strofy; 4. *upadrava* — dosłownie „niespodziewany atak“ itp., albo też zetknięcie się języka z zębami przy wymawianiu spółgłosek zębowych; tu, o ile mi wiadomo, nagle wejście czwartego głosu. Kończy wszystko *nidhana* — śpiew chóralny.

Bibliografia: A. Hillebrandt, *Ritualliteratur, Vedische Opfer und Zauber*, [w:] *Grundriss d. Indo-Arischen Philologie u. Altertumskunde*, 1897, s. 124 i n.

Helena Willman-Grabowska

STOTRA: sanskr. — pochwała, hymn sławiący bóstwo. Rytuał wedyjski odróżnia *stotra*, czyli hymn śpiewany, od *śastra* (zob.), czyli inwokacji recytowanej. Ten sam hymn może służyć obu tym celom. Recytuje się zwykle jakiś wyjątek, często wiersz jeden, zastosowany do okoliczności. Śpiew trwa dłużej; stanowi on zwykle środkową część nabożeństwa czy uroczystości i jest starannie przygotowany. Recytacja towarzyszy aktom przygotowawczym, a ponieważ tych aktów jest dużo, gdyż najdrobniejszej czynności towarzyszy jakaś odpowiednia, wybrana i od wieków ustalona formuła, więc każda z recytacji trwa krótko. Np. ofiarnik przynosząc wodę do skropienia miejsca, gdzie ma się odbywać obrzęd ofiarny, wymawia pochwałę wody; gdy budują ołtarz, szepcą lub raczej mruczą wezwanie do każdej cegły oraz jej pochwałę; to samo się dzieje, gdy zaścielają ołtarz pewnym rodzajem specjalnie do tego używanej trawy, głoszą pochwałę trawy itd., itd. Rozniecając ogień za pomocą tarcia dwóch kawałków

drzewa, głoszą pochwałę na cześć lasu, niejednokrotnie bardzo poetyczną. Płonącemu ogniovi towarzyszą pieśni śpiewane pojedynczo lub chórem, ale tylko przez ofiarników. Lud w obrzędzie udziału nie bierze.

Bibliografia: M. Winternitz, *A History of Indian Literature*, Calcutta 1927, t. I, s. 162 i n.

Helena Willman-Grabowska

TRIONFO: ang. *triumph*, ros. триумф, fr. *triomphe*, niem. *Triumph*; etymologia: starołaciński *triumpus* (w tej postaci stwierdzony u pisarza rzymskiego M. T. Warrona), później *triumphus* (przejście z łac. do włoskiego od accus. *triumphum*), równorzędny z greckim θρίαμβος (etymologia grecka niepewna: *tri-iapto* lub *threo-omphe*, inni przypuszczają obce jego pochodzenie) — oznaczał w początkach pochod uroczysty, szczególnie na cześć Bachusa, w czasie którego śpiewano hymn o tej samej nazwie; później wyraz ten oznaczał (jak i w dzisiejszym rozumieniu) uroczystość w formie wspólnego pochodu na cześć zwycięskiego wodza rzymskiego, a następnie zakres jego pojęcia rozszerzył się i pod nim rozumie się także: przewagę, ostateczne zwycięstwo z poczuciem pełnej radości.

Jako rodzaj literacki włoski jest to utwór poetycki zapoczątkowany przez Petrarke około r. 1352, napisany w tercynach 11-zgłoskowych, o treści alegoryczno-moralnej i o cechach epickich, pt. *Trionfi in vita ed in morte di Madonna Laura*. Składa się z 6 części: 1. *Trionfo d'Amore*, 2. *Trionfo della Castità*, 3. *Trionfo della Morte*, 4. *Trionfo della Fama*, 5. *Trionfo del Tempo*, 6. *Trionfo della Divinità*. Część 1. zawiera 4 pieśni, cz. 2 — 1, cz. 3 — 2, cz. 4 — 3, cz. 5 — 1 i cz. 6 — 1, razem 12 pieśni, zwanych *capitoli*. Wszystkie części i pieśni powiązane są zasadniczą myślą przewodnią, nacechowaną pesymizmem idealistycznym, wyrosłym na gruncie pojęć średnio-wiecznych o „znikomości wszelkich po-

czynają tego świata“, a ostatecznym „triumfie“ wieczności trwania w boskim bycie nadzmysłowym: nad Miłością triumfuje Czystość, nad Czystością Śmierć, nad Śmiercią Sława, nad Sławą Czas, nad Czasem Wieczność boska. Odznacza się ten utwór wykwintną formą, przytłoczoną jednak pewną sztucznością i pozą.

