

# MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

## WSTĘP

Kilka lat temu przy Wydziale I Łódzkiego Towarzystwa Naukowego powstała Komisja „Słownika rodzajów literackich” pod przewodnictwem prof. dr Stefanii Skwarczyńskiej. Cel opracowania Słownika został ujęty w sposób następujący: „Celem wydawnictwa jest ujęcie w ramy jednego (kilkutomowego) dzieła materiału literackiego w zakresie literatury powszechnej w jej formacjach rodzajowych i gatunkowych. Wydawnictwo ma mieć charakter naukowy, a zarazem stać się podręcznikiem niezbędnym dla każdego badacza literatury w zakresie informacji rzeczowej i podstawowej bibliografii przedmiotu”. W ciągu paru lat swej działalności Komisja zgromadziła znaczną liczbę artykułów pisanych przez uczonych z całej Polski. Przeróżnego rodzaju trudności sprawiły, że Komisja musiała zaprzestać działalności, a „Słownik rodzajów literackich” nie ukazał się nawet w formie zeszytu próbnego. Teraz jednak, z chwilą rozpoczęcia wydawania *Zagadnień rodzajów literackich*, Redakcja postanowiła drukować opracowane hasła jako materiały do przyszłego „Słownika rodzajów literackich”. Publikacja materiałów powinna spełnić trzy zadania. Ma uchronić od zapomnienia prace autorów, którzy poświęcili swój czas i trud współpracy z Komisją w nadziei, że prace te zostaną kiedyś udostępnione publiczności; ma poddać je krytyce i dyskusji naukowej, dla której otwieramy łamy naszego działu dyskusji i recenzji; ma wreszcie zachęcić uczonych polskich i zagranicznych, którzy nie brali udziału w pracach Komisji, do podjęcia współpracy w niniejszym dziale. Redakcja ma nadzieję, że w ten sposób „Materiały” przygotowują drogę przyszłemu „Słownikowi rodzajów literackich”, wydawnictwu, które w proponowanej czy innej formie uważamy za niezbędne dla każdego badacza literatury.

Nie krepując się porządkiem alfabetycznym (koniecznym w wykonanym słowniku, ale nie przy drukowaniu „Materiałów”) będziemy się starali dobierać artykuły w ten sposób, aby przedstawiały możliwie szeroki zasięg tematów i uwzględniały literatury różnych narodów. Czujemy się zwolnieni z troski o ich proporcję w objętości, proporcję nieodzowną w „Słowniku”.

Hasła publikowane w bieżącym zeszycie *Zagadnień* ukazują się prawie w tym samym wyborze, który został swego czasu rozesłany uczestnikom konferencji w Instytucie Badań Literackich w Warszawie, zwołanej w sprawie „Słownika“.

Autorzy haseł opracowywali je według *Informacji i wskazówek dla redaktorów i autorów „Słownika rodzajów literackich“* z dn. 20 III 1951 r., z których najważniejsze podajemy niżej jako wprowadzenie w cele i metodę „Słownika“ — również przedmiot ewentualnej dyskusji.

Redaktorami działów specjalnych (których zadaniem było ustalenie zasobu nazw z danego działu, dobór współpracowników-wykonawców poszczególnych artykułów i odpowiedzialność za zawartość naukową tych artykułów) byli:

Prof. dr J. Chmielewski (poprzednio ze śp. prof. W. Jabłońskim) — Daleki Wschód,

Śp. prof. dr A. Chybiński — pogranicze muzyki i literatury,

Śp. prof. dr R. Gansiniec i prof. dr J. Schnayder — literatury klasyczne,

Śp. prof. dr H. Willman-Grabowska — literatury Indii,

Prof. dr T. Grzebieniowski — literatury krajów brytyjskich i amerykańska,

Prof. dr M. Grzędzielska — formy wersyfikacyjne,

Prof. dr M. Jakóbiec — literatury słowiańskie (prócz polskiej),

Prof. dr J. Krzyżanowski — literatura polska,

Śp. doc. dr L. Łopatyńska — literatury romańskie,

Prof. dr M. Plezia — literatura łacińska średniowiecza,

Prof. dr J. Sajdak — literatura bizantyjska,

Doc. dr R. Stopa — afrykanistyka,

Prof. dr A. Zajączkowski — Bliski Wschód,

Prof. dr K. Zawistowicz — twórczość ludowa i literatury ugrofińskie,

Prof. dr Z. Żygulski — literatura niemiecka, skandynawska i holenderska.

Redakcja

WYJĄTEK Z „INFORMACJI I WSKAZÓWEK DLA REDAKTORÓW I AUTORÓW  
„SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

Zakres haseł:

Pragniemy w układzie alfabetycznym zestawić materiał dotyczący:

- a) literatury powszechnej, dbając jedynie o to, aby materiał spoza naszego kręgu kulturowego nie przygniótł ilościowo materiałowi nam najbliższego. Uważamy za konieczne nie ograniczać się do

- literatury naszego kręgu kulturowego ze względu na coraz ściślej-  
sze związki pomiędzy kulturami całego świata;
- b) wprowadzamy do „Słownika“ hasła dotyczące się twórczości ludowej,  
interesującej dotąd raczej tylko badaczy folkloru;
  - c) wprowadzamy do „Słownika“ hasła dotyczące się różnych rodzajów  
i gatunków wypowiedzeń znanych z życia codziennego (np. rozmowa,  
list), świadomi faktu „awansu literackiego“ takich form w od-  
powiednich warunkach historyczno-społecznych;
  - d) wprowadzamy do „Słownika“ hasła dotyczące się różnych dziedzin  
kultury i sztuki związanych z tworzywem słownym (np. felieton,  
wywiad, powieść radiowa, nowela filmowa, opera), świadomi roz-  
maitego typu ich współzależności z literaturą;
  - e) traktujemy *al pari* wszelkie rodzaje i gatunki bez względu na  
stanowisko dawnej poetyki wartościującej je według kryteriów  
ideologicznie określonych, stąd rodzaje twórczości jarmarcznej  
obok tragedii i epepei;
  - f) obok nazw dobrze i powszechnie znanych pragniemy zanotować za-  
pomniane, odpowiadające gatunkom zamarłym;
  - g) pragniemy wprowadzić w ewidencję „Słownika“ gatunki dotąd nie  
obdarzone nazwą, skryształizowane w epokach niechętnych reflek-  
sjom genologicznym lub krystalizujące się współcześnie;
  - h) wprowadzamy najważniejsze nazwy strof i układów stroficznych,  
świadomi ich częstego awansu w pozycje gatunków literackich;
  - i) wprowadzamy nazwy kompozycyjnych jednostek konstrukcyjnych  
ze względu na częstą ich tendencję wyosobniania się w gatunek  
(np. prolog, loa).

#### Uwagi o ujęciu rodzajów, gatunków, odmian:

Omawiając rodzaj, gatunek, odmianę pamiętamy, że:

- 1) należy wyliczyć, określić ich czynniki strukturalne w ich wzajem-  
nej zależności;
- 2) należy, zgodnie z istotnym stanem rzeczy, ujmować rodzaje, ga-  
tunki, odmiany nie statycznie, ale dynamicznie, z określeniem  
ich kierunków rozwojowych;
- 3) należy — o ile tylko pozwala na to znajomość faktów — związać  
je w momencie ich genezy i w fazach ich rozwoju z konkretnym  
podłożem historyczno-społecznym i środowiskowym (np. powieść  
jako literacka forma wypowiedzenia klasy mieszczańskiej XVII  
i XVIII w., ballada literacka jako forma wypowiedzi młodego ro-  
mantyizmu szukającego oparcia o tradycję ludową);
- 4) należy — jeśli na to pozwala konkretny materiał — określić rozwój

gatunku, ukazać jego ewolucję i przemiany w inny gatunek zarówno wtedy, gdy dotychczasowa nauka opatrzyła nową postać osobną nazwą, jak i wtedy, gdy brak sygnalizującej nowość nazwy (romans — powieść).

#### Kanon artykułów:

- 1) hasło: pierwszeństwo ma język polski, o ile posiada odpowiednią nazwę (unikać tłumaczenia *ad hoc*); o ile język polski nie posiada nazwy na ten rodzaj, hasło powinno być w języku, dla którego dany gatunek jest szczególnie znamienity albo w którym jest najczęściej w użyciu (np. *vie romancée*). Jeśli na gruncie polskim równouprawnione jest hasło w języku polskim i obcym, hasło w języku obcym powinno być odsyłaczem skierowane do hasła w języku polskim (np. *roman-fleuve* patrz: powieść-rzeka). W razie istnienia synonimów synchronicznie w obiegu, powinny być one zestawione obok siebie, podobnie jeśli niegdyś miały obieg synonimiczny — oczywiście ze wskazaniem okresu ich wymienności znaczeniowej (np. nowela, stp. nowina);
- 2) obok hasła — jego tłumaczenie na języki: rosyjski, francuski, angielski, niemiecki. Oczywiście także na te, dla których literatur omawiany rodzaj jest szczególnie charakterystyczny, z drugiej strony, w razie braku odpowiedników w danych językach — opuszczamy tłumaczenie;
- 3) etymologia nazwy: w języku podstawowym hasła;
- 4) definicja, opis, określenie danego gatunku (w myśl powyżej podanych uwag o rodzajach, gatunkach, odmianach);
- 5) ew. historia teorii danego gatunku;
- 6) krótki zarys historii danego gatunku (z uwzględnieniem postulatu „Uwag“, tj. określenia jego oblicza ideologicznego), szczególnie na gruncie polskim;
- 7) podstawowa bibliografia, szczególnie w j. polskim;
- 8) podpis autora.

**ANTYMASKA:** zob. **MASKA**

**ANTYUTOPIA:** (pochodzenie słowa pod **UTOPIA**) utopia satyryczna, przedstawiająca ironiczny obraz społeczeństwa współczesnego autorowi w formie alegorii lub w innym przebraniu, albo parodia utopii wysmiewająca marzenia utopijne. Antyutopia występuje jako echo utopii, jest od niej znacznie rzadsza,

jest zawsze tworem literacko-artystycznym, a jej niekiedy kapryśna, zazwyczaj luźniejsza niż utopii budowa i bardziej fantastyczna treść sprawiają, że trudno ją oddzielić od fantastycznych podróży-satyr na ludzkość w rodzaju: *Historii prawdziwej* Lucjana, *Mundus alter et idem* Johna Halla (1643?), *Histoire comique de la lune* C. de Bergerac (1649),

*Furetiriana* A. Furetière (1696) lub *The Fable of the Bees* Bernarda de Mandeville (1714) oraz *Podróże Nicholasa* Klimenta L. Holberga (1732).

Zalążki ironicznego traktowania tematu utopijnego tkwią już w *Utopii* T. More'a, który uważał swoją utopię za utopię, a dając jej formę rzekomego sprawozdania z odkryć w Ameryce, traktował tę mistyfikację wraz z przyjaciółmi jako uczony żart. Zaznaczyło się to w tytule (*libellus festivus*), w tonie używanym, gdy mowa o współczesnych mu instytucjach (ks. I), w nazwach ludów wspomnianych w ks. II (*Amaurotum* — Mrocznogród, *Polyleritae* — Mnogobzdurcy, *Anemolii* — Nadętyńczycy) oraz w zabawnych anegdotkach. W 1564 *Utopia* zostaje wyśmiana w *Dialogu przeciw gorączce zaraźliwej* Bullaina (*Dialogue against the Fever Pestilence*). W 1726 Jonathan Swift wydaje *Podróże Guliwera*, których ks. III — podróż do Laputy — jest utopią ironiczną. Inne części *Guliwera* wahają się między utopią i antyutopią. Do wybitniejszych antyutopii, zasługujących w pełni na tę nazwę, należą *Erewhon* (satyra na społeczeństwo angielskie, darwinizm i technikę, 1872) i *Erewhon Revisited* (satyra na początki religii, 1901) Samuela Butlera, *Nowy wspaniały świat* (*Brave New World*, 1932) Aldousa Huxleya, *Rok 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) George'a Orwella.

Antyutopia występuje czasem fragmentarycznie (por. aluzje do *Utopii* u Rabelais'go i rządy Sancho Pansy na wyspie u Cervantesa). Podłoże powstawania antyutopii jest rozmaite, począwszy od kaprysu, żartu, burleski, a skończywszy na postawie twórczego lub bezpłodnego sceptycyzmu. Jest to rodzaj uprawiany zarówno przez pisarzy postępowych, jak i reakcyjnych, o czym świadczą np. *Sozialdemokratische Zukunftsbilder* (1891) Eugen Richtera i *Der Himmel auf Erden in den Jahren 1901—1912* (1892) Leo Gregoroviusa. Wskutek braku opracowań antyutopii trudno stwierdzić, w jakiej

mierze do jej powstania przyczyniła się tradycja ludowa (kraina Cockayne we Francji i Anglii, Schlaraffenland w Niemczech, bajeczne czasy, „gdy bramy krakowskie zapinały się na guziki, a płoty kiełbasą grodzili“, w Polsce).

Bibliografia: jak w artykule o **UTOPII**.

Witold Ostrowski

**APOKRYF**: (ang. *apocryphal book*, ros. *anokpuφ*, fr. *apocryphe*, niem. *Apokryphen*) jest terminem pochodzenia greckiego (*ἀποκρύπτω* — ukrywam, taję) określającym utwory, których autor nie jest nam znany iub które co do swego pochodzenia, ukiadu i treści są niejasne, tajemnicze. Typ literacki apokryfu znany był już w starożytnym piśmiennictwie greckim, gdzie np. temat wojny trojańskiej opracowywany był anonimowo, względnie opracowania te przypisywano postaciom legendarnym. Szczególne znaczenie posiadają apokryfy dla badań religioznawczych z uwagi na to, że stanowią cenny przyczynek do poznania atmosfery, w jakiej rodzą się i krystalizują nowe pojęcia i poglądy. Istniejąc obok „oficjalnej“ literatury naukowej czy artystycznej i będąc tej literatury niejako przeciwstawieniem, stają się apokryfy, przynajmniej w momencie swego powstawania, literackim wykładnikiem tendencji nurtujących szerokie masy. Typowym tego przykładem są apokryfy żydowsko-chrześcijańskie, pochodzące przeważnie z okresu: II w. do III w. Jakkolwiek religijna literatura apokryficzna ostatnich wieków świata antycznego omawiana być musi na szerokiej płaszczyźnie z uwzględnieniem synkretyzmu religijnego i społeczności religijnych na gruncie tego synkretyzmu wyrosłych (np. sekty gnostyckie), to jednak szczególną uwagę skupia literatura apokryficzna związana ze społecznością żydowską, zwłaszcza zaś chrześcijańską, tak ze względu na materiał, którym dziś dysponujemy, jak i ze względu na fakt ogromnego wpływu tejże literatury na później-

szą sztukę chrześcijańską oraz na formowanie się wierzeń, które w postaci legend i opowiadań trwają do dnia dzisiejszego. Charakterystyczny jest „renesans” popularności apokryfów w XVI w. Dalekim tego echem może być u nas do niedawna duża poczytność religijnej „literatury straganowej”, czerpiącej swą tematykę właśnie z apokryfów. Będąc zmienną ilustracją ewolucji myśli religijnej pierwszych wieków chrześcijaństwa, poświadczają też starochrześcijańskie apokryfy fakt istnienia konfliktów pomiędzy oficjalną katechezą kościelną a wierzeniami szerokiego ogółu, przy czym jest rzeczą charakterystyczną, że pomimo wyraźnej dyskredytujących apokryfy orzeczeń pisarzy Kościoła, a nawet zarządzeń władz kościelnych apokryficzna literatura bynajmniej nie traciła swej popularności. Jeśli chodzi o zawartość treściową apokryfów, to ich autorzy obierali przy pisaniu szereg dróg. Żeby scharakteryzować najważniejsze: niektórzy, kreśląc obraz współczesnych wypadków i przeprowadzając ich wartościowanie, opisy te i oceny wkładali w usta osób wziętych z przeszłości, nadając w ten sposób utworowi charakter prorocstwa. Inni dydaktyczną fabułę utworu wiązali z życiorysem znanej osobistości lub z przebiegiem znanych wypadków historycznych, nadając tym samym apokryfowi cechy biografii lub opisu historycznego. Jeszcze inni podszycali się pod autorytet współcześnie żyjącej osobistości, by tą drogą przydać wagi swym polemicznym, apologetycznym czy też dogmatycznym wywodom. Zróznicowanie w przeprowadzeniu wywodu rzuca poprzez przesłanki je determinujące wyraźne światło na środowisko, w którym wymienione typy literatury apokryficznej powstawały. Tam gdzie stawała się ona narzędziem krytyki w odniesieniu do istniejącego podówczas porządku politycznego i społecznego, stwarzała równocześnie, jak ma to miejsce w apokalipsach, psychologicznie umotywowaną antytezę tego porządku

w postaci wizji szczęśliwej przyszłości. Aktualna nierealność takich marzeń przy równoczesnym pragnieniu ich urzeczywistnienia stanowi genezę apokryficznych prorocstw. Biografie znów apokryficzne znajdują swe uzasadnienie w powszechnym przekonaniu o decydującej roli jednostek w procesie oczekiwanych zmian. Ta dominująca skłonność do obserwowania i oceniania procesów historycznych przez pryzmat działalności opatrnościowych jednostek, jak również tendencja do uzupełniania historycznych danych poprzez fikcyjne zdarzenia znajduje najsilniejszy swój wyraz w typie apokryfu biograficzno-historycznego. Tytuły się to zwłaszcza prologów i epilogów, które stanowią uzupełnienie życiorysów z reguły są tworem fantazji, a poprzez swój „cudowny” charakter pełnią rolę poręczycieli słuszności też głoszonych przez bohatera. Wreszcie apokryfy o charakterze polemicznym obrazują krystalizowanie się w doktrynę sądów i pojęć nurtujących warstwy społeczne, będące odbiorcami danej literatury apokryficznej. Co się tyczy literackich form apokryfów, to mimo znacznych niekiedy różnic zbliżają się one do znanego nam skądinąd typu prorocstwa (biblijnego), apokalipsy, ewangelii, listu biblijnego czy dziejów apostołskich. W węższym bowiem zakresie znaczeniowym pojęcie apokryfu związało się z kanonicznymi księgami *Starego i Nowego Testamentu*, będąc tychże ksiąg zaprzeczeniem, a zarazem uzupełnieniem. Obejmuje się więc mianem apokryfu biblijnego te pisma, których nie ma w (kanonie) Biblii, a które stanowią *sui generis* dodatek wzbogacający jej treść fantastycznymi, budzącymi ciekawość niewykształconych czytelników szczegółami. Nie jest wykluczone, że wstęp do *Ewangelii Łukasza*, a zwłaszcza ostatnie słowa *IV Ewangelii* stworzyły tu podatny grunt dla niezwyklej popularności apokryfów nowotestamentowych. Również powstanie hereetyckiej sekty dawało nieraz silny impuls do komponowania apokryfów,

których doktrynalna tendencyjność wskazuje niekiedy zupełnie wyraźnie na źródło ich pochodzenia. Z apokryficznej literatury żydowskiej wymienić należy: *Apokalipsę Henocha*, tzw. *Księgę Jubileuszów* (inaczej *Małą Genesis*), tzw. *Testament Dwunastu Patriarchów*, tzw. *Wniebowzięcie Mojżesza*, *IV Księgę Ezdrasza*, *Apokalipsę Barucha*, *Psalmy Salomona* (18). Niektóre z apokryfów żydowskich (np. *Apokalipsa Henocha*) rozszerzone zostały później przez chrześcijan, którzy nadali im ostateczną, znaną nam dzisiaj, postać. Wyjącznie chrześcijańskiego pochodzenia są: druga część pisma *Ascensio Isaiae* (z końca I w.), 40 tzw. *Ód Salomona* powstałych w II w. wśród pochodzących z żydostwa syryjskich chrześcijan-gnostyków, tzw. *Testament Salomona* (pochodzenia późniejszego), nadto apokryfy nowotestamentowe, które dzielimy na: 1) apokryficzne ewangelie: *Evangelium secundum Hebraeos* (prawdopodobnie przeróbka *Ewangelii Mateusza* opracowana w języku aramejskim i używana przez nawróconych Żydów palestyńskich), *Evangelium secundum Aegyptios* (z II w.), *Evangelium Petri* (przeróbka ewangelii kanonicznych dokonana w II w. przez gnostyków antiochijskich), *Protoevangelium Iacobi* (poczytna ze względu na walory literackie i treść historia Marii aż do momentu rzezi betlejemskiej, pochodzi z II w.), *Evangelium Thomae* (znany z recenzji zbiór legend o życiu dziecka Jezusa), *Evangelium infantiae Salvatoris*, *Evangelium secundum Bartholomeum* (powstały pod koniec IV w. wśród herezyków aleksandryjskich opis objawień Chrystusa po zmartwychwstaniu oraz opis zstąpienia Chrystusa do piekieł), *Evangelium Nicodemi* (połączenie apokryficznych *Acta (Gesta) Pilati* i *Zstąpienia Chrystusa do piekieł*); 2) apokryficzne dzieje apostołskie: *Acta Pauli* (z II w.), *Acta Petri* (z pocz. III w.), *Acta Petri et Pauli* (ok. r. 200), *Acta Andreae* (poczytne u enkratyków), *Acta Ioannis*, *Acta Thomae* (napisane

w III w. w języku syryjskim), *Acta Thaddaei* (oryginał powstał w języku syryjskim); 3) apokryficzne listy apostołskie: Pawła, Barnaby-towarzysza Pawła (uważany był w starożytności chrześcijańskiej za autentyczny; ze względu na alegoryczną interpretację *Pisma św.* w tym liście zachodząca uważa się ten apokryf za najwcześniejszy dokument aleksandryjskiej szkoły katechetycznej; list ten pochodzi z pierwszej połowy II w.), *Epistola apostolorum* (chrystologiczny traktat komponowany w duchu teologii Justyna); 4) apokryficzne apokalipsy: *Pasterz Hermasa* (jest to pochodzący z II w. utwór składający się z opisu 5 wizji, 12 przykazań, 10 podobieństw, całość wykazuje wpływ doktryny hermetyzmu), *Apokalipsa Tomasza* (pochodzi zapewne ze środowiska gnostycko-manichejskiego). Niektórzy badacze zaliczają do apokryfów również *Sybilliny* oraz tzw. *Naukę dwunastu apostołów* (*Didache*).

Bibliografia: A. Radliński, *Apokryfy judaistyczno-chrześcijańskie*, Lwów 1905. A. Radliński, *Apokryfy judaistyczno-chrześcijańskie w polskich przeróbkach*, Warszawa 1911. A. Brückner, *Apokryfy średniowieczne*, Kraków 1900. A. Brückner, „*Pismo św.*“ i *apokryfy*, Warszawa 1903. T. Sinko, *Literatura grecka*, III, 1, Kraków 1951, s. 101—121. Bardenhewer, *Geschichte d. altkirchl. Literatur*, I<sup>2</sup>, Freiburg im Breisgau 1913, s. 498—622. Puech, *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, I, Paris 1928. Kautsch, *Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Test.*, Tübingen 1900. Geffcken, *Christl. Apokryphen*, Tübingen 1908. Goodspeet, *The Story of the Apocrypha*, Chicago 1939. Leclercq, *Apocryphe*, „*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*“, t. I, cz. 2, Paris 1924.

Tytus Górski

**BALLADA:** wyraz ballada, należący do międzynarodowej terminologii literackiej i w drobnej tylko mierze ulegający mody-

fikacji zgodnej z prawami poszczególnych języków, posiada dwa znaczenia. Jedno jest znaczeniem pierwotnym i dochodzi we Francji średniowiecznej do sensu sprecyzowanego; łączy się z południowowłoskim słowem *ballare* (tańczyć) i jest nazwą tańca i pieśni tanecznej, jak francuskie *carole*, miano tańca w koło przy pieśni, czasem także przy muzyce instrumentalnej; otóż ballada jest odmianą formy poetyckiej *carole*'a, składa się z trzech zwrotek ośmiowerszowych trójrymowych (*ab ab bc bc*) z refrenem i finałem czterowerszowym. Termin ów zatrićiał aktualność i w czasach nowszych jawi się tylko w obrębie stylizacji historycznej (tak np. Edward Rostand Cyranowi de Bergerac każe w czasie pojedynku improwizować balladę).

Drugie znaczenie zyskał ten wyraz, gdy w Anglii został zastosowany od w. XVI począwszy do epickiej pieśni ludowej, również początkowo wiążącej się z tańcem. Ballady ludowe angielskie i szkockie (*popular ballads*) jawiące się w rękopisach dopiero w w. XVII, ale pochodzące z czasów dawniejszych, zwróciły na siebie uwagę świata literackiego, odkąd Addison w czasopiśmie „*The Spectator*” ogłosił tekst ballady o bitwie morderczej dwu rodów na pograniczu Anglii i Szkocji pt. *Chevy Chase* (*Łowy w górach Cheviotu*).

Zakres i treść pojęcia ballady w drugim, do dziś dnia aktualnym znaczeniu są płynne i zmienne i, pomimo trwałego związania z pewną rodzajowością poetycką, z pewną tematyką i wartością emocjonalną oraz ze śpiewnością wiersza, przeważnie stroficznego, definicje bywają różne, a określenie ścisłe jest w świetle bogatej różnorodności przejawów niemożliwe. Ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia.

Istnieje ballada ludowa i ballada artystyczna; w obrębie tej ostatniej wyodręb-

nia się od właściwej, poważnej ballady ballada humorystyczna i parodystyczna.

1. Ballada ludowa, śpiewana, o prostej melodii, skłonna do całkowitego lub częściowego ujęcia akcji w wymianę powieżeń, uwidatnia tylko pewien moment lub pewne momenty, koncentruje i kondensuje akcję; przedstawienie jest szkicowe, zaznaczające, nigdy nie daje szczegółowego przebiegu zdarzeń; wynika z tego zagadkowość, czasem niejasność, sugestywność; sprzyja ta metoda wydobywaniu tajemniczości i nastrojowości, spływaniu się epickości z dramatycznością i liryzmem. Częste są powtarzania i paralelizm; epitety, przenośnie, porównania są proste, na ogół stereotypowe. Tematem są wojny, zbrodnie i miłość; włącza się nieraz fantastyka; częste jest piętno grozy. Forma wiersza jest zwrotkowa, nieraz z refrenem.

Obok baśni i bajki ballada należy do zasadniczych form opowiadającej poezji ludowej; toteż jawi się w postaci bardziej lub mniej rozwiniętej w folklorze ludów. Do bogatego rozwoju i pod względem ilości, i pod względem waloru poetyckiego doszła w poezji angielskiej i szkockiej, zwłaszcza na pograniczu Anglii i Szkocji (tzw. ballada pograniczna, *the border ballad*). Formą jej wierszową jest najczęściej dwuwiersz rymowany, pisany i drukowany zwykle jako czterowersz; w tym czterowerszu pierwszy i trzeci wiersz są czteroakcentowe, a drugi i czwarty złączone rymem, trójakcentowe. Rywalizować może z tą twórczością balladową poezja duńska, w której ballady określa się ogólną nazwą pieśni ludowych, *folkeviser*. Tak samo w Niemczech nazwa pieśni ludowej, *Volkslied*, obejmuje także pieśni o charakterze balladowym. Istnieją utwory tego typu i w folklorze polskim, jak zwłaszcza opowieść o pani, co zabiła pana. Wyjątkowe stanowisko ballady brytyjskiej i skandynawskiej pobudzało do chęci znalezienia analogicznych utworów u innych ludów. W nauce niemieckiej pojawiła się w w. XX teoria, jakoby około 1200, tj. w okresie rozkwitu epiki, istnia-



ły zaginione ballady rycerskie, których oddźwięki zachowały się czy to w balladach duńskich i szwedzkich, czy we wzmiankach historycznych. U nas podobnym torem poszedł Eugeniusz Kucharski, upatrując we wspomnianej pieśni o zabójczyni męża szczątek śląskiej poezji rycerskiej XIII w. („Pani zabiła pana“), „Pamiętnik Literacki“, 1931). Co do tej pieśni, to jeżeli słuszne jest wiązanie jej z pewną wzmianką u Długosza, sięgałaby ona genezą w. XV.

Na balladę zwrócono już uwagę w pierwszej połowie w. XVIII, ale istotne żywe zainteresowanie zapoczątkował zbiór ballad angielskich i szkockich wydany w r. 1765 przez biskupa Percy'ego (*Reliques of Ancient Poetry*). W Niemczech Herder, twórca słynnego zbioru pieśni różnych ludów: *Volkslieder*, zatytułowanego później *Stimmen der Völker*, upatrywał w balladach szczególnie ważny wyraz ludowej twórczości.

Zajęto się wtedy również teorią ballady, przede wszystkim ludowej. Goethe w uwagach teoretycznych, które złączył ze swą balladą o wracającym hrabim, zatytułowaną po prostu *Ballade*, uznawał balladę za prapoczątek poezji, w której jako jedność nie zróżnicowana istnieje epika, liryka i dramatyczność. Co do pochodzenia sformułowane zostały dwie teorie: Walter Scott — zarówno propagator ballady ludowej, jak twórca ballad oryginalnych — uważał ballady brytańskie za utwory zawodowych śpiewaków, *minstrelów*, rozpowszechnione przez nich między ludem, August Wilhelm Schlegel i Grimmowie głosili przekonanie o kolektywnej twórczości ludowej.

2. Ballada artystyczna uprawiana jest w Anglii i w Niemczech w pierwszej połowie w. XVIII ze szczególną skłonnością do ballady żartobliwej, uderzającej w tony piosenki śpiewaków jarmarcznych; dochodzi do szybkiego, ogromnego rozkwitu po ukazaniu się zbioru Percy'ego. W Anglii, gdzie obok panującej nazwy pojawia się także określenie „opowieści grozy“, „opowieści fan-

tastyczne“ (dwa zbiory Lewisa: *Tales of Terror* i *Tales of Wonder*), decydującą rolę w zainicjowaniu romantyzmu odgrywa w r. 1798 tom *Ballad lyricalnych* (*Lyrical Ballads*) Wordswortha i Coleridge'a, z których pierwszy tematy bierze ze zwykłego życia warstwy niższej (np. słynny wiersz *Jest nas siedmioro*), drugi, autor głośnego cyklu o *Starym marynarzu*, sięga do niesamowitej fantastyki.

W Niemczech w okresie „burzy i naporu“ wielką poezją balladową zainicjował Bürger *Lenorą* (1774), efektowną i może nawet efekciarską, pomimo obcego poezji ludowej dydaktyzmu uderzającą istotnie w tony ludowe. Mistrzem ballady okazał się młody Goethe, którego *Erlkönig* jest arcydziełem niesamowitości zagadkowej. W późniejszym okresie twórczość balladowa łączy się ze współdziałaniem Goethego i Schillera; Schiller reprezentuje daleką od ludowości balladę ideową o problematyce etycznej, ale w najznakomitszych balladach wchłania coś z nastrojowości Goethowskiej (*Die Kraniche des Ybykus* i *Der Taucher*), gdy Goethe znowu od Schillera przyjmuje ideowość (*Die Braut von Korinth*). Pielęgnują ten rodzaj literacki obficie romantycy. Przy tym i w nomenklaturze literackiej, i w teorii poetyckiej mieszają się u Niemców pojęcia ballady i romancy, a mimo subtelności niektórych wywodów odróżniających bywają obie te nazwy często stosowane do tego samego utworu. Na ogół panuje raczej określenie ballada, chwilowo tylko wpływ poezji hiszpańskiej gorowanie daje romancy. Spośród młodszych romantyków popularnością ballad swych rywalizuje z Goethem i Schillem Uhland. Pociąg do balladowości trwa i u Heinego, i w późniejszej niemieckiej poezji poromantycznej, w której Fontane wprowadza do ballady realizm i aktualność polityczną, a żywotność ballady nie znika także w w. XX (baron Münchhausen; tendencyjne, społeczne, kabaretowe ballady B. Brechta).

Na równi z poezją angielską i niemiecką wybitne stanowisko wyznacza balla-

dzie romantyzm duński. W romantyce rosyjskiej recepcja ballady jest dziełem Żukowskiego. W trzecim dziesięcioleciu w. XIX przyjmuje poezję balladową romantyzm francuski; reprezentatywną jej rolę uprzytomnia zbiór Wiktora Hugo *Odeset ballades* (1822); nie brak owego epicko-lirycznego rodzaju także w innych poezjach romantycznych, jak w włoskiej i hiszpańskiej. Nie przestaje i później ballada pociągać poetów, o czym świadczy chociażby Paul Fort (wielotomowe *Ballades françaises*, wydawane od r. 1897). Pojęcie ballady staje się jednak bardzo płynne i różnorodne. Dowodem jego rozciągliwości jest np. w poezji angielskiej Oskara Wilde'a słynna, ostrzegająca *Ballada o więzieniu Reading*.

W poezji polskiej zwiastunkami ballady są już w okresie stanisławowskim trzy osjaniczne dумы: Niemcewicza *Duma o Żółkiewskim* i *Duma o Stefanie Potockim* oraz Karpińskiego *Duma Lukierdy*. Istotna recepcja ballady, na razie pod nazwą dумы, jest zasługą Niemcewicza, który w wydaniu zbiorowym swych poezji (1803) pomieszcza dumę *Alonzo i Helena*, „naśladowaną z angielskiego“, jak pisze, naprawdą przełożoną z Lewisa, i *Dumą o kniaziu Michale Glińskim*, mogącą pretendować do miana pierwszej oryginalnej ballady polskiej. Mnożą się utwory balladowe przekładane i oryginalne po r. 1815. Niemcewicz przyswaja dalsze ballady angielskie, naśladuje się *Lenorę* i tłumaczy Schillera, przy czym obok dумы pojawia się nazwa autentyczna ballady. Obu rodzajami zajmują się także teoretycy i krytycy: Euzebiusz Słowacki, Bentkowski, Brodziński, później Józef Korzeniowski, a Lach Szyrma uwagami o *Lenorze* poprzedza w r. 1819 jej naśladowanie pt. *Kamilla i Leon*.

Sztandarowym rodzajem literackim romantyzmu polskiego czyni balladę Mickiewicz, manifestacyjnie wypełniając pierwszy swój tomik głównie balladami.

W ślad za tym zbiorem zaczyna się u nas „balladomania“. Jej najwybitniejszym tworem są *Maliny* Aleksandra

Chodźki, wśród wszystkich ballad polskich najbliższe pieśni ludowej. Słowacki, wieńcząc poezję balladową przeniesieniem jej wątków do tragedii szekspirowskiej, trafnie oparł *Balladynę* przede wszystkim na *Malinach*, łącząc z nimi tematy *Lilij* i *Switezianki*. *Lilie* też, a obok nich *Powrót taty* i *Pani Twardowska* są tymi balladami, które do dziś dnia zachowały świeżość nieprzestarzałą. Szczytem jednak artyzmu balladowego nie jest jeszcze ta typowa, historycznie doniosła ballada o pani, co zabiła pana, lecz dopiero realistyczne w koncepcji *Czaty* i *Trzech Budrysów*.

Mickiewiczowska definicja sformułowana w przedmowie brzmi, jak następuje: „Ballada jest to powiastka, osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego, śpiewana tonem melancholijnym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna. Romanse tym się od ballady różnią, iż poświęcone są czułości“.

Nazwa „romans“ (stosująca się do *Kurhanka Maryli* i *Dudarza*) nie przyjęła się u nas, jakkolwiek tytuł *Ballady* i *romanse* powtórzył i Stefan Witwicki (1824), i Odyniec (1825) — przy czym Odyniec w przedmowie powiedział o tych dwu rodzajach, że między nimi „teraz trudno jest dostrzec istotnej różnicy“ — za to obok ballady trwa nazwa dумы, zyskująca nowe soki żywotne dzięki Zaleskiemu. Ballada stała się zasadniczym narzędziem postępowego nurtu romantycznego. Jej rewolucyjność społeczna tkwiła w ludowości, przy czym kwestią drugorzędą jest sprawa autentyzmu czy literackości pierwiastków ludowych. Chodzi o to, że wysunięciu na czoło ballady jako poezji „gminnej“ służy dążeniu do przebudowania struktury społeczeństwa, do przewartościowania klas społecznych. Poeta, który w swym manifestacie antyracjonalistycznym do naczelnego uczonego zwracał się słowami: „Martwe znasz prawdy nieznanne dla ludu“, uznawał lud za posiadacza prawdy, co wyraźnie uka-

że w *Dziadów* cz. II i IV. Było to bezwzględne wyniesienie ludu w stosunku do warstw uprzywilejowanych. Od ludu należy się uczyć właściwej postawy poznawczej, etycznej, estetycznej. Jest zasadniczym rysem początkowej romantyki polskiej, że w poezji chce ona na świat patrzeć przez pryzmat myśli i uczuć ludu. Realne znaczenie takiej postawy dla rewolucjonizmu społecznego wskazuje protest przeciwko krzywdzie społecznej w napiętnowaniu zjawy pana w II cz. *Dziadów* i w *Rybce*. W świecie poetyckim ballady i w nowości jej środków wyrazowych przebija się znany już sentymentalizmowi i Rousseau protest przeciw kulturze ówczesnej; na tym tle zwrot do ludowości godzi się ze zwrotem do przeszłości rycerskiej.