Genetycznie łączy się ten rodzaj z pewnymi utworami średniowiecznymi, o podobnych wątkach ideologicznych i treściowych oraz formach wierszowych, jakie znajdujemy w słynnym starofrancuskim poemacie alegorycznym *Roman de la Rose*, w *Divina Commedia* Dantego i w jej parodii *Amorosa visione* Boccaccia — oraz z ikonografią sięgającą już to czasów grecko-rzymskich (pochody bachiczne, triumfy imperatorów rzymskich), już to z średniowieczną (np. *Trionfo della Morte* malarza ówczesnego Orcagni, olbrzymiego fresku na ścianach hali cmentarza w Pizie). Tak w literaturze, jak i w ikonografii występuje zazwyczaj charakter „wizji“ lub „snu“, która to wizja wywierała duży wpływ w wiekach następnych na literaturę oraz sztuki plastyczne, szczególnie w w. XV i XVI (np. *Trionfo delle Virtù* B. Foresi i *Trionfo d'Amore* A. Bonciani), i później. W literaturze elementy ideologiczne (tematowe) raz zbliżają się do pierwowzorów klasycznych grecko-rzymskich, raz do utworów typu petrarkowskiego. Formy wiersza nie zawsze trzymają się wzorowej tercyny; tak np. z końcem XV w. Lorenzo il Magnifico pisze swoje *Trionfi* typu hymnów bachicznych w wierszach ośmioletkowych; są to: *Trionfo di Bacco ed Arianna* i *Trionfo dei sette pianeti*, zawierające pierwiastki ludowe oraz elementy będące wyrazem epoki Renesansu, tj. swobody, radości i używania życia póki czas, wraz z apoteozą młodości i miłości nieskrepowanej. Tchną one dynamizmem rozbawionego drobnomieszczanstwa florenckiego, z odcieniem smętku z powodu szybko przemijającej młodości i stąd hasło *carpe diem*. Wyrazem

tego są powtarzające się strofy (refreny, czyli *ritornelli*) w *Trionfo di Bacco ed Arianna*, śpiewanym na ulicach Florencji przez tłumy masek posuwających się korywodem karnawałowym na wozach triumfalnych:

Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non c'è certezza.

Lorenzo jest także autorem parodii *Triumfów* Petrarki (po części także i *Boskiej komedii*) pt. *Simposio altrimenti i Beoni* (*Uczta, czyli Bibosze*), napisanej w tercynach „stylem bachicznym“.

Nie zatrzymując się zbytnio nad farsą sceniczną w stylu klasycznym poety włoskiego z końca XV i początku XVI w. Jakuba Sannazaro pt. *Trionfo della Fama*, formą i klasycyzmem przypominającą utwór Petrarki, a będącą wyrazem wzrastającego wówczas serwilizmu poetów wobec możnowładców (apoteoza Alfonsa Aragońskiego napisana wierszem 11-zgłoskowym), zapowiadającą już barok — przejdźmy do utworu zbliżonego bardzo do pierwowzoru petrarkowskiego tak pod względem formy, jak i ideologii z tą różnicą, że o ile poemat Petrarki nacechowany jest pesymistyczną rezygnacją w stosunku do życia i działania, to utwór Aleksandra Manzoni *Trionfo della Libertà*, napisany ok. r. 1801 w czterech pieśniach tercyną, przesiąknięty jest optymistycznym dynamizmem życiowym (drukami ukazał się dopiero w r. 1878, a więc po śmierci autora, lecz krążył w odpisach): jest on mocno brzmiącym echem idei rewolucyjnych, które w tej epoce historycznej święciły triumfy. Podobnie jak u Petrarki jest tu silna domieszka wielkich mitów klasycznych, z dodaniem elementów aktualnych. Jakkolwiek zmieszanie to wpływa ujemnie na jednolitość treści, to jednak ten *Triumf Wolności* jest sugestywną alegorią i wyrazem epoki: triumfująca wolność, wspierana przez słuszną wojnę, pokój, równość i miłość ojczyzny obala tyranie

i przesąd usymbolizowane przy pomocy cesarsko-austriackiego czarnego orla. Mimo wad kompozycji utwór ten chciwie czytali patrioci włoscy (rewolucjonista Federico Confalonieri, długoletni więzień Spielbergu, krzepił tym poematem nadwątlone męką więzienną siły). Bliskie podobieństwo do *Trionfi* Petrarcki zaznacza się szczególnie w epizodzie przeglądu bohaterów, co dali życie za wolność. Wplata tutaj Manzoni gwałtowną inwektywę przeciw papiestwu, włożoną w usta pogromcy tyra — Brutusa.