Nie doznająca nigdy przerwy sympatia dla ballady potęguje się w okresie Młodej Polski i nadal w w. XX. Działa zaś nie tylko tradycja poetycka, lecz także muzyka, zwłaszcza ballada Chopinowska (która, jak według relacji Schumana stwierdził sam Chopin, podniecie zawdzięczała Mickiewiczowi). Różne kierunki skrajnego umuzycznienia ballady ukazują utwory Leśmiana i Zegadłowicza.

I recepcja ballady ludowej, i tworzenie ballady artystycznej dziejami swymi sięgają poza granice epoki romantycznej. Mimo to jednak ballada jako rodzaj literacki związana jest nierozzerwalnie z romantyzmem. Tkwi u jej podstaw romantyczny, entuzjastyczny stosunek do twórczości ludowej i sympatia dla irracjonalnej tajemniczości. Artyzm jej jest po pieśniach Osjana drugim etapem uromantycznienia epiki.

\* Bibliografia: 1. Opracowania polskie: a) Ballada przedmickiewiczowska: Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, 1949. I. Górski, *Ballada polska przed Mickiewiczem*, „Prace Historycznoliterackie”, nr 13. W. Bruchnalski, *Mickiewicz — Niemcewicz*, „Pam. lit.”, 1903, i os. wyd. 1907. J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales*

*of Wonder*“ jako źródło ballad Mickiewicza, „Studia z zakresu literatury i filozofii”, 1925. b) Ballada Mickiewiczowska: J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, wyd. II, 1949, s. 281—321, t. II, cz. 2, 1949, s. 110—116, 144—161, 237—245. A. Chorowiczowa, *Ze studiów nad artyzmem „Ballad i romansów”*, „Pam. lit.”, 1923. Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pam. lit.”, 1948. E. Petzold, *Ballada Mickiewicza i Goethego*, „Przew. nauk. i liter.”, 1910. J. Klaczko, „*Lenora*” i „*Ucieczka*”, „Zapomniane pisma polskie...”, 1912. 2. Opracowania w innych językach: T. F. Henderson, *The Ballad in Literature*, 1912. W. Morris Hart, *Ballad and Epic*, 1907. W. Szišmariow, *Liryka i liriki późnego średniowiecznia*, 1915. W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, 1936. H. Schneider, *Ursprung und Alter der deutschen Volksballade*, „*Ehrismann — Festschrift*”, 1925. M. Ehrhard, *Jankowski et le préromantisme russe*, „*Bibl. de l'institut Français de Leningrad*”, t. XVIII, 1938. H. Ohlschlaeger, *Kunstballade*, „*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*”. Artykuły o różnych balladach i zbiorach ballad w t. I, *Dizionario letterario della opere...*, Bompiani 1949. 3. Wydania naukowe ballad ludowych: F. J. Child, *English and Scottish Popular Ballads*, 1881. Grandwvig, *Danemarks Gamle Folkeviser*, 1890.

Juliusz Kleiner

**BRUSCELLO:** termin specyficznie włoski. Etymologia: forma pochodna od łac. zdrobniałej *arboricellus*, drzewko (*arbor*, *arboricellus*, stąd: *arborcello*, *arbocello*, *arboscello* i forma zniekształcona *bruscello*). W twórczości ludowej jest to rodzaj przedstawienia lub farsy wieśniaczej śpiewanej i recytowanej po wsiach i miasteczkach tokańskich przez mężczyzn rozmaicie przebranych, także w strojach kobiecych i w maskach. Po każdej zwrotce o prymitywnej formie

ludowej następują dźwięki wiejskich instrumentów muzycznych. Samo przedstawienie kinetycznie wygląda tak, że z grupy otaczającej trzymane drzewko lub gałąź ukwieconą i ozdobioną barwnie wychodzi jeden z uczestników i śpiewa czy recytuje swoją partię, po czym następuje taniec. Nazwa pochodzi właśnie od trzymanego drzewka lub gałęzi. Zazwyczaj biorący udział mają także ozdobione zieloną nakrycia głowy. Odbywa się to zwykle w maju, stąd mówi się *cantare il bruscello* albo *cantare il Maggio*. W innych okolicach nazywają to *Majo* lub *Maggio*, co zbliżałoby tę ludową imprezę włoską do analogicznej zabawy wiosennej w Polsce, zwanej „maik“ albo „gaik“. Podobne zabawy odbywają się także, jak wiadomo, i w innych krajach słowiańskich (np. na Ukrainie). Niejednokrotnie *Majo* śpiewa się pod oknami ulubionej kogoś z uczestników dla wyrażenia jej sympatii.

Początki tego zwyczaju znajdują się w okolicach Sieny. Z czasem rozszerzył się on na prowincje sąsiednie, jak Lucca i Pistoia. Treść śpiewanych wierszy, początkowo analogiczna jak w utworze zwanym *caccia*, gdzie są sceny z łowów, rybołówstwa, bójek i przygód miłosnych, przechodzi później w legendarną i historyczną. W innych prowincjach *bruscello* posiada treść wyłącznie satyryczną, której głównym motywem jest spór o młodą dziewczynę między młodym i starym pretendentem. Zwyczaj noszenia drzewka pochodzi od sposobu dawnych łowów na ptaki, kiedy to drzewo smarowano na noc lepem, na który chwytaly się siadające ptaki. W okolicach Sieny ten właśnie sposób łowienia ptaków zwany jest *bruscello*.

Bibliografia: O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Milano 1943, vol. 1—2. A. Ancona, *Origine del teatro in Italia*, Torino 1891, s. 243 i n. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, ed. G. Treccani, vol. 7, Milano—Roma 1931, s. 989. *Ency-*

*klopedia powszechna* Orgelbranda, t. 22, Warszawa 1862, s. 481. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 2, Warszawa 1901, s. 175—176.

Walerian Preisner

**COBLA:** w staroprowansalskiej poezji *cobla* (łac. *copula*, fr. *couple*, wł. *coppia*) — zwrotka, strofa, posiada wielką różnorodność układu. Różne bywają również jej rozmiary, gdyż może zawierać najmniej 5 wierszy, a najwięcej 16 wierszy. Rozpiętość zwrotki może również zależeć od długości samych wierszy. Podług *Las leys d'amors* mogą być do niej włączone także wiersze zwane łamanymi (*bordos li qual son apelat biocat*), które winny zawierać najwyżej cztery zgłoski, lub też mniej, i których ilość nie może przekraczać ilości głównych wierszy. U najstarszych trubadurów zwrotka bywa wszędzie podzielona na dwie części: na część właściwą, przeznaczoną dla solisty, i na refren przeznaczony dla chóru. Zdecydowana tendencja podziału zwrotki na trzy części ukazuje się dopiero u pierwszych trubadurów dworskich. Podług nowej zasady budowy strof, zwanej *trypartycją* (trójdzielnością), zwrotka dzieli się zasadniczo na trzy grupy wierszy, z których dwie pierwsze stosują się ściśle do siebie w porządku prostym: *ab ab*, lub w porządku odwróconym: *ab ba*, podczas gdy trzecia jest asymetryczna. Dante, który bardzo szczegółowo wyłożył tę zasadę (*De Vulg. Eloqu.*, II, 10), nazywa *pedes* („stopy“) oba człony pierwszej części *frons* („front“), dając drugiej nazwę *sirima* lub *cauda* („ogon“). W olbrzymiej większości wypadków każda ze stóp składa się z dwu wierszy, chociaż u niektórych trubadurów można znaleźć stopy o trzech wierszach. Jeżeli jednak pierwsza część zwrotki zwana *frons* jest niepodzielna i posiada właściwą sobie melodię, wówczas jej druga część (*cauda*) może rozpaść się na dwa człony zwane *versus*. Te podziały miały jednak najczęściej tylko teoretyczny charakter. Pierwotna *cauda* (*coda*, *syрма*) jest bar-

dzo krótka i może zawierać tylko dwa wiersze, chociaż w praktyce zawiera już przynajmniej trzy wiersze. Przez stopniowy jej rozwój zwrotka się wydłuża. Średnia rozpiętość zwrotki, tak trójdzielnej jak i zwykłej, opiera się w epoce klasycznej (1180—1210) na ośmiu lub dziewięciu wierszach. Strofy złożone z dwunastu wierszy oraz dłuższe należą w tym czasie do rzadkości. Na ogół wiersze bywają bardzo krótkie w zwrotkach liczących ponad dziesięć wierszy.

Bardzo różne rodzaje zwrotek zawdzięczają swoje nazwy układowi wierszy i nazwom występujących w nich rymów: *rimas planas* (rymy proste), *raras* (rzadkie, trudne), *espars* (rozrzucone), *encadenatz* (zaplatane), *crostatz* (krzyżowane), *leonismes* (leonińskie), *equivocs* (dwuznaczne). W najstarszych utworach każda strofa miała własne rymy (*cobla solta*). Zazwyczaj ten sam rym wraca we wszystkich zwrotkach na tym samym miejscu (*coblas unisonas*). *Las leys d'amors* rozróżniają ponad 70 rodzajów zwrotek: *cobla rosada* (krzyżowa), *cobla retrogradala* (cofnięta wstecz), *cobla esparsa* (o rymach rozrzuconych), *cobla meforada* (metaforyczna), *coblas estrampas* (zwrotki o rymach ludowych), *coblas acordans* (zwrotki dostrojone), *coblas ordinals* (zwrotki kolejne). W *coblas capcaudatz* ostatni rym pierwszej zwrotki powtarza się w pierwszym wierszu następnej zwrotki. W *coblas capfinidas* ostatni wyraz pierwszej strofy jest początkowym wyrazem następnej strofy. Gdy każdy wiersz rozpoczyna się tym samym wyrazem, wtedy mamy *coblas capdenals*. Zwrotki nazywają się *coblas retronchadas*, gdy na końcu każdego wiersza lub na końcu paru wierszy, lub tylko na końcu każdej zwrotki powtarza się ten sam wyraz, również gdy na końcu każdej zwrotki powtarza się ten sam wiersz lub te same dwa wiersze. Powiązanie dwu zwrotek rymem tworzy *coblas doblas*, które przeciwstawiają się strofom mającym oddzielne rymy *coblas singulars*. *Las leys d'amors* znają również

zgrupowania zwrotek po trzy, po cztery, po pięć... (*coblas ternas, coblas quazernas, coblas quintas*...). Wśród tych kombinacji *cobla esparsa* (strofa o rymach rozrzuconych) zdobyła sobie samodzielność jako oderwana i wyodrębniona zwrotka, do której doczepiano często tornadę równą połowie strofy. *Coblas esparsas*, mające najczęściej za przedmiot przepisy życiowe lub wskazania moralne, cieszyły się pewnym powodzeniem u schyłku średniowiecznej literatury. Bertran Carbonel z Marsylii (1270—1300) był przede wszystkim znany jako autor *coblas esparsas*. Ich głównymi autorami byli następnie Guiraut de l'Oliver z Arles, szlachcic kataloński Guilhem de Cervera i Lunel de Montech piszący na początku XIV wieku.

*Cobla* stała się również samodzielnym rodzajem literackim. Pod koniec XII wieku zaczęto dawać nazwę *coblas* utworom zredukowanym w pewnych okolicznościach do jednej lub do dwu zwrotek z tornadami lub bez nich. Powstałe w ten sposób *coblas* bywają na ogół zredukowane tenconami (*tenso*). Humor, satyra i zjadliwe nastroje wypełniają zazwyczaj ich szczupłe ramy nie pozwalające na rozwinięcie dłuższej dyskusji. Satyra bywa w nich często gorzka i cierpka, a turniej poetycki przekształca się tam w zawziętą i bezwzględną walkę. Ścieśniony w ten sposób utwór zyskiwał na sile, wdzięku i werwie. Z tego też powodu *coblas* robiły od samego początku konkurencję tenconie (*tenso*), z której zasadniczo się rozwinęły. W *coblas tenonadas* poeta dawał replikę już to samemu sobie, już to domniemanemu rozmówcy. *Coblas*, których przykłady nie znajdują się u najstarszych trubadurów, nawet u autorów tencon i sirventesów, rozkwitły dopiero w ostatnich latach XII wieku, najpierw prawdopodobnie na małych limuzyńskich dworach, a następnie, z większym jeszcze blaskiem, zwłaszcza w epoce Raimona Berenger, na dworach Prowancji, gdzie trubadurowie i panowie feudalni szermowali żywo do-

wcipem i złośliwością. Duża popularność *coblas* przetrwała do końca XIII wieku. Bardzo często uderza nas duże podobieństwo pomiędzy *coblas* a tenconą osobistą. Autorzy *coblas* zwracają się również często do fikcyjnych postaci. Guilhem de Berguedan czyni posłańcem jaskółkę, aby powiadomić swoją damę, że nie może o niej zapomnieć. (*Aronde de ton cantar m'air...*). Gui de Cavaillon wszczyna kłótnię ze swym płaszczem, którego lichy wygląd zgotował mu zimne przyjęcie u jego damy (*Mantel vil*). W *cobla*, zwróconej do Vermillon, Folquet de Marseille skarży się, że jakaś niezgodna i niechlujna kobieta chwaliła się, że jest jego *Aut-Ram* („wysoką galezią“). Najstarsze *coblas*, mające charakter wybitnie żonglerski, bywają najczęściej stekami obraźliwych oskarżeń, nikczemnych insynuacji i złośliwych aluzji. Wyszadzają one dość często tchórzostwo i nadmierną ostrożność nie zawsze walecznych rycerzy. Nicolet przypomina Falquetowi de Romans, że częściej posługiwał się w bitwie ostrogami aniżeli lancą i że swemu prostemu *sirven* oddał całkiem zarzewiały miecz. Krytyka literacka zjawia się na ogół rzadko. Uc de Saint-Cire kpi z wierszy Guilhem Fabre, nazywając je niezrozumiałym bełkotem, i wyśmiewa sposób, w jaki recytuje swe wiersze Peire Raimon, który robi wtedy wrażenie zwierzęcia przeżuwanego owies. Jako narzędzie groźby, prowokacji i obelgi *cobla* stawała się niebezpieczną bronią, uciekali się do niej przeważnie ludzie czynu, których talent poetycki ujawniał się tylko przy odpowiedniej okazji. Guilhem de Baux pozostawił kilka satyrycznych *coblas*, a Gui de Cavaillon prawie nie poza tym rodzajem. Utwory te na pół improwizowane i pełne aktualności przetrwały tylko w niewielu egzemplarzach, z których zresztą żaden nie odnosi się do ważnych wydarzeń historycznych południowej Francji. Pod tym względem interesującymi są jedynie *coblas* związane z wyprawami Charles d'Anjou do południowej Italii. Podobnie jak *sirventes coblas* sta-

wały się niekiedy popularnym środkiem propagandy; najpiękniejsze w tym rodzaju są *coblas* opiewające aragońską wyprawę krzyżową z r. 1285. Poza tym większość *coblas* o charakterze anegdotycznym tworzy przede wszystkim pewnego rodzaju kronikę dworskiego społeczeństwa. Pod koniec XIII wieku *cobla*, zarzucając swoje satyryczne nastawienie do życia, wzięła kierunek dydaktyczno-moralny, aby stać się ulubioną formą poezji gnomicznej. Zresztą zbliżała się już wtedy ku końcowi, mimo że niektórzy trubadurów z Languedoc parali się jeszcze w XIV wieku *cobla* moralną. Autorzy *Las leys d'amors* nie wciągnęli już jej jednak na listę rodzajów poetyckich.

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poesie lyrique des troubadours*, Toulouse—Paris 1934. J. Anglade, *Histoire sommaire de la litterature meridionale au Moyen Age*, Paris 1921. J. Anglade, *Les Troubadours...*, Paris 1919. *Monuments de la litterature romane publiés...* par M. Gatién-Arnoult, Toulouse 1841—1842. K. Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Literatur*, Stuttgart 1856. K. Bartsch, *Chrestomathie provencale...*, Elberfeld 1895. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882. F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, Auflage, Leipzig 1863. S. Stroński, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910. E. Porębowicz, *Literatura staroprowancka*, „Wielka literatura powszechna“, II, Warszawa. H. Suchier und A. Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

**DOINĂ:** *doină* zwana także *cântec de dor* jest najdawniejszym i najliczniej reprezentowanym rodzajem rumuńskiej liryki ludowej i zarazem jej najsubtelniejszym wyrazem. Jej zagadkowa nazwa wywodzi się podług wszelkiego prawdopodobieństwa z bardzo dawnego

refrenu, z tęsknego zawołania, który można jeszcze słyszeć w Maramureszu i na Litwie jako *daina* i którego echem mogą być również nazwy krótkich piosenek ludowych polskich: danajka, daj-neczka. Prosta i prymitywna forma doiny, nie znająca regularnego stroficzego układu, operuje najczęściej 8-zgłoskowymi wierszami, rzadziej 7-zgłoskowymi, które płyną już to żywymi, już to urywanymi, już to monotonnymi falami. Ilość wierszy w różnych utworach waha się na ogół od 12 do 60, ale może niekiedy sięgać jeszcze więcej.

Melodyjność wierszy rozplywa się w licznych wykrzyknikach, zawołaniach, nawoływaniach i powtarzaniach. Większość doin zaczyna się od inwokacji do zielonego listka jakiejś rośliny lub drzewa: *Frunză verde de cireș* („Zielony listku czereśni“); *Frunza verde de pelin* („Zielony listku piołunu“); *Frunză verde de cicoare* („Zielony listku cykorii“); *Frunză verde de alune*, || *Măiculița, plec in lume...* („Zielony listku leszczyzny, || Matuleńko, ja w świat ruszam...“); *Frunză verde de rozmarin*. || *Rău e de voinic străin...* („Zielony listku rozmarynu. || Żle jest z obcym wojakiem...“).

Również w małopolskich pieśniach ludowych, a przede wszystkim w pieśniach Podhala, inwokację do liścia, do rośliny lub do drzewa spotyka się bardzo często: „Chmielu, chmielu, syrokie liście...“; „Jaworu, jaworu syrokiego liścia, || Dajże, Panie Boże, zbójnikowi szczęścia...“; „O chmielu, chmielu, ty rozbójniku || Gonileś panny po pasterniku...“; „Lipo, lipko, lipczko, || Szkoda ciebie dzieweczko...“ Już w XVII wieku W. Potocki śmiał się z tego zwyczaju: „Znać, żeś był na kiermaszu albo na weselu, || Sąsiadku, powiedz mi co rzeskiego o chmielu“ (*Ogród fraszek*, II, 515). Zwyczaj ten próbują niektórzy tłumaczyć faktem, że pastuch rumuński, śpiewający doinę, wygwizdywał ją sobie na jakimś listku, o ile nie miał pod ręką fujarki. Zresztą inwokacja do listka nie jest również obca włoskiej poezji ludowej: *Fior di...*

*Doină* jest liryczną pieśnią rzewnej miłości, tęsknoty i żalu. Jest bezpośrednim wyrazem uczuć grających całą gamą na strunach duszy. Chwyta w lot wszystkie możliwe momenty miłosnych doznań i przeżyć: spotkanie, wahanie się, oszołomienie, oddanie się, uwiedzenie, nieszczęśny zawód, zdradę, oddalenie... Maluje niepokój, który wodzi człowieka po wsi, po karczmach, po lasach, po polach, po obcych krajach, po świecie..., i dość często strach przed wojskiem i kozarami. Odzwierciedla się więc w doinie przede wszystkim bezpośredni stosunek chłopów i pastuchów do przyrody i życia. Dwa uczucia bywają najczęściej opiewane w doinach: tęsknota żyjącego samotnie w górach pastucha za rodzicami, za ukochaną, za braćmi, za przyjaciółmi, następnie przygnębiająca i niewysłowiona nuda przerywana niepokojami i wzlotami nadziei. Każda *doină* przedstawia jakiś nowy moment wiecznej i nieukozonej melancholii. Ta szarpająca melancholia, rzewna tęsknota i nie dający się ukoić ból snują się poprzez żywe i wzruszające melodie, które wzbijają się w rozpaczliwych wzlotach lub pograżają się w potokach łez. Kapryśne, dzikie i niesamowite tony przechodzą raz po raz w proste, monotonne i pełne słodczy tonacje. Z najidealniejszych wyżyn ludzkiego ducha sfera uczuciowa przenosi się nierzadko do poziomu satyry codziennego życia. Z tego też powodu można spotkać często w doinach wiele fragmentów obyczajowych i różnorodnych okazy typów regionalnych. W *Plângerea țării* (*Placz kraju*) cały kraj jęczy i płacze pod uciskiem obcych najeźdźców i krajowych łupieżców rujnujących jego życie. Przy *Studni z dwoma świerkami* (*Fântâna cu doi brazi*) młody Rumun śpiewa z dumą o zabiciu dwóch zawistnych wrogów, dwóch braci Węgrów. Droga toczy się wolno wóz ciągnięty przez woły, wiozący rannego zbójnika wśród szlochów idącej za wozem jego matki (*Haiducul rănit — Ranny zbójnik*). W *Sora contrabandierului* zrozpa-

czona siostra zawodzi i płacze za swym bratem schwytanym przez Kozaków na kontrabandzie. Żona złodzieja (*Nevasta tâlharului*) skazanego na ciężkie roboty. W salinach szaleje ze wstydu i nie może znaleźć wyjścia z trawiącej ją rozpacz. Mnich zamknięty w leśnej pustelni przeklina las i chce zesać nań ogień, ażeby mógł jeszcze zobaczyć gromadkę dzieci, ażeby mógł zobaczyć jeszcze tę, którą kochał w młodości (*Cântecul călugărilor* — *Pieśń mnicha*). Są oczywiście w doinach i pogodne tony: „Przez ten wierzbowy listek zielony || daj znać w okienko, z której przyjsz strony. || Zapukam trzy razy we ściany, || wyjdź — czeka ciebie ukochany. || Gdy miesiąc do snu w bór się ułoży, || powiemy sobie, komu z nas gorzej“. „Górami, dolinami || jedzie Jaś na koniu, || nie wystawaj nadaremnie, || dziewczyno, na błoni. || Zielony listek, listek szeroki — || wyjdźże przez wrota, przed kwitnący gaj, || przez szeroki listek, przez zielony listek, warg mi czerwien daj“. (Przekł. E. Zegadłowicza).

Dzięki swej różnorodności i spontaniczności stały się doiny wiecznie żywym źródłem natchnienia dla literatury pięknej. Pierwszym z poetów rumuńskich, który wzorował się na doinach ludowych, był już Nicolae Văcărescu (zm. 1828). Vasile Alecsandri, który w swym zbiorze *Poezii populare ale Românilor* zamieścił 85 doin zebranych w Mołdawii, Muntenii i Transylwanii, ogłosił w Paryżu w r. 1853 w tomiku *Doine și lacrimioare* swoje własne oryginalne doiny wzorowane tak pod względem treści, jak i formy na podobnych utworach ludowych, stwarzając arcydzieła w swoim rodzaju: *Doină, Baba Cloanță, Andrii-Popa, Strigoitul (Strzygoń), Strunga (Strąga), Cântec haiducesc (Pieśń zbójnicka), Craiu — Nou, Maghiară*, które celują rzadko spotykaną w poezji naiwnością uczuć. W pierwszym z tych utworów, zatytułowanym *Doină*, stara się poeta oddać nastrojowy ton tego rodzaju lirycznego: „Doină, doină, pieśni słodka! || Gdy cię słyszę, nie od-

chodzę. || Doină, doină, pieśń ognista! || Gdy rozbrzmiewa, w miejscu stoję. || Gdy wiosenny wiatr zawieje, || Spiewam doinę ja na polu || I z kwiatami poprzestaję. || I z samymi słowikami. || Przyjdzie zima z śnieżycami, || W domu nucę ja doinę. || I słodzi mi doină te dni, || Dni zimowe, szare noce. || Gdy liść w lecie się rozwija, || Spiewam doinę ja z zapalem. || Spadnie liście tam w dolinie, || Spiewam doinę z głuchym żalem. || Doiną mówię, doină wzdycham || I z doină ja wciąż przebywam. || Doinę nucę, doinę szepcę, || Zawsze z doină ja tak żyję“. W poezji współczesnej echa doin odzywają się przede wszystkim w utworach Lucjana Błaga, Bazylego Savel i Jana U. Soricu.

Bibliografia: Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, București. Biblioteca pentru toți. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. I. Ediția a II-a. București 1925. P. Iroaie, *Characterul poeziei populare*, Cernăuți 1937. P. Cancel, *Originea poeziei populare*, București 1922. S. Łukasik, *Pologne et Roumanie. Aux confins des deux peuples et des deux langues*, Paris 1938. E. Biedrzycki, *Literatura rumuńska*, „Wielka literatura powszechna“, t. II (2). V. Alecsandri, *Poezii populare ale Românilor...*, București 1866. V. Alecsandri, *Doine și lacrimioara*, Paris 1853. I. Văcărescu, *Colecție de poezii*, București 1848. I. Văcărescu, *Poeziile văcăreștilor*, București 1908. S. F. Marian, *Poezii populare române, adunate și întocmite, tom II*, Cernăuți 1875. G. D. Teodorescu, *Poezii populare române*, București 1885. A. Bărșeanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București 1885. M. Tîpău, *Poezii lirice române de la originea ei până la 1830...*, Focșani 1889. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folclorice*, vol. I—II, București 1900. O. Densuzianu, *Vieata pastorească în poezia noastră populară*, București 1923. T. Papahagi, *Graiul zu folclorul Maramureșului*, București 1925. Al. Dima, *Zăcămintele folclorice*



in poezia noastră contemporana, București 1936. E. Dvoicenco, *Alexandru Hasden și literatura română populară*, București 1923. I. U. Soricu, *Doine din zile de luptă*, Iazi 1917. Savel, *Doine din razboi. Culegere*, Arad 1925. E. Zegadłowicz, *Tematy rumuńskie*, Poznań 1931.

Stanisław Łukasik

**GEISSLERLIEDER:** znane także pod nazwą *Flagellantenlieder*, są to religijne pieśni ludowe, śpiewane przez członków i sympatyków sekty biczowników w Niemczech, rekrutujących się z biedoty miejskiej średniowiecznych miast. Przeważająca część tych pieśni powstała podczas dżumy roku 1349, gdy ruch biczowników przybrał charakter masowy. W treści przebija rozpacz uciemiężonej biedoty miejskiej na skutek potwornych form jej eksploatacji, niezadowolenie z rządów feudalnych Kościoła i ucisku sprzymierzonej z nim magnaterii. Z najwcześniejszego okresu tego ruchu (1260—1262) zachował się tylko jeden dwuwiersz:

ir slaht euch sere in Christes ere,  
durch got so lat die sunde mere,

występujący w późniejszych liturgicznych pieśniach biczowników jako podstawowa część tekstu śpiewanego podczas ceremoniału pokutniczych ćwiczeń.

*Geisslerlieder* można podzielić na pieśni liturgiczne i pieśni śpiewane podczas pielgrzymek z miasta do miasta. Pierwsze stanowią podstawową część obrzędu podczas aktu biczowania się, drugie mają charakter agitacyjny i świadczą o rewolucyjnych nastrojach mas ludowych. Do tych celów używano nieraz znanych pieśni ludowych o charakterze bojowym, które, jak sam akt pielgrzymki, stały się doskonałym czynnikiem propagandowym. Z licznych pieśni pielgrzymowych zachowało się tylko pięć, niektóre w całości, inne w urywkach. Nawet pieśni opisane przez Hugona z Reutlingen, które należą do najlepiej zachowanych, zdradzają

swym uszeregowaniem strof poważne braki w porównaniu z pierwotnym tekstem. Dlatego trudno jest stwierdzić, czy pieśni te powstały na skutek stopienia się szeregu małych pieśni w jedną większą całość, czy przez rozwinięcie jednej pieśni. Większa część wykazuje bez wątpienia wpływ najstarszych pieśni pokutniczych i pielgrzymkowych. *In gotes namen varen wir* — pieśń śpiewana przez biczowników podczas wkroczenia do miasta Speyern, nawiązuje wyraźnie do starej pieśni niemieckich krzyżowców.

Pieśni te, wyrażające protest ludu uciskanego, szybko stawały się niebezpieczne dla klas rządzących. Mimo nakazu likwidacji sekty przez papieża Klemensa VI w roku 1349 i silnego prześladowania wyznawców, ginących z rąk inkwizytorów i chroniących się w stowarzyszeniach religijnych Begardów i Beginek, pieśni biczowników utrzymały się do XVI wieku jako wyraz niezadowolenia z rządów kościelnych, protest przeciw świeckim feudałom i rodzącej się burżuazji. Najdłużej przetrwała pieśń *Nu ist diu betevart so here*. Dla ostatecznego zatarcia śladów tej sekty i jej rewolucyjnych haseł Kościół włączył ją 300 lat po jej powstaniu, tj. w roku 1666, do śpiewnika *Geistliche Nachtigall* w Erfurcie w zmienionym tekście: *Nu ist die Himmelfahrt all so heilig*.

Najważniejsze źródła pieśni niemieckich biczowników pochodzą z czasów największego rozkwitu ruchu, tj. około roku 1349: *Chronicon auf das Jahr 1349* Hugona z Reutlingen, *Strassburger Chronik* Fritsche Closnera i *Limburger Chronik* Tileman-Ehlens z Wolfhagen. Najbogatszym źródłem pieśni biczowników, podającym tekst i melodie, jest kronika Hugona, na podstawie której w roku 1900 P. Runge sporządził zbiór pieśni pod tytułem: *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach Aufzeichnung Hugos von Reutlingen*.

Bibliografia: E. Schertel, *Der Flagellantismus als literar. Motiv*, 1930. A. Hübner, w *Reallexikon* Merkera

i Stammera, I, s. 419. Goedeke, 2 I, s. 239. Zacher und Escher-Gruber, I, s. 56, 242. Greven, *Die Anfänge der Begharden*, 1912. Mosheim, *De Begharden et Beguinabus*, 1790.

Arno Will

**GLOSA:** (ros. глосса, ang. gloss, fr. glose, niem. Glosse) z gr. γλῶσσα (att. γλῶττα) — język, dialekt. Tak nazywa się w dzisiejszej filologii krótkie objaśnienia słowa rzadkiego i trudno zrozumiałego (zwanego lemma od λαμβάνω — biorę, wybieram z tekstu), najczęściej przez wyraz synonimiczny z tego samego lub innego języka (*interpretamentum*). Znaczenie to, utarte długowiekowym użyciem, nie jest jednak pierwotne. W terminologii naukowej bowiem starożytnych Greków słowo γλῶσσα, oznaczało właśnie coś zupełnie przeciwnego: zgodnie ze swoim znaczeniem podstawowym (język, dialekt) służyło ono do określania wyrazów obcych, dialektycznych (a więc np. glosami były dla Ateńczyków wyrazy cypryjskie, dla Cypryjczyków natomiast — attyckie, por. Aristot. *Poet.* 1457 b 1 nn.), następnie zaś w ogóle wyrazów niezwykłych, niejasnych, archaizmów i nowotworów językowych, słowem wszystkiego, co ze względu na formę lub znaczenie wymagało objaśnienia. Szereg takich wyrazów znajdowało się w zabytkach najdawniejszego piśmiennictwa greckiego: w najstarszych prawach ateńskich, Solonowych *ἄξωνες* przede wszystkim jednak u Homera. Toteż pierwsi filologowie greccy, już od V, a może nawet i VI w. przed n. e., zajmowali się właśnie glosami Homera, zbierali je i objaśniali, dodając do danego wyrazu odpowiadający mu znaczeniem wyraz potoczny, *ὄνομα κῶριον*. Te zbiory glos układane były w dużej mierze dla celów szkolnych — znajomość glos homeryckich należała do elementarnego wykształcenia, jak o tym wiemy choćby na podstawie pewnego fragmentu z komedii Arystofanesa (*Δαυταλῆς*, frg. 222, Kock), gdzie ojciec,

by synowi udowodnić jego nieuctwo, pyta go o znaczenie niektórych wyrazów homeryckich. Zresztą glosy homeryckie były zawsze przedmiotem zainteresowania i badania uczonych greckich. Najstarsi glosografowie posługiwali się tu jeszcze metodami nienaukowymi i jedynie na podstawie kontekstu odgadywali znaczenie niejasnego wyrazu, co prowadziło niejednokrotnie do wyników zupełnie fałszywych. Spośród takich błędnych objaśnień przytoczyć można cytowane przez scholiastów Homera objaśnienie wyrazu *τοῖος* (taki) jako *ἀγαθός* (dobry), a to na podstawie zwrotów homeryckich: *τοῖον γὰρ πόθειον μήστορα φόβοιο ψ*, 16, *τοῖον γὰρ καὶ πατρός δ*, 206 itd., ponieważ zaś to samo niewłaściwe znaczenie zaimka *τοῖος* pojawia się również u Ajschylosa (*Hiket.* 400), a i u innych poetów epoki klasycznej występują wyrazy homeryckie podobnie błędnie zrozumiane — widać, że zbiory glos cieszyły się u poetów dużym autorytetem. Mimo wielu tego rodzaju pomyłek w interpretacji działalność nieznanych nam nawet z imienia greckich glosografów ma bardzo wielkie znaczenie, gdyż dała początek leksykografii — naukowemu opracowywaniu i objaśnianiu wyrazów, które zaczyna się w epoce aleksandryjskiej. Uczni tej epoki udoskonaili metody objaśniania glos, wciągnęli w zakres badań także dialekty i dzięki temu poprawili wiele pomyłek swoich poprzedników. Zbiory glos stają się w tym czasie coraz liczniejsze i nie ograniczają się już tylko do glos Homera, ale zaczynają obejmować i innych autorów, m. in. komików i tragików, później zaś, w okresie cesarstwa rzymskiego, także prozaików: historyków, Platona, mówców attyckich, Hippokratosa.

Zainteresowanie dla badań glosograficznych przekazali Grecy, wraz z innymi zdobycami swej myśli, nauce rzymskiej. Ślady tego rodzaju studiów w najwcześniejszym okresie przekazał Marek Warron (I w. przed n. e.), który w dziele *De lingua Latina* wspomina kilkakrotnie

o działających jeszcze przed nim glosografach (określanych, z powodu niemożności oddania tego pojęcia po łacinie jednym wyrazem, przez opisanie: *qui glossas scripserunt*, 7, 10; *qui glossemata interpretati*, 7, 34). Rzymianie zachowali grecką nazwę *glossa*, obok której używali jej wariantu *glossema* — wyrazu również pochodzenia greckiego, ale przez Greków w tym znaczeniu nie używanego, o ile sądzić można z tego, że słowo *γλωσσημα* spotykamy w piśmiennictwie greckim tylko raz, i to w okresie zupełnie późnym, u Rzymianina piszącego po grecku, a mianowicie u Marka Aureliusza (4, 33) w II w. n. e.

Imiona pierwszych glosografów rzymskich, podobnie jak i greckich, nie dochowały się do naszych czasów. Prace ich były zapewne przeznaczone do użytku praktycznego — jako podręczniki szkolne do objaśniania starych autorów — i nie miały chyba wysokiej wartości naukowej, jeżeli w źródłach naszych *scriptores glossematorum* bywają przeciwstawiani uczynom leksykografom najwcześniejszego okresu, jak Aelius Stilo, Aurelius Opilius i Ateius Philologus. Mimo to byli oni jednym z ważnych źródeł najpoważniejszych prac leksykograficznych rzymskich (Warrona, Werriusa Flakkusa, Placidusa) i zapewne właśnie fakt podawanego przez nich materiału do większych słowników pogrążył ich prace w zapomnieniu.

Na terenie rzymskim zaczęło się dokonywać pewne przesunięcie znaczenia terminu *glossa*. Już Warron, kiedy rzymskich przedstawicieli glosografii określał zdaniem *qui glossas scripserunt*, rozumiał widocznie pod nazwą *glossa* wyraz niejasny razem z należącym do niego objaśnieniem (*lemma* i *interpretamentum*). Dalsze i końcowe stadium ewolucji znaczeniowej wyrazu zaczyna się mniej więcej w IV w. n. e., z tego bowiem czasu lub nieco późniejszego pochodzi wypowiedź nieznanego gramatyka, w której termin *glossa* oznacza zupełnie wyraźnie samo tylko objaśnienie trudnego wyrazu

w tekście (*interdum ab auctoribus difficilior glossa ponitur, quam sit ipsum quod exponitur*, *Anecd. Helvetica*, ed. Hagen, 185, 14). Takie właśnie znaczenie nadają wyrazowi *glosa* i dzisiejsi filolodowie, stosując go wszakże szczególnie do tych objaśnień, które wyszły spod pióra starożytnych czy też średniowiecznych interpretatorów (w średniowieczu zdarzało się nawet, że sam autor brał na siebie rolę interpretatora swego utworu i zaopatrywał w glosy swój tekst). Były one wpisywane bezpośrednio do tekstu, przeważnie ponad wyrazem wymagającym objaśnienia (glosy interlinearne), albo umieszczano je na marginesie (glosy marginalne). W czasach, kiedy dochodzić zaczęły do głosu języki narodowe, używano odpowiednich wyrazów z tych właśnie języków do objaśniania trudniejszych wyrazów łacińskich; tak powstały glosy np. staropolskie, staroniemieckie itp., niezmiernie cenne źródło do poznania najdawniejszego języka niemieckiego czy polskiego, zachowane szczególnie obficie w rękopisach tekstów biblijnych. Rękopisy z tekstami zaopatrzonymi w glosy służyły następnie jako podstawa do układania glosariów (gr. *γλωσσάριον*, właściwie deminutivum do *γλώσσα*, i w tym znaczeniu zlatynizowany jest u Gelliusza, XVIII, 7, 3; później oznacza zbiór glos). Przez wyekscerpowanie glos z jakiegoś tekstu wraz z ich *lemmata* powstawały glosaria zrazu o hasłach uszeregowanych podług kolejności występowania w tekście, w dalszym zaś rozwoju przybierały one formę alfabetyczną i ewentualnie ulegały rozszerzeniu przez wcielenie innych glosariów. Szczególny rozkwit literatury glosograficznej przypada na koniec starożytności, od VI w. Wtedy powstały najważniejsze pozycje tego rodzaju, które w większości przechowały się do naszych czasów; ponieważ są one na ogół anonimowe, określa się je przeważnie ich pierwszym wyrazem, a więc mówimy, o *glossae abstrusae*, *glossae asbestos*, *glossarium abarus*, *glossae ab absens*, *glossae affa-*

*tim, glossae abactor* itd. Zachowane glosaria zostały wydane przez Goetza w *Corpus glossariorum Latinorum*, Lipsk 1888 nn., nowy zbiór tego typu zaczął wychodzić w Paryżu w r. 1926 jako *Glossaria Latina iussu Academiae Britannicae edita* w opracowaniu Lindsaya.