Słabsze lub silniejsze reminiscencje pierwowzorów zawierają także bardziej znane utwory literackie, jak *Trionfo dell'onore*, opera komiczna A. Scarlattiego (Neapol 1719), *Der Triumph der Empfindlichkeit* J. W. Goethego, dramat ironizujący przedromantyczną czułośćkowość (szczególnie *Nową Heloizę* J. J. Rousseau), napisany w r. 1778 — oraz z nowszych najbardziej zbliżony do *Trionfi* Petrarcki poemat P. B. Shelleya *The Triumph of Life* z r. 1824 w tercynach (niedokończony), o charakterze „wizji“, z petrarkowskimi akcesoriami, jak wóz triumfalny życia, do którego zaprzężeni są wielcy bohaterowie, między nimi i Napoleon I. Zasadniczą myślą tego poematu jest to, że życie ujarzmią tego, kto chce je ujarzmić; są także inne interpretacje tej mglistej alegorii. Wymienić należy także *Il trionfo d'amore*, legendę średnio-wieczną udramatyzowaną przez G. Giacosa (r. 1875). Pewnej analogii treściowej dopatrzeć się można w powieści D'Annunzia *Triónfo della Morte*, zwłaszcza w opisie pochodu tłumów pielgrzymów do miejsca odpustowego, czemu przygląda się główny bohater powieści Giorgio Aurispa, szukający uwolnienia się od obsesji samobójczej, która ostatecznie triumfuje i popycha go wraz z kochanką w objęcia śmierci.

Bibliografia: O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, t. II, Milano 1943; Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörter-*

buch, Heidelberg 1924; *Italiensko-russkij słowar'* pod red. M. V. Sergiewskiego, Moskwa 1947; W. Weisbach, *Trionfi*, Breslau 1920; A. Venturi, *Les Triomphes de Petrarque dans l'art représentatif* [w:] *Revue de l'art ancien et moderne*, XX, 1906; F. Petrarca, *Canzoniere* (wyd. różne); *Poesie di Lorenzo de' Medici* (wyd. różne); *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (G. Treccani), t. 34, Roma 1937; *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, Milano 1949; *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*, a cura di V. Rossi, Milano 1949.

Walerian Preisner

UZUPEŁNIENIA

Dr J. A. Klausner (Jerozolima) nadesłał parę uwag i uzupełnień dotyczących Materiałów do Słownika Rodzajów Literackich zamieszczonych w „Zagadnieniach rodzajów literackich“, t. II, 1/2:

ACTA MARTYRUM, II, 1, s. 153 — godna uwzględnienia byłaby jedna z martyrologii żydowskich, *Midrash of the 10 Martyrs*, o której wspomina dr J. A. Klausner w rozprawie *The Evolution of the Hebrew Short-story: a Survey* („Zag. rodz. lit.“, t. III, 1 [4]).

ANNALES, II, 1, s. 155 — materiał klasyczny został potraktowany wyczerpująco. Ponadto byłaby godna uwagi bardzo ciekawa annalistyka królów hetycyckich, a także annalistyka świata muzułmańskiego i Dalekiego Wschodu.

ARBEITSLIEDER, II, 1, s. 163, w związku z podaną w bibliografii książką K. Büchera, *Arbeit und Rhythmus*, 1919, należałoby wskazać jej wydanie z 1924 r. („sechste, verbesserte und erweiterte Auflage“).

CONTRASTO, II, 1, s. 171, forma ta jest znana nie od średniowiecza. Już w literaturze starożytnej babilońsko-asyryjskiej znane są *contrastata*, por. np. B. Meissner, *Die babylonisch-assyrische Literatur*, Wildpark-Potsdam 1928, s. 83 („Handbuch der Literaturwissenschaft“,

red. O. Walzel). Znana i rozpowszechniona była ta forma również w średniowiecznych literaturach: arabskiej, perskiej i hebrajskiej. Do bibliografii należałoby dodać: M. Steinschneider, *Rangstreit-Literatur*, Wien 1908.