Bibliografia: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. XXV, Warszawa 1900, s. 149 nn., art. *Glossa, glossarium*. *Encyclopaedia Britannica*, vol. 10 [1946], s. 431 nn., art. *Gloss and glossary*. G. Goetz, *Glossographie*, „Real-Encyclopädie d. class. Altertums-wiss.“, Halbb. XIII [1910], szp. 1434 nn.

**GLOSARIUM:** (ros. глоссари́й, ang *glossary*, fr. *glossaire*, niem. *Glossar*) zob.: GLOSA.

Irena Kazikówna

**ITER:** lac. — dosł. podróż. W piśmiennictwie rzymskim: poetycki opis podróży. *Iter* należy do rodzajów literatury antycznej najbardziej związanych z życiem, reprezentuje też odłam literatury podróżniczej, której ogólne podłoże psychologiczne jest zupełnie naturalne i zrozumiałe; istniał zapewne — odkąd podróżowano.

Podróżowali Rzymianie, zwłaszcza za republiki: tej wybitnej żyłce turystycznej dał wyraz już republikański poeta Katullus w utworze 46. Największe nasilenie tej produkcji literackiej występuje jednak za cesarstwa, kiedy to panowie ówczesnego *orbis terrarum* chętnie jeździli po rozległym imperium.

Obok tych wyraźnych związków z życiem występują też pewne powiązania z piśmiennictwem greckim, w którym brak jednak bezpośrednich wzorów i odpowiedników. Istnieją tylko ślady poetyckiej periegezy paradoksograficznej, która jednak nie daje opisu odbytej podróży. Wobec receptywnego charakteru literatury rzymskiej oraz stwierdzenia, że niektóre motywy periegezy greckiej stosowane są przez rzymskich autorów z pewnym jakby tradycyjnym przymusem, należy przypuścić istnienie również w lite-

raturze greckiej poetyckich opisów podróży, tak jak swego czasu przyjmowano na podstawie rzymskich faktów literackich istnienie zaginionej greckiej elegii subiektywnej.

Tak więc obok poetyckich periegez uprawiane były w greckiej literaturze formalnie i treściowo zbliżone do nich poetyckie opisy podróży (tzw. *hodoiporika*), którym odpowiadają *itineraria* w piśmiennictwie rzymskim i które, podobnie jak i rzymskie naśladownictwa, stosowały niektóre motywy wykształcone przez prozaiczną periegezę i od niej ją przyjęły prawdopodobnie dlatego, że ta gałąź piśmiennictwa była bardziej kulturowana i żywotna i w wyższym stopniu zaspokajała żądze badania, tak bardzo charakterystyczną dla Greków. Rzymskie naśladownictwa cechuje pewna ociążałość i jakby obciążenie treściami naukowymi. Niektóre motywy znajdują wyjaśnienie tylko w oparciu o greckie wzory, a mianowicie o periegezę prozaiczną. Ta zależność występuje wyraźniej w utworach zachowanych w całości, mniej oczywiście we fragmentach. Niestety rzymskie *itineraria* w większości zaginęły, co uniemożliwia śledzenie tych związków w całej rozciągłości.

Rzymskie poetyckie *itineraria* nie są więc opisami bezpośrednimi, ale, jak we wszystkich prawie rodzajach literatury rzymskiej, spotykamy się i tutaj z dość tradycyjnymi motywami greckimi. Toteż przy *Iter Brundisinum* Horacego nie wystarczy powołać się na wzór starszego od niego Lucyliusza, a przy Rutyliusza *Namatianus* (zob. niżej) np. na Owidiusza, ale trzeba również oglądać się za tradycją grecką. Do tych motywów, zapożyczonych zapewne już w greckim analogicznym piśmiennictwie z prozaicznej periegezy, należą: podawanie odległości (i to w utworach poetyckich!), obserwacje klimatologiczne, płody ziemi, zewnętrzny wygląd i zajęcia mieszkańców, religia i popularna filozofia, wzmianki historyczne i aitiologia, osobliwości przyrody, wymienianie dzieł sztuki i budowli

monumentalnych. Nie położyliśmy natomiast na karb naśladownictwa takich różnych motywów, jak osobiste wspomnienia turystyczne, opisy krajobrazów, aparat mitologiczny, wspólny właściwie wszystkim literaturom antycznym.

*Itinera* nie były widocznie ważnym i popularnym zjawiskiem w całości literatury rzymskiej; rozeszły się też po różnych rodzajach literackich i — o ile możemy zorientować się na podstawie zachowanych szczątków tego rodzaju literackiego — różną przybierały formę, a więc satyry, elegii, nawet dramatu i heksametrycznych utworów. Czasem, jak u Ausoniusza (zob. niżej), występowały w połączeniu z pochwałą danego kraju. A jednak, wobec prawie zupełnego zaginięcia greckich perięgez poetyckich, szczególnej wagi nabierają dla nas ich rzymskie kontynuacje i zasługują na uwagę. Była też ta rzymska produkcja żywotna i przetrwała aż do końca starożytności, podczas gdy prozaiczna perięgeza grecka wcześniej zanikła i odżyła dopiero w klasycznym okresie geograficznego piśmiennictwa arabskiego (IX—X w. n. e.). W każdym razie poetyckie rzymskie *itinera* oznaczają nawrót do macierzystej formy całego rodzaju, jeżeli się uwzględni Homerycką *Odyseję* i Hezjodowy geograficzny opis świata, który miał prawdopodobnie również poetycką formę.

W całości zachowało się nam *Iter Brundisinum* Horacego (*Sat.*, I, 5), opis podróży z Rzymu do Brundisium, o charakterze satyrycznym, elegia Ausoniusza (IV w. n. e.) pt. *Mosella* (tylko I cz. tu należy, w. 1—22) i dłuższa elegia Rutyliusza *Namatianus* (V w. n. e.) pt. *De reditu suo*. Przypuszczają też, że pierwotny tytuł brzmiał może *Iter Gallicum*. Jest to opis podróży z Rzymu do Galii. Brak jednak znacznej części II ks. (od końca). Z późniejszych autorów wchodzi tu w rachubę: utwór poety Ennodiusza (VI w. n. e.) pt. *Itinerarium Brigantionis castelli* (I, 1) oraz Venantiusa *De navigio suo*

(IX, 9), podróż przez Germanię do Galii (w. VI n. e.).

Istnieją też niesamodzielne wkładki w elegiach, np. w Owidiusza *Her.*, XXI, 77 sq., *Ex Ponto*, III, 2, 45 sq. Zwłaszcza ważny jest opis podróży poety-wygnańca z Koryntu do Tomi (*Trist.*, I, 10, 1—50), dlatego że, o ile nam wiadomo, utwór ten pierwszy wprowadził do rodzaju literackiego formę elegii, którą przejęli późniejsi autorzy poetyckich opisów podróży.

Obok tego mamy fragmenty: z III ks. satyr Lucyliusza (II w., tzw. *Iter Siculum*, z którym, wg świadectw starożytnych, konkurował Horacy). Są to wspomnienia z podróży odbytej celem zwiedzenia posiadłości sycylijskich. Ponadto mamy fragmenty podróżniczych satyr Warrona (II w.) *Sesculixes*, niby półtora Ulissea, w której autor mienił się jakby drugim Ulissem, oraz satyrę pt. *Marcipor* ze słynnym opisem burzy. Poza tym zachował się dwuwiersz z podróżniczej elegii współczesnego Horacemu Walgiusa Rufusa, odnoszącej się do jego podróży po Galii Zaalpejskiej.

Inne utwory zaginęły. I tak słyszymy, że Cezar jadąc z Rzymu do Hiszpanii opisał tę podróż trwającą 24 dni w poemacie *Iter*. Zupełnie odmienny charakter miała poświadczona przez Cicerona płacziwa tragedia Korn. Balbusa, w której autor opisywał bezskuteczną podróż podjętą na polecenie Cezara do zbiegłych z Lentulusem dyplomatów, celem ich sprowadzenia do Rzymu. Tytuł tego zaginionego dramatu brzmiał prawdopodobnie *Iter*. Zaginęło również *Hodoiporikon* (niby *iter*) satyryka z I w. n. e., Persjusza, 1 ks. w formie heksametrycznej. Wreszcie przed Rutyliuszem napisał heksametryczne *Hodoiporikon* (podróż z Afryki do Nikomedii) chrześcijański pisarz IV w., Laktancjusz.

Echa tej rzymskiej produkcji występują w naszej poezji polsko-łacińskiej, np. Jana Dantyszka (w. XVI) heksametryczny utwór opisujący podróż Zygmunta I na Węgry (*De profectioe Sigismundi*) oraz

*Iter Romanum* Macieja Sarbiewskiego (w. XVII). Ale momenty polityczne jako główna pobudka odbycia tych podróży wysunęły się tam na plan pierwszy i wyparły prawie zupełnie najbardziej charakterystyczne motywy, znane z rzymskich utworów.

Bibliografia: S. Gstalmaier, *Poet. Reisebeschreibungen bei d. Römern*, cz. 1, Salzburg 1916. C. Hosius, *Die liter. Stellung v. Ausons Mosellied*, „Philol.“, 1926, nr 81, 192 sq. H. Matakiewicz, *De itineris genere litterario*, „Eos“, 1929, nr 32, 229 sq. G. Schnayder, *De itinerariis poematis Romanorum*, „Prace Wydziału I ŁTN“, Łódź 1953, nr 14, s. 47.

Jerzy Schnayder

**KUPLET:** (franc. *le couplet*, zdrobnienie od *le couple* — para, stadło, *la couple* — para, sfora, z łac. *copula*) jako termin metryczny jest wieloznaczny, najogólniej oznacza związaną treściowo pewną ilość wierszy ujętych w system rymowy. Znaczenia szczegółowe powstały historycznie.

a) **Kuplet:** para wierszowa o jednym rymie, występująca w pieśni — odpowiada dość ściśle dystychowi rymowemu w liryce pieśniowej. Wychodzi stąd znaczenie kupletu jako pary wierszy zrymowanych w ogóle. W tym sensie o kuplecie mówi się w literaturze angielskiej, szczególnie o kuplecie bohaterskim, *heroic couplet* (zob. **KUPLET BOHATERSKI**). Kupletem nazywa się też para rymowa wśród wierszy białych, np. w dramacie Szekspirowskim, pojawiająca się dla uwydatnienia ważnych momentów akcji, a także dla zamknięcia scen:

Hear it not, Duncan, for it is a knell  
That summons you to heaven or to hell.  
(*Macbeth*, a. II, sc. 1)

(Niech dzwon ten, królu, twych snów nie  
[przerywa:]

On cię do piekła lub do raju wzywa.)  
(*Macbeth*, przekł. J. Ulricha)

W podobny sposób, jeśli w strofie zbiegają się pary rymowe, można mówić o kuplecie jako o komponencie strofy.

Oktawa jest więc zamknięta kupletem. Strofika staropolska, tak często posługująca się rymami idącymi w dwójkach po sobie, ma strukturę kupletową. Wiele strof Zimorowicza w *Roksolankach* składa się z różnogiełskowcowych kupletów, np.:

Ogień ten na twarzy ślicznej zapalony,  
Z miasta bałtyckiego w kraje zanieiony  
Ruskie bystrym wejźrzeniem,  
Barziej, niżli płomieniem,  
Serce człowiecze  
Okrutnie piecze.

(*Roks.*, III, 18, Petrolina)

Wiersz ostatni, w druku umieszczony razem z przedostatnim, tu wyodrębniono dla uwydatnienia budowy zwrotki: 12a 12a 7b 7b 5c 5c. Jest to już największe znaczenie terminu kuplet.

b) **Kuplet:** zwrotka pieśniowa o wielu różnie ułożonych rymach — to znaczenie wtórne, wychodzące z poprzedniego. Zmiana znaczenia nastąpiła na gruncie macierzystym, we Francji. Najdawniejsze wiersze francuskie pieśni tanecznych u początku naszego tysiąclecia układane były w pary równorzędne co do funkcji ze zwrotkami poezji współczesnej. Takich par-zwrotek znajdziemy dużo w pieśni ludowej wszystkich narodów i współcześnie, np. u nas. Budowa kupletu-zwrotki wychodzi od rytmu tanecznego. Kroki tańca następują w pewnych figurach powtarzanych dwukrotnie, czterokrotnie, ośmiokrotnie. Odpowiednio do tego ułożony jest tekst. Jeżeli w tańcu wykonywano np. cztery kroki w lewo i dwa w prawo, to figura ta powtórzona dwa razy odpowiadała kupletowi, np. 8-4 — 8-4. Taki rytm zapewne bywał w starej formie tańca bardzo powszechnej, zw. *la carole*; był to rytm późniejszego *branle simple*, tańca otwierającego za Ludwika XIV uroczyste bale, popularnego we wszystkich warstwach społecznych i w różnych regionach kraju, naturalnie w różnych odmianami. Kuplet w postaci najstarszej był piosenką towarzyszącą owej *carole*. Był on rymowany lub asonansowany. Rozczłonkowanie ry-

mami wewnętrznymi mogło mu nadać postać czterowiersza złożonego z dwu kupletów mniejszych. Rozczłonkowanie takie dawało różny układ rymowy. Kuplet większy był rymowany lub asonansowany A-A. Kuplet ten złożony był z mniejszych rymowanych lub asonansowanych: a-A — b-B — a-B, a-A x-A, x-A — a-A, a-A — a-A.

Taki rozpad kupletu większego na parę małych komplikował już budowę piosenki. Znowu nie jest to zjawisko wyłącznie zachodzące we Francji.

Trześciowe wypełnienie kupletu, zwłaszcza kupletu chóralnego, polegało w tych odległych czasach na równoległości dwu motywów, czasem treściowo mało związanych. Pierwszy wiersz długi lub dwa pierwsze krótkie tworzyły poprzednik okresu o treści epickiej, narracyjnej lub opisowej; drugi wiersz długi lub druga para wierszy krótkich zawierały treść liryczną, emocjonalną. Stare pieśni nie różniły się pod tym względem od współczesnych ludowych, nie tylko europejskich zresztą.

Dans mon jardin, j'ai un rosier, qui porte  
[fleur au moi de mai.  
Entrez en danse, et lon lon la, et  
[embrassez qui vous plaira.  
(Mam w ogródku krzak róży, który  
[rozkwita w maju.  
Pójdźcie w taniec, i lon lon la, i kogo  
[chcecie, ściskajcie.)  
(Wsp. pieśń ludowa francuska)

Wokół pola lis krąży, zając skacze przez  
[żyto,  
Zle jest kochać dziewczynę, która innego  
[ma w sercu.  
(Pieśń norweska, jak poprz. wg Verrier)

Można dopełnić to przykładami z pieśni polskich, w których taki kuplet z epickiego poprzednika i lirycznego następnika trafia się bardzo często:

- a) Idzie woda z góry, na dole się wraca,  
Gdzie moja dziewczyna, gdzie mi się  
[obraca.  
(O. K., *Lud*, VI, 658)
- b) Nie w każdym ogrodzie oset się urodzi.  
Nie ma tej synowej, co matce dogodzi.  
(O. K., *Lud*, XII, 151)

- c) Naokoło młyna kwitnie jarzębina,  
Kochałbym Marysię, bo piękna  
[dziewczyna.  
(O. K., *Lud*, VI, 658)

W przykładach b) i c) widać, w jaki sposób asonans lub rym na średniówce prowadzą do rozbicia dwuwiersza na czterowiersz.

Podobne kuplety w poezji średniowiecznej:

La jus desouz l'olive, fontaine i sourt  
[serie.  
Ne vos repentez mie — do loiaument  
[emer.  
(Tam popod oliwką — bije piękne źródło.  
Czy nie pamiętasz, miła, o wiernym  
[kochanku?)  
(*Roman de la Rose*, XII w.)

Ale tekst złożony z samych takich kupletów nie byłby zbyt bogaty ani urozmaicony. Sama pieśń taneczna dostarcza środków jego, wzbogacenia. Często pieśń bywała epicka, śpiewała ją solista (solistka). Chór powtarzał kuplet refrenowy, który na początku stanowił preludium, nadające rytm, poddające melodie, zwłaszcza że bywały tu kuplety uniwersalne, niezależne od treści, dające się przenosić na inne pieśni. W czasie wykonania partii chóru toczono krąg tańca dość szybko, zwalniano lub wstrzymywano taniec w czasie śpiewu solisty, aby z uwagą go słuchać. Solista nie był więc do tego stopnia skrępowany rytmem tańca, mógł na jeden asonans wypowiedzieć wierszy więcej, podwajając kuplet. Jeśli śpiew był liryczny, układał się zgodnie z tańcem. Kończył się śpiew wierszem oderwanym od preludium, a ponieważ tak kończyły się wszystkie strofy, wiersz oderwany od preludium był oczywiście refrenem. W ten sposób kuplet rozrastał się, zagarniał refren, przestawał być parą wierszy, stawał się strofą. Ten kierunek rozwoju znaczenia terminu potwierdza także nomenklatura prowancka (*cobla*, zwrotka, *stanca*) i hiszpańska (*copla*, czterowierszowa zwrotka ludowa, *cantar popular*), pochodzące z tego samego etymologicznego źródła. Wytwarzanie się zwrotki wielowierszowej powoduje zmianę zna-

czenia terminu. Wysoko rozwinięte formy liryki feudalnych dworów już nie były w tym samym stopniu uzależnione od tańca. Taniec klas panujących odbywał się przy muzyce instrumentalnej, odłączał się od pieśni, a tekst stawał się pisaną poezją. Oderwany od tańca kuplet nie był więc skrupowany ilościowo ani jakościowo, pieśń nie wymagała preludów, pozbywała się niekiedy i refrenów, ale nie traciła ich, tylko organicznie włączała się w tekst, modyfikowała. Reszta dawnej tanecznej struktury utrzymywała się w zachowaniu tych samych rymów w całym utworze, w częściej dwudzielności strofy, a wreszcie w refrenie, już związanym logicznie ze strofą-kupletem.

Strofa-kuplet w ten sposób występuje w *virelai*, w balladzie lirycznej, w *chant royal*. Do końca literatury średniowiecznej jest jednak kuplet jedynym terminem na strofę w poezji francuskiej, dopiero w renesansie bowiem przyswojono włoską stancę i grecką strofę.

c) Kuplet: piosenka. Znaczenie największe, wychodzi od drugiego. Kuplet bezrefrenowy, z refrenem jednowierszowym i wielowierszowym był często wstawką w utworach innego rodzaju. Pieśń może być strukturą dźwiękową, wtrąconą w narrację i w dialog dramatyczny. Odbija od nich tekst utworu stanowiącego ramę pieśni, który może być prozaiczny lub pisany wierszem stychicznym jak aleksandryn. Strofa pieśni wstawionej jest kupletem, ale i sama pieśń zwie się tak, zwłaszcza gdy składa się z jednego kupletu. Dla tragedii zarezerwowano szlachetniejszy termin gatunkowy — *stanca*, kuplet pozostał w komedii, wodewilu, operetce, a potem stał się synonimem piosenki kabaretowej, rewiiowej, ulicznej. Treść tej piosenki bywa różna: miłosna, polityczna, satyryczna, styl zawsze żartobliwy, czasem pogodny, czasem ostry i atakujący. Wykonanie kupletu bywa solowe, duetowe, zespołowe.

Bibliografia: P. Verrier, *Les vers français, formes primitives, déve-*

*loppement, diffusions*, I—III, Paris 1931. M. Grammont, *Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1923. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, 5<sup>e</sup> ed., Paris 1924. *Dictionary of World Literature, Criticism, Forms, Technique*, New York 1943, The Philos. Library. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris 1876. Polskich opracowań brak. Przykłady poezji ludowej zaczerpnięto z pracy: H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką polskiej pieśni ludowej*, Kraków 1913.

Maria Grzędzińska

**KUPLET BOHATERSKI:** (*heroic couplet*) oznacza angielski wiersz epicki, polegający na parzystym rymowaniu pentametrow jambicznych. Nazwa została nadana w wieku XVIII od zastosowania w epice, a w szczególności w przekładach z Homera.

Kuplet ten zastosował pierwszy raz Chaucer (XV w.). Wiersze jego były jeszcze wiązane prymitywnie, sens dwuwiersza zamykał się w ten sposób, że poemat rozpadał się na izolowane kuplety, cezura nie była regularna. W czasach elżbietańskich powstały dwie tendencje w rozwoju kupletu bohaterskiego:

1) Pierwsza zmierzała do jak największej swobody w traktowaniu wzorca metrycznego, co polegało na częstych *enjambement* rozbijających jedność intonacyjną wiersza, na rozluźnieniu rygorów rymowania do tego stopnia, że wprowadzano na rym przyimki lub partykułę *to*, do której przynależny bezokolicznik przerzucano do następnego wiersza; w rezultacie zacierano w ten sposób wzorec kupletu i doprowadzono do jego całkowitej bezkształtności. Przedstawiciele tego kierunku to Chapman, Donne, Jonson, a wreszcie Chamberlayne (*Pharonnida*, 1659).

2) Druga tendencja miała na celu stałą metryczną postać kupletu, utrzymanie kupletu zamkniętego (*closed*), stałego (*stopped*). Każdy kuplet stanowić ma



zdanie lub myśl, na rym przychodzą wyrazy emfaticzne, akcentowane i podkreślone intonacyjnie, sens i wzorzec metryczny całkowicie do siebie przystają. Wyprowadza się tę tendencję od Spenser'a (*Mother Hubbard's Tale*) i od Marlowe'a (*Hero and Leander*) z ostatnich lat XVI w. U Draytona ciągną się w ten sposób ze strony na stronę paciorki jednostajnych kupletów, podobnie u Drummonda of Hawthornden i u Johna Beaumonta, poetów początku XVII w. W połowie wieku wzorzec kupletu heroicznego jest ustalony u Wallera.

Ale rygoryzm ten nie mógł trwać dłużej. Cowley starał się urozmaicić wzorzec wprowadzeniem aleksandrynu, Dryden dopełniał wiersz dziesięciosylabowy (pentapodię jambiczną) aleksandrynem (heksapodią jambiczną) i rymował trójki wierszy (*triplets*), wprowadzając nadto niekiedy rymy żeńskie. Ład wniósł Pope, który przywrócił kuplet zamknięty z regularną cezurą po 5 i 6 sylabie, ustalił frazę intonacyjną opartą na paralelizmach oraz antytezach, celowo modelując kontur intonacyjny wiersza. Stworzył w ten sposób model wiersza na 100 lat. W dobie romantyzmu nastąpiło powtórne rozluźnienie wzorca kupletu heroicznego, przy czym Byron w sporze z Bowlessem wypowiedział się za utrzymaniem wzorca Pope'a. Wierszowanie Byrona uczyniło jednak kuplet dość monotonnym, czego nie było u Pope'a umiejętnie stosującego efekty dźwiękowe i melodyjne.

Keats porzucił zarówno wzorzec Pope'a, jak i wariacje Drydena, powracając do swobody wiersza elżbietańskiego, do częstego *enjambement*. W jego wierszu 9 na 10 kupletów jest otwartych, choć zwykle z drugim rymem kupletu pojawia się zawieszenie myśli. Wiersz jego odznacza się bogatą i urozmaiconą harmonią wokaliczną. Browning (*My last Duchess*) i jemu współcześni używali niekiedy wolnej formy kupletu, choć np. zamknięta i zrównoważona jego struktura trwała nadal w satyrze i poezji lekkiej.

Bibliografia: Opr. wg Shipleya, *Dictionary of World Literature*, New York 1943, s. 298.

Maria Grzędzińska

**LANDSKNECHTLIEDER:** żołnierskie pieśni ludowe wojsk uformowanych w XV wieku przez Maksymiliana I ze zdeklasowanych dworzan, chłopów i biedoty miejskiej. W porównaniu do pieśni ludowych innych rodzajów zachowała się dość pokaźna ilość Landsknechtlieder z XV, XVI i XVII wieku. Ich obszerny repertuar pozwala nam dzielić je na marsze, pieśni o charakterze satyrycznym (*Spottlieder*) i historycznym, na pieśni miłosne (*Liebeslieder*) i pijackie (*Trinklieder*). Skład społeczny oddziałów lancknechtów wywarł swe charakterystyczne piętno na tych pieśniach, dostarczając więc wiele bogatego materiału do badań warunków społecznych owych czasów. Odzwierciedla się w nich rozkład rycerstwa średniowiecznego, spadającego do rangi rozbójników, które na skutek narastających wewnętrznych sprzeczności i przeciwieństw ustroju społecznego nieuchronnie chyli się ku upadkowi. Pieśni oddają nędzę ówczesnej wsi pańszczyźnianej i dołów miast, wynikającą z bezwzględnej eksploatacji ze strony kościelnych i świeckich możnowładców, upadek moralności i godności ludzkiej zarówno u klas rządzących, jak i wyzyskiwanych.

Zależnie od ekonomicznych warunków, w których znajduje się autor pieśni, zazwyczaj sam lancknecht, można te pieśni podzielić na rozbójniczo-miłosne (optymistyczne) i społeczne (pesymistyczne). Jedne są wyrazem upadku moralnego rozkładającego się ustroju feudalnego, sławią rzemiosło wojenne, które pozornie wyrwało chłopu pańszczyźnianego i biedotę miejską z nędzy i stworzyło pomysłne warunki łatwego zdobycia łupu, beztróskiego życia pełnego przygód miłosnych, awantur i wrażeń. Głównym ich tematem jest rozbój, miłość i wino. Mają charakter pogodny, humorystycz-

ny. W drugich przebija niezadowolenie z życia żołnierskiego i niewypłacania żołdu, głodu i niedostatku, braku odzieży. Lancknecht tęskni za wolnością i spokojnym życiem uczciwego człowieka. We wszystkich pieśniach przewija się nuta upragnionego wyzwolenia z wyszku skazującego lancknechtów na grabież i rozbój.

Ulubionymi pieśniami charakteryzującymi prawdziwie los i upodobania lancknechtów były: *Landsknechtsorden*, *Der Schwartenhals*, *Des alten Landsknechts Erzählung*, *Landsknechts Sitt und Brauch*.

Bibliografia: O. Böckel, *Handbuch des deutschen Volksliedes*, s. 74, 247. Wybór w zbiorze *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*. L. Uhland, W. Toischer, *Die Lieder der Landsknechte und die Soldatenlieder*, 1884. H. v. Fallersleben, *Lieder der Landsknechte unter Georg und Caspar von Frundsberg*. R. Frh. v. Liliencron, *Historische Volkslieder*. Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, III, nr 1285—1291.

Arno Will

**MABINOGION:** — 1. mn. od walijskiego *mabinogi*, podanie mabinoga, opowieść młodzieńcza, opowieść dla młodzieży, a nawet — młodzieńcza kariera. Taka różnaitość znaczeń tłumaczy się tym, że wyraz *mabinogi* został urobiony od *mabinog* — kandydat na barda, „dyplomowanego poetę“. Instytucja mabinogów i bardów sięga zamierzchłej, druidycznej przeszłości Walii, gdy wskutek braku pisma literaturę narodową przekazywano ustnie. Mabinog musiał opanować pamięciowo całość tej literatury, co trwało kilkanaście lat, podczas których miał prawo zarabiać recytowaniem znanych mu *mabinogion*. *Mabinogion*, jak wskazuje treść czterech zachowanych w *Czerwonej księdze z Hergest* (*The Red Book of Hergest*) z XIV w., były pierwotnie podaniami mitologicznymi i z tego względu, jak i ze względu na swoją funkcję przy

studiach poetyckich, przypominają skandynawską *Edę*. Jednak pod wpływem chrześcijańskim ich pierwotny sens zatężał się, a bogowie w nich przekształcili się w ludzi. *Czerwona księga z Hergest* oprócz podań, które nazywa „gałęziami mabinogi“ (są to: *Pwyll*, księżę *Dyfed*, *Branwen*, córka *Llyra*, *Manawyddan*, syn *Llyra*, i *Math*, syn *Mathonwy*), zawiera siedem innych opowieści, w tym pięć odnoszących się do króla Artura. Pochodzą one ze źródeł celtyckich i francuskich i mogą być nazwane romansami rycerskimi. W r. 1849 Lady Charlotte Guest wydała wszystkie jedenaście opowieści *Czerwonej księgi* w tłumaczeniu angielskim (dodając dwunastą z innego rękopisu) pod zbiorowym tytułem *The Mabinogion*. Tłumaczenie to spopularyzowało nazwę *mabinogion*, rozszerzając jednak jej zakres.

Bibliografia: *The Mabinogion*, London 1913, J. M. Dent (ze wstępem R. Williamsa). *Cambridge History of English Literature*, t. I. *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1933. *A History of English Literature* by A. Compton-Rickett, London 1947. *Outline History of English Literature* by W. B. Otis and M. H. Needleman, Cambridge 1948.

Witold Ostrowski

**MASKA:** (ang. *masque* albo *mask*, fr. *masque*, z hiszpańskiego *mascara*) u szczytu rozwoju dworska sztuka teatralna, ilustrująca okolicznościową dewizę alegoryczną anegdota z udziałem ludzi i uosobionych abstrakcji przy bogatej i wymyślnej wystawie. Istotne elementy maski stanowiły: deklamacja, dialog, śpiew, muzyka, taniec i dekoracja oraz alegoria (stąd tytuły: *Wizja dwunastu bogiń*, *Maska o piękności*, *Miłość uwolniona od Ignorancji i Szaleństwa*, *Merkuriusz obroniony przed alchemikami*, *Rozkosz pojednana z Cnotą*, *Walka o zaszczyt i bogactwo*, *Triumf pokoju*, *Britannia triumphans*). Po masce lub przed nią następowała antymaska — gro-

teskowy taniec wnoszący nastrój humoru i satyry, mocno kontrastujący z maską i w ten sposób wynagradzający brak dramatycznego napięcia.

Maska powstała we Włoszech, prawdopodobnie z zabawy ludowej. Na dworach bogatych patrycjuszy przybrała formę niespodziewanej wizyty przebranych i zamaskowanych gości w towarzystwie służby z pochodniami na zabawie tańczej (por. *Romeo i Julia* I, 4 i *Stracone zachody miłości*, V, 2 Szekspira). Przez Francję przedostała się do Anglii około r. 1512. Tam natrafiła na dworze królewskim i wśród arystokracji na starą tradycję *pageants* — pochodów-widowisk i przebrań karnawałowych, co przyczyniło się do jej wziętości. Za królowej Elżbiety organizują maski-zabawy poeci, jak Sir Philip Sidney (*May Lady*, 1578), Fr. Davison i T. Campion (*The Masque of Proteus*, 1595) oraz G. Champan. Drugi etap historii maski zaczyna się za Jakuba I z chwilą objęcia kierownictwa zabaw dworskich przez wybitnego poetę i dramaturga Ben Jonsona. Ben Jonson znał maskę francuską Baltazarinięgo, *Circe ou Ballet comique de la Royne*, wystawianą na dworze francuskim w 1581, i współpracował z architektem i dekoratorem Inigo Jonesem. Mimo to wytworzył i wywalczył nową koncepcję maski o walorach dramatycznych. W 1605 w *Masce o Czerni* wprowadza na stałe scenę z dekoracją, a w 1609 w *Masce o królowych* — antymaskę opartą na motywach ludowych, naśladując prawdopodobnie praktykę teatru popularnego, w którym po tragedii dawano wesoly i rubaszny taniec *jig*. Wskazuje na to związek słowa *antimasque* z *antic masque*, w którym *antic* oznacza dziwaczne, groteskowe płasy lub mimiczne błazeństwa. W ten sposób maska z zabawy przekształciła się w nowy rodzaj sceniczny, narodową sztukę angielską, w której wyraźnie zaznacza się antyteza: arystokracja-lud, podkreślona tym, że maskę odgrywali wyłącznie amatorzy — rodzina panująca i dwór, antymaskę zaś wy-

łącznie aktorzy zawodowi. Ze względu na wielkie koszty dekoracji i maszynerii (fontanny, morze z okrętami, chmury znoszące na dół aktorów) maska była przywilejem króla i magnatów. Ben Jonson w antymasce do *Miłości odnowionej* (1612) przedstawia trudności piętrzące się przed prostym człowiekiem, który zapragnął zobaczyć maskę. Filozof F. Bacon w *Esejach* podaje przepisy na względnie tanie a efektowne maski. Pierwszą maską dostępną dla szerokiej publiczności była sztuka zbliżona do moralitetu — *Mikrokosmos* T. Nabbesa, wystawiona około 1637. Maski na dworze Jakuba I zamieniały się czasem w skandaliczne awantury pod wpływem pijaństwa. Za Karola I obcięcie uszu purytanowi Prynne'owi w 1632 za atak na dwór i scenę w książce *Histriomastix* stało się hasłem do nowego rozkwitu maski. Poeci T. Carew, J. Shirley i W. Davenant tworzą maski na olbrzymią skalę, np. *Caelum Britannicum* (8 zmian sceny, 8 antymasek), *Triumf pokoju* (100 osób, 8 antymasek). Po 1640 r. maska dworska zanika. Formy maski używają wyjątkowo James Thomson w *Alfredzie* (z hymnem *Rule Britannia*) w 1740 i Ronald Duncan w *This Way to the Tomb* (194).

Maska wpłynęła na rozkład angielskiego teatru ludowego przez narzucenie mu elementów widowiskowych, rewiowych i podporządkowanie im dramatycznych (szczególnie w komedii Beaumonta i Fletchera, trochę u Szekspira). Z drugiej strony, przez wprowadzenie kobiet-aktorek, dekoracji, maszynerii oraz sceny jednowymiarowej pod dachem — przygotowała drogę teatrowi dworskiemu restauracji.

Prócz wymienionych pisarzy wybitne maski pisali S. Daniel (*Tethys Festival*, 1610) i John Milton (*Comus*, 1643). Szekspir wplatał maski i antymaski w różnej formie w sztuki (*Opowieść zimowa*, IV, 1, *Burza*, III, 3).

Bibliografia: Ch. Evans, *The English Masque*, 1897. W. W. Greg, *A List of Masques, Pageants*, 1902.

M. Sullivan, *Court Masques of James I*, 1913. F. E. Schelling, *English Drama*, 1914. P. Reyher, *Les Masques Anglais*, 1919. G. G. Smith, *Ben Jonson*, 1919. C. H. Herford, P. Simpson, *Ben Jonson*, 1925. B. Welsford, *The Court Masques*, 1927. A. Nicoll, *Stuart Masques and the Ren. Stage*, 1938. A. Nicoll, *British Drama*, 1940. E. K. Chambers, *The Elisabethan Stage*, *Encyclopaedia Britannica*, Drama. W. Ostrowski, *Maska angielska*, „Pamiętnik Teatralny“, z. 3 (7), 1953.

Witold Ostrowski

**PIÈCE À LA MUETTE:** jeden z rodzajów dramatycznych, wytworzonych przez teatry jarmarczne Paryża w pierwszych latach XVIII w., będących próbą obejścia przywileju Komedii Francuskiej, gwarantującego jej wyłączne prawo do grania na terenie Paryża komedii, tzn. utworów opartych na formie dialogu. *Pièce à la muette* jest sztuką, w której dialog składa się z sylab bez związku ułożonych w schematy wierszowe, wypowiedzianych z gestem i intonacją wyjaśniającymi sens wypowiedzi. Intencją tych sztuk było danie w tematyce i grze aktorskiej parodii repertuaru i stylu gry aktorów Komedii Francuskiej.

Bibliografia: Campardon, *Les Spectacles de la foire*, Paris 1877. A. Albert, *Les Théâtres de la foire*, Nancy 1887.

Lidia Łopatyńska

**PROPEMPTIKON:** st. gr. pieśń (pożegnalna) przed podróżą, dosł. „wyprawiająca w drogę“. Ogólnoludzki odruch odprowadzania bliskich osób wyruszających w podróż, połączoną w starożytności z większym niż dzisiaj niebezpieczeństwem, nie był obcy antycznemu człowiekowi. Według Tukidydesa (6, 30, 2) tłum ludzki odprowadził do ateńskiego portu wojowników, którzy wyjeżdżali w r. 415 p. n. e. na słynną wyprawę sycylijską. Odprowadzający (*propempon-tes*) żegnali tu swych przyjaciół, krew-

nych, synów; jedni pełni nadziei, drudzy znów zatroskani, czy też jeszcze zobaczą swych najbliższych, których właśnie wyprawiali w tak daleką drogę. Oczywiście istniał również zwyczaj odprowadzania pojedynczych osób, a uczucia, które w takiej chwili budziły się w duszy odprowadzającego, znalazły swój wyraz w utworach zwanych u Greków *propemptikon*.

Posiadamy wiadomości tylko o poetyckich propemptikach (b. zresztą nielicznych), a ich autonomiczny charakter uznali widocznie już starożytni, skoro nadali im osobną nazwę, a twórczość tego rodzaju ujęli w pewne teoretyczne przepisy. Znamy je w dosyć późnej redakcji retora III w. n. e., Menandra, który dość szczegółowo opracował przepisy dla prozaicznego propemptikonu. Przewidują one m. i. takie np. motywy: żegnając przyjaciela, należy ubolewać nad niespodziewanym losem. On to potargał węzły przyjaźni, która się zapowiadała jako nierozzerwalna, a teraz odjeżdża przyjaciel, tak jak by zapomniał o zapewnieniach swojej wierności. Ten, kto odprowadza, winien przed przygodnymi słuchaczami, jakby przed sędziami, wytoczyć swoją skargę na przyjaciela. Trzeba się przy tym powołać na mitologiczne przykłady tych przyjaciół, którzy się nie rozłączali (np. Tezeusz i Herakles), a nawet na przyjaźń między niektórymi zwierzętami. Należy wspomnieć o wspólnych z odjeżdżającym przyjacielem zabawach i ćwiczeniach w szkołach gimnastycznych. „Dumny byłem z przyjaźni: myślałem, że mur otacza mego ukochanego, tymczasem teraz odebrano mi go, jak Ajasowi tarczę, więc zamieszkał chyba w jakichś miejscach pustynnych i nazwą mnie odludkiem... Nie opłaci się zatem zawierać przyjaźni. Szczęśliwe te zwierzęta, które obrały życie samotnicze“. Należy przy tym wszystkim prosić odjeżdżającego o pamięć na dawną zażyłość. Trzeba też opisać drogę, którą ma odbyć przyjaciel. Jeżeli będzie to podróż morska, wspomina się bóstwa

morza i wesołe delfiny towarzyszące okrętowi, który sam Posejdon w drogę wyprawia. Tak więc podobnego bogom męża niech unosi statek, który autor propemptikonu winien doprowadzić do portu i zakończyć całość modlitwą do boga o pomyślność dla przyjaciela.

Teoretyczne przepisy Menandra opierają się zapewne na znacznie starszej tradycji i dają nam o niej zupełnie dobre wyobrażenie. Ścisły związek z tą teorią szkolną wykazuje propemptikon rzymskiego poety, Stacjusza (*Silvae*, III, 2), z I w. n. e. Jest to zarazem najpełniejszy dla nas okaz tego rodzaju literackiego z całego starożytnego piśmiennictwa.

Propemptikon Stacjusza zaczyna się od wezwania bogów, którzy mają ochraniać okręt przyjaciela i uspokajać wzburzone fale. Niemalże depozyt powierza Stacjusz Neptunowi: oto młody Meczusz puszcza się na niepewne fale i chce przewieźć przez morze większą część duszy poety; stąd prośba do Dioskurów o pomyślne wiatry i rozpedzenie gwiazd sprowadzających chmury burzowe. Nereidy mają towarzyszyć podróżnemu i pomagać w żegludze. W tej roli ma też wystąpić Proteusz i Tryton oraz Eol, bóg wiatrów (1—49). Poeta wyobraża sobie scenę odjazdu: on sam odchodzi z brzegu — ostatni (50—60), a następnie zapytuje, kto zesłał na ludzi mękę rozłąki, kto tak zuchwały jak Giganci uczynił morze drogą komunikacyjną (61—77). Oto wypływa już okręt i wnet zniknie z oczu poety. Trudno będzie żyć bez przyjaciela zatroskanemu o grożące mu niebezpieczeństwa. „Czemuż, pyta poeta, nie zostałem przy boku odjeżdżającego, aby wspólnie znosić niebezpieczeństwa jako wierny towarzysz?” (78—100). Pod koniec propemptikonu mamy modlitwę do Izdy (101—126), aby szczęśliwie doprowadziła okręt do przystani. Kiedyś nastąpi radosny dzień powrotu (127—143), poeta znów pospieszy na brzeg morza, by powitać przyjaciela, a ten opowie mu o odległych krajach, które widział.

Daleko luźniejszy związek z teorią literacką wykazuje znane propemptikon Horacego (*Pieśni*, I, 3), zaczynające się od słów:

Niechaj Cypryjska wiedzie cię bogini  
oraz Heleny bracia, lśniąc na niebie...  
(Tłum. J. Zawirowski)

Tu tylko w dwóch początkowych zwrotkach mamy okolicznościowe i typowe wezwanie od bogów o opiekę nad odjeżdżającym do Grecji poetą Wergilim, którego Horacy nazywa tu połową swej duszy (motyw ten wystąpi później w propemptikonie Stacjusza). Następných 8 zwrotek to ogólne rozważania, ciągnące się do samego końca utworu, nad odwagą i przedsiębiorczością ludzi przebywających straszne morza — motyw, który zadomowił się w literaturze antycznej od Sofoklesowej *Antygony* (w. 332 nn.).

Powód tak odmiennego potraktowania tradycji szkolnej upatruje słusznie Fr. Vollmer (w komentarzu do Stacjusza) w różnych charakterach adresatów, do których zwracają się obydwaj poeci: Stacjusz żegna wysokiego urzędnika, cesarskiego legata, który jako człowiek wykształcony znał się na przepisach retorycznych i zetknął się z nimi w szkole, Horacy odprowadza do portu poetę.

Pewien związek z propemptikonem wykazują utwory poetyckie, w których ktoś wyprawiając przyjaciela do miejscowości dobrze sobie samemu znanej, wymienia poszczególne elementy krajobrazu (góry, lasy, jeziora), które tamten po ukończeniu podróży zobaczy, oraz wspomina różne przyjemności oczekujące go w odpowiednich porach roku (por. Marcjalisa z I w. n. e. *Epigr.*, I, 49).

Istniały też propemptika nawet na martwe przedmioty. Należy tu *Wrzeciono* Teokryta (28, III w. przed n. e.). Poeta wysłał pięknie wykonane wrzeciono jako dar dla żony przyjaciela i wymienia Milet jako miejsce przeznaczenia tego podarku. Podobnie w dwóch utworach zwraca się Owidiusz do swej książki, którą wyprawia z wygnania do Rzymu (*Zale*, I, 1, 1 nn.). Bez poety pojedzie ma-

ła książeczka do stolicy, niechże pozdrowi od wygnañca te miłe miejsca, niech nie zachodzi jednak do pałacu cesarskiego (Owidiusz obawia się gniewu cesarza), ale raczej odwiedzi dom poety. Długa czeka ją droga. Podobnie wysyłając zbiór elegij znad Pontu (*Ex P.*, IV, 5, 1 nn.), podkreśla poeta długość tej podróży, podaje częściowo jej trasę i stwierdza, że przy śpiesznej jeździe dopiero w dziesiątym dniu książeczka dojedzie do Rzymu.

Nasza znajomość konkretnej twórczości literackiej w zakresie propemptikonu jest dosyć ograniczona.

Najdawniejszy ślad propemptikonu w piśmiennictwie greckim spotykamy dopiero u poetki Erinny (IV w. przed n. e.); w zachowanym fragmencie (Diehl, *Anthol. lyr. Gr.*, I, s. 486) zwraca się ona do ryby zwanej *pompilos*, „która zsyła żeglarzom pomyślną podróż“, aby odprowadziła miłą przyjaciółkę poetki. W VII sielance Teokryta znajdujemy znów kompozycyjną wkładkę (w. 52—89) w formie propemptikonu: w piosenie ułożonej z okazji odjazdu młodego Agezjanaksa życzy mu zakochany w młodzieńcu Licydas szczęśliwej podróży. Gdy ukochany chłopiec dojedzie do przystani, śpiewak urządzi ucztę i przy niej wspominać będzie kochanka. W twórczości współczesnego Kallimacha, koryfeusza poezji aleksandryjskiej, znalazł się ślad propemptikonu (we frg. 114): poeta mówi do okrętu, który mu zabrał „jedyny a rozkoszny promyzełek życia“, oraz do Zeusa, opiekuna portów. Zaginione dla nas propemptikony miał napisać w I w. przed n. e. Partenios, zasiadający w Rzymie jako doradca literacki wielu poetów rzymskich.

Do rzymskiego piśmiennictwa wprowadził propemptikon może już Lucyliusz (II w. przed n. e.), który w *Podróży sycylijskiej* (w III ks. *Satyr*) dawał przyjacielowi pewne wskazówki odnoszące się do zamierzonej podróży. Ze względu na czas przyszły (użyty podobnie jak we wspomnianym utworze Marcjalisa)

można tę część *Podróży* uznać za propemptikon (tak C. Cichorius, *Unters. zu Lucilius*, Berlin 1908). Poza tym słyszemy, że zaprzyjaźniony z Katullem poeta Cynna, z grupy tzw. Młodego Rzymu, ułożył propemptikon dla Azyniusza Polliona, gdy ten w r. 56 wyjeżdżał na studia do Grecji. Zaginiony ten poemat, napisany w duchu aleksandryjskim, był tak uczony, że już w starożytności musiał być komentowany. Mistrzem Cynny był, jak się zdaje, wspomniany Grek Partenios. W całości zachowane propemptikon posiadamy dopiero z epoki cesarskiej: omówioną już odę Horacego (I, 3) i propemptikon Stacjusza.

Poza tym znane nam są utwory pisane pod wrażeniem wyjazdu drogich osób lub znajomych i operujące motywami propemptikonu: jak np. życzenia pomyślniej podróży, prośby do bóstw morskich, przekleństwa itp. Należą tu utwory Tybulla (1, 3), Owidiusza (*Am.*, II, 11), Propercjusza (I, 17; III, 21: sen o rozbiciu się okrętu, którym jechała ukochana) oraz parodia propemptikonu w dziesiątej epodzie Horacego, skierowanej do znie-nawidzonego poety Mewiusza, któremu autor życzy rozbicia się okrętu w podróży do Grecji i marnego końca. Oto pierwsza zwrotka charakterystycznego utworu:

Cuchnącego Mewiusza unosząc na nurty morskie, wypływa okręt pod złymi

[wróżbami:  
pomnij, Wietrze Zachodni, byś mu obie  
[burty  
srogimi chłostał falami...

(Tłum. J. Zawirowski)

Bibliografia: Kiessling-Heinze, komentarz do wyd. *Pieśni Horacego*, Berlin 1930. Fr. Lübcker, *Reallex. des klass. Altertums*, Lipsk 1914, s. v. *Rhetores Graeci*, rec. L. Spengel, t. 3, Lipsk 1836, s. 395 nn. M. Schanz, *Geschichte der röm. Literatur*, München 1908, I, 2, s. 85. F. Vollmer, komentarz do Stacjusza, Lipsk 1898.

Jerzy Schnayder

**ROMANCE** (el): — romanca, rodzaj poetycki rdzennie hiszpański. W Anglii czę-

sto niewłaściwie nazywana balladą, posiada w odróżnieniu od niej pierwiastki epiczne i realistyczne, silne napięcie akcji, charakter ludowy a formę prostą. Jest to krótki poemat epizodyczny, składający się z kilku wierszy wykrojonych z dawnej epepei a uzupełnionych nowymi dla zrekonstruowania dawnego lub stworzenia nowego rapsodu. Niektóre romance są skrótami legend, miniaturowymi epepejami. Romanca jest pierwszą formą historii bez historyków. W Hiszpanii od w. XV *el romance* nazywa się każdy utwór poetycki epiczno-liryczny o temacie historycznym i narodowym.

*Romanice*, *romanz* i *romance* nazywano w Romanii najwcześniejszego średniowiecza język narodowy w odróżnieniu od języka łacińskiego.

Geneza. Po nieudanych próbach sprowadzenia teorii epepei i romancy do wzorów francuskich Milá y Fontanals, Amador de los Rios, Menéndez y Pelayo, a przede wszystkim Menéndez Pidal ustalił, że romance pochodzą z rozbitcia poematów epicznych, po większej części zaginionych. Materia historyczna — prawdziwe dane historii — została najpierw ujęta w sposób prymitywny i obiektywny, a dopiero później wytworzyły się formy liryczne — romance. Menéndez Pidal stwierdza, że ewolucja epiki hiszpańskiej inna była niż w innych krajach (podobnie jak teatr hiszpański wywodzi się od *Romancera* i kronik średniowiecznych, inaczej niż klasyczna tragedia francuska). Cały *Romancero* pochodzi od epepei.

Według Menéndeza Pidała romance epiczne wyprowadzić można w prostej linii od fragmentów poematów epicznych wprost lub przez pośrednictwo kronik, które je podają prozą. Materiał poetycki musiał być zaktywizowany siłą talentu tego, kto go przerabiał. W tej ewolucji ton epiczny zastąpiła tendencja liryczno-nowelistyczna i stąd ta wielka bujność, którą wykazuje nowy typ romancy przez cały wiek XV i bezpośrednio potem.

Klasyfikacja. Są romance stare albo ludowe i artystyczne, czyli nowe. Pierwsza grupa pochodzi z wieku XV i znajduje się w publikacjach z początku w. XVI. Są i romance zebrane później z tradycji ustnej, które mają niezaprzeczone cechy starych romanc. Obok tych dwóch grup trzecią stanowią *romances vulgares* (romance gminne, popularne), np. romance ślepców. Romanca stała się bowiem własnością ludu. Śpiewają ją ślepy dziad, grajek uliczny, dziewczyna podczas pracy, bandyta i Cygan (np. są romance pisane w języku złodziejskim zw. „germania“). Pierwszy *Romancero de Germania* wydał w r. 1609 Juan Hidalgo). Inna klasyfikacja według tematów lub osób opiewanych obejmuje grupy romanc o różnych nazwach. A więc romance z historii starożytnej, np. w w. XV — Mira Nero de Tarpeya. Romance żonglerskie (*romances jugkarescos*), wymyślone przez żonglerów, romance rycerskie (*romances caballerescos*), osnute na tematach pokrewnych francuskim *chansons de geste* o Karolu Wielkim, Rolandzie itd., nacechowane niehiszpańskim sentymentalizmem. Od r. 1450 ukazują się romance o Rodrygu, dalej grupa romanc o bohaterze zmyślonym, Bernardo del Carpio, o Fernán González, o pomordowanych Infantes de Lara. W dalszym rozwoju romance poetyzują dzieje aktualne, wprowadzając je w ten sposób do poezji ludowej (cykl o królu Don Pedro Okrutnym). Romance kresowe (odpowiadające angielskim *border ballads*) — *romances fronterizos*, opiewające walki chrześcijan z Maurami, pisane nieraz w duchu mauretańskim, są dokumentami kontaktu między poezją arabską a hiszpańską, czasem nawet są tłumaczone z arabskiego. Zawierają one aluzje do faktów niedawnych, przedstawiają świat Granady w tonie głęboko lirycznym (*Abenamar*, *Abenamar moro de la moreria*) lub dramatycznym (*Romance del rey moro que perdio Alhema*). *Romances moriscos* (romance mauretańskie) powstają głównie w wieku XVI po upadku Gra-

nady, a cechuje je galanteria, nastrój miłosny i pewne wyraźne idealizowanie Maurów. Niektóre romance mają charakter nowelistyczny (*Romance de la Bella Melmerida*) lub tragiczny w związku ze zdradą małżeńską, za którą grozi śmierć (*Blanca sois, señora mía*); inne zawierają całe mnóstwo przeróżnych motywów lirycznych („Fontefrida, Fontefrida“; „Rosa fresca, rosa fresca“). *Romances eruditos* (romance uczone) powstały już w pierwszej połowie wieku XVI i pozostały wierne w treści, kolorycie i stylu starym romancom. I odtąd zaczynają się ukazywać wielkie zbiory romanc.

Mniej więcej od roku 1550 romance wchodzą w etap artystycznych (*romances artísticos*), które są często anonimowe. Temat znany, średniowieczny lub nowożytny, staje się ramą, którą wypełniają współcześni poeci według indywidualnych możliwości (np. Juan de la Cueva, 1587, Lucas Rodriguez). Są one niezmiernie popularne, wiskają się do wszystkich rodzajów literackich, a przede wszystkim do dramatu. Także wielcy twórcy w okresie kultyzmu piszą romance: Lope de Vega, Góngora, Quevedo. Lope naśladuje przedziwnie stare romance, wplata je po mistrzowsku do swych komedii lub też rozwija tematy romanc w komediach.

I wiek XVIII nie zatracił tradycji romanc (Menéndez Valdes). Za czasów romantyzmu hiszpański *Romancero* oddziaływała na całą poezję europejską. *Romancero* — największy zbiór romanc, olbrzymi ludowy poemat różnobarwny, łączący przeróżne motywy bądź to wydobyte z najdawniejszych zaginionych epepej, bądź też nowszej historii bohater-skich zmagani Hiszpanii, dający różnorodną koncepcję świata i ludzi, ma wpływ na ballady angielskie, na Byrona i Southeya, Victora Hugo i parnasistów francuskich: Leconte de Lisle, Heredia, jako też na poetów niemieckich pierwszego trzydziestolecia XIX stulecia.

W w. XIX w Hiszpanii Duque de Rivasi pisze romance artystyczne, a stare

romance znów wywierają wpływ na teatr i epikę. *Romanc* artystyczna, która w twórczości Antonia Machado zaznacza się jedynym utworem pt. *La tierra de Alvar González* (*Ziemia Alvara Gonzáles*), rozkwita dopiero oryginalnie w *Romancero gitano* (*Cygański romancero*, 1928) Federica Garcia Lorki.

Formę rapsodyczną, która nie zanika, lecz przekształca się w poezję ludową po dziś dzień, odkrył Menéndez Pidal w tradycji ustnej w samej Hiszpanii, na Wyspach Kanaryjskich i w licznych krajach Ameryki łacińskiej.

Forma. Stare romance przyjęły wiersz epiczny 16-sylabowy, trocheiczny, podzielony na dwa półwiersze (8+8), i mają najczęściej asonans zamiast rymu. Odmiana *romancillo* ma dwa półwiersze po 6 sylab, formę, która zdaniem M. Pidała pochodzi od epepej niemieckiej *Kudrum*.

Bibliografia. Teksty: *Biblioteca de Autores Españoles*, t. X i XI (ed. Augustin Doran). M. y Pelayo, *Antologia de poetas liricos castellanos*, t. VIII—X. *Floresta de leyendas heróicas españolas* (*Clasicos castellanos*, t. LXXI). Zbiory romanc: *Cancionero de romances*, Antwerpia m. r. 1545 a 1550, przedruk 1550 i 1555 (84 romance z tradycji ustnej i *pliegos sueltos*). *Silva da varios romance*, Zaragoza I i II, 1550, III, 1551. *Flor de varios y nuevos romance*, Valencia 1591. *Romancero general*, Madrid 1600 (1602, 1604), cz. II — Valladolid 1605. Escobar, *Romancero del Cid*, 1612. Zbiory indywidualnych uczonych romanc, jak: Alonso de Fuentes, Sevilla 1550; Lorenza de Sepulveda, 1551; Pedra de Padilla, 1583; Późniejsze zbiory romanc: *Primavera y flor de romances*, Berlin 1856. M. Pidal, *Cancionero de romances según el texto de Amberes*, 1914, A. G. Solalinde, *Cien romances escogidos*, Madrid 1919. M. Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1933. Opracowania: M. Milá y Fontanals, *De la poesía heróico-popular castellana*, Barcelona



1874. M. y Pelayo, *Tratado de los romances viejos*, „Antología de poetas líricos castellanos“, t. XI. M. Pidal, *El Romancero español* (The Hispanic Society of America, 1910). M. Pidal, *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, Paris 1919. M. Pidal, *Poesía popular y Romancero*, „Revista de Filol. Esp.“, 1914, 1915, 1916. M. Pidal, *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid 1928.

Stefania Ciesielska Borkowska

**UPANISZADY:** (od wyrazu *upa-ni-sad* — siadać przy kimś, stąd posiedzenie poufne, nauki tajemne) indyjskie pisma religijno-filozoficzne w jęz. sanskryckim. Charakterystyczna odrębność upaniszad polega na tym, że zawierają one — najczęściej obok treści mniejszego znaczenia — rozważania filozoficzne o brahmanie, najwyższym pierwiastku wszechświata, oraz o atmanie, manifestacji tego pierwiastka w człowieku. Ten charakter upaniszad stwierdza Maitrāyana, *Up.*, 2, 3: „ta nauka o brahmanie, czyli nauka wszystkich upaniszad“ (*iyam brahmadevyā sarvopanisad-vidyā va*).

Pod względem formy starsze upaniszady, przede wszystkim dwie najważniejsze i najobszerniejsze, *Bṛhadāraṇjaka* i *Czhāndogja*, są prawie w całości prozaiczne, późniejsze zaś są bądź wierszowane, bądź łączą prozę z wierszami. Upaniszady składają się z tekstów na ogół niejednorodnych i zawierają głównie rozważania religijne, rytualne, filozoficzne, często w postaci dialogów, ponadto legendy, opowiadki, sentencje, spisy dawnych nauczycieli, alegorie. Specjalne piętno nadają upaniszadom częste utożsamianie jednych rzeczy lub pojęć z drugimi, stałe powtarzanie całych zdań i ustępów oraz różnego rodzaju etymologie wyrazów. Styl najstarszych, prozaicznych upaniszad jest jeszcze dość ciężki, niewyrobiniony, ale niektóre z późniejszych, jak *Maitrāyaṇi*, zbliżają się do wzorów języka klasycznego. Dialogi stanowią naj-

bardziej żywą i obrazową część upaniszad, nie dadzą się jednak porównać z dialogami Platona, gdyż nie rozwinęły w sobie jeszcze sztuki argumentacji i dowodzenia, operując raczej тезami i porównaniami, które trzeba przyjąć i uznać lub ewentualnie odrzucić.

Choć upaniszady powstały głównie w środowisku brahmańskim, jednak są świadectwem, że i lud prosty brał udział w ówczesnym ruchu filozoficznym. Tak *Czhāndogja* (4,4) opowiada o synu wyrobnicy, który pójść chce na naukę do brahmanów i pyta matki: „Powiedz mi, czcigodna, jakie jest moje imię rodowe?“ Odrzekła mu: „Nie wiem, mój chłopcze, jakie tve imię rodowe. Włócząc się za młodu dużo po świecie jako dziewczka służebna, poczęłam ciebie, nie wiem więc, jakie tve imię rodowe. Moje imię jednak jest Dżabālā, ty zaś zwiesz się Sattjakāma, mów więc, że jesteś Satiakāma, syn Dżabālī“. Gdy Satiakāma powtórzył słowa matki nauczycielowi, ten przyjął go od razu za ucznia, gdyż „nie odszedł on od prawdy“. Inna opowieść mówi o słynnym mędrцу, woźnicy Raikwie, do którego przybył po naukę niejaki Dżānaśruti i zastał go, jak pod wozem zeskrobywał trąd ze swego ciała. Raikwa nie przyjął tysiąca krów ani innych darów, jakie mu dawał Dżānaśruti za naukę, i dopiero gdy ten ofiarował mu swą piękną córkę za żonę, zdecydował się wyjawic mu swą wiedzę.

Jedenaście najstarszych i najważniejszych upaniszad należy do trzech pierwszych Wed: Rgwedy, Sāmawedy i Jadźurwedy. Są to kolejno: *Aitareja*, *Kauszītaki*; *Czhāndogia*, *Kena*; *Taittirija*, *Mahānārājana*, *Kāthaka*, *Śwetāswatara*, *Maitrājana*, *Bṛhadāraṇjaka*, *Iśa*. Wszystkie inne późniejsze upaniszady zaliczane są do upaniszad Atharwawedy. Niektóre z nich, w szczególności tzw. wedantyczne (*Muṇḍaka*, *Praśna*, *Māṇḍūkja* i in.), mają ten sam charakter co 11 najstarszych upaniszad, reszta jednak przeważnie odbiega od ustalonego wyżej charakteru tych pism i zajmuje się nie brahmanem,

lecz bądź to filozofią Sāmkhja, bądź Jo-gą lub „wyrzeczeniem się“ (tzw. Samnyasa-Upaniszady), bądź też kultem bogów — Siwy i Wisznu, lub „kosmicznych mocy żeńskich“ (Śakti). Najstarsze upaniszady powstały, jak się zdaje, około VIII—VII w. przed naszą erą, późniejsze w ciągu następnych stuleci niemal do naszych czasów. Ogólna liczba znanych upaniszad przekracza 200.

Bibliografia: Z drukowanych zbiorów najobszerniejszy jest zbiór 108 (właśc. 112) upaniszad, wydany ostatnio w Bombaju, 1925, 3 wyd., przez W.L.S. Pansikara. W 1933 r. wydano w Adyar pod Madrasem zbiór nie drukowanych dotąd upaniszad w liczbie 66. Z przekładów na jęz. europejskie wymienimy: na jęz. niemiecki: P. Deussen, *Sechzig Upanischad's des Veda*, 2 wyd., Lipsk 1905; na jęz. angielski: R. E. Hume, *The Thirteen Principal Upanisads*, 2 wyd., Londyn 1949; na jęz. francuski: Senart, *Czhāndogja*, Paryż 1930, Senart, *Brhadaranjaka*, Paryż 1934; przekład 10 mniejszych upaniszad, dokonany przez różnych autorów pod redakcją L. Renou, wyszedł w Paryżu w l. 1943—1950; wydawnictwo ma być kontynuowane; na jęz. polski: S. F. Michalski, *Upaniszady* (wybór), 2 wyd., 1924, A. S. Pełkowski, *Upaniszady* (12 drobniejszych upaniszad), oraz *Mundaka* i *Śwetāśwatara*, 2 zbiorki wydane w Krakowie, b. r. (ok. 1930).

Stanisław F. Michalski

**UTOPIA:** (greckie i łac. *utopia*, ang. *utopia*, ros. утопический роман, franc. *utopie*, niem. *Utopie*, *Staatsroman*) z greckiej nazwy mówiącej *oútozla* — nigdzie, utworzonej przez Sir Tomasza More'a, autora łacińskiego dzieła pt. *Książeczka złota, nie mniej pożyteczna, jak i przyjemna o najlepszym stanie rzeczypospolitej oraz nowej wyspie Utopii* (*Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu, deque nova Insula Utopia*, 1516). Nazwy utopii używa się obecnie: 1) na oznaczenie projektów doskonałego ustro-

ju społecznego, zapewniającego zupełne szczęście, a niemożliwego do zrealizowania proponowanymi środkami w danym okresie dziejów lub w ogóle (por. projekty utopijnych socjalistów), 2) na oznaczenie dzieła filozoficzno-politycznego, najczęściej w formie traktatu, który przedstawia taki projekt (por. *Rzeczpospolita* Platona, *Code de la Nature* Morelly'ego, *A New View of Society* Owena, pisma Fouriera i Saint-Simona), 3) na oznaczenie dzieła literackiego, które podaje program utopijny w formie artystycznej w celu skuteczniejszej popularyzacji. Ten rodzaj utopii należy do literatury pięknej.

Utopia literacka jest to artystyczne przedstawienie państwa doskonałego, istniejącego w wyobraźni autora. Składają się na nią cztery elementy: literacko-artystyczne traktowanie treści; zorganizowane społeczeństwo; intencjonalna doskonałość ustroju i życia społeczno-politycznego; brak takiego ustroju w rzeczywistości współczesnej autorowi. Te elementy wyróżniają utopię od traktatu utopijnego, opisów arkadii i ziemskich rajów, złotych wieków, marzeń o szczęśliwej anarchii, fantastycznych podróży do fantastycznych, ale niedoskonałych państw i od powieści o złej lub obojętnej przyszłości. Mając na celu przekonanie odbiorcy o doskonałości opisywanej organizacji społeczeństwa i o możliwości urzeczywistnienia jej, utopiści używają realistycznej techniki przedstawienia nie-realnych pomysłów. Wiąże się z tym nadawanie utopiom literackim pozorów dokumentu. Utopista umieszcza swoje państwo albo w nie odkrytych jeszcze zakątkach ziemi (T. More, Fr. Bacon, T. Campanella), albo w przyszłości (W. Morris, E. Bellamy), lub w „czwartym wymiarze“ (J. B. Priestley, H. G. Wells). Pomostem między współczesnością i utopijnym państwem jest podróż, sen lub zakłócenie stosunków czasowo-przestrzennych. Najwłaściwszą dla utopii formą jest opis lub dialog połączony z opowiadaniem. Najczęściej

spotykaną — powieść. Kompromis między wymaganiami utopijnego programu (przedstawienie całego ustroju społecznego) i wymaganiami powieści (przedstawienie możliwie zwartego wątku z ograniczoną liczbą postaci przedstawionych bardzo plastycznie) jest trudny, wymaga wielkiego talentu. Dlatego, z wyjątkiem kilku doskonale zharmonizowanych powieści utopijnych (np. *Men Like Gods* Wellsa), są to utwory zwykle drugorzędne pod względem artystycznym. Z tych samych lub innych jeszcze względów utopia bardzo rzadko występuje w postaci dramatu (*L'an 2000* Restif de la Bretonne'a, *Back To Methuselah* G. B. Shawa i *They Came To A City* J. B. Priestleya) oraz wiersza (*Locksley Hall* A. Tennysona).

Początków utopii w formie traktatu, dialogu lub projektu konstytucji należy szukać w starożytnej Grecji (*Rzeczpospolita* i *Prawa* Platona, pisma o państwie Arystotelesa), *Timaeus* Platona, *Cyropaedia* Ksenofonta, *Zywoł Likurga* Plutarcha, *Prawdziwa historia* Lucjana dostarczają opisów wyidealizowanych lub fantastycznych państw, które później podsuwały pomysły utopijnym pisarzom, jak More, Bacon i inni. Jako odrębny, stale uprawiany artystyczny rodzaj literacki utopia występuje w okresie Renesansu na tle rozkładającego się feudalizmu i tworzącego się układu kapitalistycznego, stając się wyrazem protestu przeciw kapitalizmowi z przejawami wojny, wyzysku i nędzy w poszukiwaniu nowej i lepszej organizacji życia społecznego. Nieprzerwany szereg utopii rozpoczyna się od twórcy nazwy i rodzaju Sir Tomasza More'a, kanclerza Anglii, autora *Utopii* (1516). W XVII w. do wybitnych utopistów należą: dominikanin Tomaso Campanella (*Civitas Solis*, 1620) we Włoszech, Sir Francis Bacon (*Nova Atlantis*, 1627) i James Harrington (*The Commonwealth of Oceana*, 1656) w Anglii, D. Veiras (*L'Histoire de Sevarambes*, 1677), Fénelon (*Les Aventures de Télémaque*, 1699) i inni we Francji. Ten okres

literatury utopijnej można by nazwać okresem utopijnych odkryć. Charakteryzuje go przewaga utopii przedstawionych w formie opisu, umieszczonych w nieznanym zakątku ziemi. Schyłek w. XVIII przynosi dwie zmiany istotne w literaturze utopijnej: koniec wielkich odkryć geograficznych i powstanie powieści. Brak nie odkrytych lądów i wysp w połączeniu z doktryną postępu, charakterystyczną dla rewolucji przemysłowej, sprawił, że odtąd utopiści zaczęli umieszczać utopijne społeczeństwa w przyszłości. Początek temu dał L. S. Mercier (*L'an 2440*, 1770). Powstanie i popularność powieści, związane z przejęciem władzy przez klasę mieszczańską, dały utopistom wielkie możliwości propagandowe (precedens stworzył D. Veiras lub Vairasse w utopii pt. *L'Histoire de Sevarambes*) i złączyły trwale formę powieściową z utopią. Ten okres literatury utopijnej można by nazwać okresem wypraw utopijnych w czasie. Najważniejsze utopie artystyczne tego okresu to: *Voyage en Icarie* E. Cabeta (1842) we Francji, *Looking Backward* E. Bellamy (1888) w Ameryce, *News from Nowhere* W. Morrisa (1891) w Anglii, *Freiland* Teodora Hertzki (1891) w Austrii, *L'anno 3000* P. Mantegazzy (1897) we Włoszech. Początek w. XX otwiera trzeci okres dziejów utopii. Jest to okres utopii dynamicznej. Twórcą tego typu jest H. G. Wells, który w r. 1905 po raz pierwszy zerwał z niezmiennym, doskonałym, a więc statycznym ustrojem utopijnym swoich poprzedników, pisząc *A Modern Utopia*, książkę przedstawiającą ustrój, którego doskonałość polega na zdolności do nieograniczonego postępu ku lepszemu. Jego inna powieść, *Men Like Gods* (1922), i cykl dramatyczny G. B. Shawa pt. *Back To Methuselah* (1921) są również utopiami dynamicznymi, które wyrosły na gruncie ewolucjonizmu i fabianizmu. Obok nich występują w Anglii (jedynym kraju, w którym utopie nadal kwitną) utopie wyraźnie konserwatywne lub reakcyjne, jak

*A Crystal Age* W. H. Hudsona (1906), *The Dawn of All* R. H. Bensona i *The Lost Horizon* J. Hiltona (1933). Postępujący od 1870 r. rozkład kapitalizmu, przedłużającego w Anglii swe istnienie, a z drugiej strony bezsilność utopijnego socjalizmu wywołały rozczarowanie i sceptycyzm w stosunku do wszelkich pomysłów utopijnych u niektórych pisarzy — autorów antyutopii (zob. *Erewhon* S. Butlera w 1872, *Brave New World* A. Huxleya w 1932).

Najwięcej pisarzy utopijnych wydały w Europie Anglia i Francja (ta około 40 w w. XVIII), tj. kraje najwcześniej uprzemysłowione, w których najwcześniej powstała świadomość, że ustroj można i trzeba zmienić. Reagując negatywnie na ustroj związany z kapitalizmem, utopiści w naturalny sposób stawali się socjalistami. Pisanie utopii było aktem politycznym. Ten fakt wyjaśnia, dlaczego F. Engels w *Rozwoju socjalizmu od utopii do nauki* wymienia utopistów jako poprzedników marksizmu. Z chwilą jednak uzależnienia przez Marksa przemiany ustroju od wybuchu rewolucji proletariackiej piśmiennictwo utopijne stało się tylko odmianą beletrystyki, często nie mającej nic wspólnego z socjalizmem. Wpływ myśli Marksa zaznaczył się w utopii W. Morrisa.

W Polsce brak było warunków sprzyjających powstaniu literatury utopijnej. Warto jednak zaznaczyć, że pierwszym Polakiem, który napisał utopię, był król S. Leszczyński (*Entretien d'un européen avec un insulaire du royaume de Dumocale*) i że 2 księga pierwszej polskiej powieści — *Przypadków Doświadczynskiego* — napisanej przez I. Krasickiego, jest utopią. Po pierwszej wojnie światowej A. Lange napisał utopię okultystyczną pt. *Miranda*. Obraz utopijnej Polski

„szklanych domów“ daje *Przedwiośnie* S. Żeromskiego.

Bibliografia: a) Powstanie utopii: K. Kautsky, *Thomas More und seine Utopie*, 1907. R. W. Chambers, *Thomas More*, London 1935. R. W. Chambers, *Man's Unconquerable Mind: Martyrs of Reformation: More and Tyndale*, London 1939. H. W. Donner, *Introduction to Utopia*, Uppsala 1945. W. Ostrowski, *Wprowadzenie do „Utopii“*, [w:] T. More, *Utopia*, Warszawa 1954. b) Historia i teoria utopii: R. von Mohl, *Die Staatsromane*, 1855. H. Morley, *Ideal Commonwealths*, 1886. Fr. Kleinwächter, *Die Staatsromane*, 1891. Anonim, *Schlaraffia politica*, Leipzig 1892. H. G. Wells, *A Modern Utopia*, 1905. J. Reiner, *Berühmte Utopisten*, 1906. A. Voigt, *Die soziale Utopien*, 1906. A. Świętochowski, *Utopie w rozwoju historycznym*, Warszawa 1910. E. Schomann, *Französische Utopisten des 18. Jahr. und ihre Frauenideal*, 1911. E. Salin, *Platon und die griechische Utopie*, 1921. L. Mumford, *The Story of Utopias*, London 1923. J. R. Hertzler, *The History of Utopian Thought*, New York 1923. G. Masso, *Education in Utopias*, New York 1927. K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 1936. F. T. Russell, *Touring Utopias*, 1932. H. Freyer, *Die politische Insel*, 1936. c) Utopia i socjalizm: F. Engels, *Rozwój socjalizmu od utopii do nauki*, Warszawa 1946. H. Girsberger, *Der utopistische Sozialismus des 18. Jahr. in Frankreich*, 1924. A. Schaff, *Socjalizm utopijny i naukowy*, Łódź 1945. A. L. Morton, *The English Utopia*, London 1952. I. F. Clarke, *The Nineteenth Century Utopia* w „The Quarterly Review“, Jan. 1953.

Witold Ostrowski