

Podobnie jak w numerze pierwszym naszego wydawnictwa, w zeszycie niniejszym podajemy wybór opracowań haseł dotyczących możliwie różnych literatur i form, również z pogranicza literatury. Ograniczenie wyboru haseł do kilku zaledwie idących po sobie liter alfabetu tym bardziej uwydatnia bogactwo istniejących, a mało nieraz znanych form wyrazu. Pozycje takie, jak *Acta martyrum*, *Annales*, *Ansingelieder*, *Arbeitslieder*, *Bocet*, *Canto carnascialesco*, a nawet *Aśis* i *Blason populaire* stanowią ciekawy materiał dla badacza śledzącego związek literatury i jej form z życiem społecznym.

Redakcja

'A 'AI: polinezyjski wyraz (w dialekcie tahitańskim) oznaczający legendę osnutą na tle dawnych wydarzeń dziejowych (w dialekcie markizyjskim *tekao aakakai*, w dialekcie tongańskim *fakata-tata* — dosłownie „mówić przenośniami“).

Forma, w której podawane są legendy polinezyjskie, jest dwójaka. Jedna przypomina hawajskie śpiewy okolicznościowe (patrz *mele*) i jest śpiewnie skandowanym, lecz nie rymowanym wierszem, zbudowanym z krótkich zdań, pełnych metafor i napięcia dramatycznego. Druga forma to opowieść prozą o dawnych wydarzeniach, dopełniona i upiększona wątkiem fantazji ludowej. Często obie formy występują łącznie, dając wersję opowiadaną, ze wstawionymi do niej wierszami. Jako przykład mieszanej formy legendy polinezyjskiej może służyć tekst, przytoczony w pamiętnikach tahitańskiej naczelniczki z ubiegłego stulecia, Arii Taimai; oto jego streszczenie:

Około roku 1650 południowo-zachodnią częścią wyspy Tahiti rządził Tavi z Taurua, ze wszystkich naczelników wyspy najdzielniejszy i najbardziej szanowany. Miał on małżonkę wyjątkowej urody o imieniu Taurua (Jutrzenka, Wenus)

z Hitiaa, „najpiękniejszą kobietę na Tahiti“. Posłyszał o niezwyklej urodzie Jutrzenki młody naczelnik okręgu Papara, Teuraitera i z feudalnego rodu Teva, i postanowił ją porwać. Umyślił podstępnie zwabić piękną niewiastę do siebie i w tym celu wysłał do Taurua zaproszenie na siedmiodniowe zabawy. Jednocześnie przyrzekł mężowi Jutrzenki, że ją po upływie tego czasu odeśle. Według przyjętych dawnych obyczajów polinezyjskich tego rodzaju zaproszenie było zupełnie dopuszczalne, więc dla zachowania dobrych sąsiedzkich stosunków Tavi, choć niechętnie, zgodził się wysłać swoją małżonkę do Papara. Taurua przez cały tydzień była wspaniale goszczona. Urządzano dla niej ucztę i tańce. Gdy jednak nadszedł przyrzeczony dzień odjazdu, Teuraitera i złamał przez siebie dane słowo i oczarowany niezwyklej pięknoscią Jutrzenki zatrzymał ją siłą we własnym domu. Naczelnikowi Tavi dał znać o swojej decyzji w następujących słowach:

Ja nie chcę jej oddać. Czemuż bym miał [ją oddać?
Ja, Teuraitera i, władca sześciu niebieskich sfer.

w drogę. Szli przez całą noc aż do świtu. Wówczas zatrzymali się na łące i ukryli w trawie przedmioty, a sami schowali się w pobliskich krzewach, by ich Słońce nie dojrzało. Po zachodzie, z nastaniem nocy, znowu szli dalej i tak przez wiele dni z rzędu. Wreszcie daleko, daleko na wschodzie doszli do miejsca, z którego Słońce wschodzi co rano. Wnet po obu stronach tego miejsca usypali wały ziemne i pobudowali chaty z liści. Następnie rozciągnęli sidła. Jeden koniec sideał pilnowany był przez Maui, drugi zaś przez jego braci. Młody bohater trzymał w rękę czarodziejską szczękę, którą otrzymał od swojej babki, i w ten sposób przestrzegał braci: »Schowajcie się dobrze i baczcie, by was Słońce nie dojrzało przedwcześnie, gdyż gotowe się przerazić. Dopiero gdy zamota się w siodłach od stóp do głowy, dopiero wówczas ciągnijcie sidła z całej siły«. Wreszcie słoneczna głowa ukazała się nad ziemią i swoimi promieniami oświetliła lasy i góry. Potem wyłoniła się część ciała i ramiona. Lecz w tejsze chwili bracia zaczęli mocno ciągnąć oba końce sideał i Słońce zostało zatrzymane. Maui wyskoczył z kryjówki i uderzył swoją zaczarowaną bronią »Wielkiego Ojca Ra« (*Tama nui te Râ*), a Słońce ryknęło z bólu wielkim głosem, gdyż zostało ranione. Bracia trzymali je mocno przez dłuższy czas, a w końcu puścili. Lecz Râ, osłabione raną, posuwało się teraz wolno po swojej drodze«.

Przeciwnieństwem dobrych „półboskich“ olbrzymów-bohaterów były istoty złe, które w ludzkiej postaci występowały na wyspach, niektóre nawet w czasach historycznych. Legenda uczyniła z okrutników, zabójców i piratów półbożków zła. Takim złym duchem na wyspach Samoa był np. Tamafaiga, który żył za czasów króla Malietoa Tavita (1830—1841) i miał opinię bardzo złego człowieka; wreszcie został zabity przez mieszkańców Aana.

Jeszcze gorszym od niego był Nifoloa, który „straszył“ do niedawna ludzi w okolicy Falelima na wyspie Savali. Od-

znaczał się posiadaniem bardzo długiego i ostrego zęba i stąd pochodzi jego nazwa (od *nifo* — ząb i *loa* — długi). Ów Nifoloa występował jako „napastliwa zjawa“ pod nazwą Gaugatolo lub Moso; przybył on niegdyś jako pirat z wysp Fidżi i zamordował wielu ludzi. W czasie drugiej swej zbrojeckiej wyprawy wziął do niewoli dwóch znamienitych wodzów: wówczas uzyskał czwarte imię: Falamalaia, zgodnie z powszechnym na Polinezji zwyczajem częstego zmieniania imion, zależnie od rozmaitych okoliczności życiowych.

Złe boginki mieszkają w puszczy (Saumaeafe na Samoa, Tetea na Tahiti) i wabią do siebie nieopatrznych młodzieńców czarem swych wdzięków lub śpiewem, po czym uśmiercają ich w tajemniczy sposób.

Prócz legend i mitów starzy ludzie opowiadają wieczorami młodzieży bardzo charakterystyczne dla miejscowych stosunków bajki (również zwane *a'ai* lub *aamu*). Są to krótkie utwory, z końcową sentencją moralną, np.:

„Ryby i ptaki wypowiedziały sobie wojnę. Naznaczono dzień, w którym miały się zacząć działania wojenne. Gdy nastał poranek, udały się ryby na płaśkie wybrzeże, gdzie się naprzeciw nich zgromadziły ptaki. Tam właśnie miała nastąpić rozstrzygająca walka. Walczono i ryby zostały zepchnięte do morza. Wówczas zawołała strzykwa: »Brawo ptaki, brawo!« Wnet jednak ryby zaczęły znowu wychodzić i ptaki zostały przepędzone na ląd. A strzykwa zawołała: »Brawo ryby, brawo!« Żadna ze stron wujujących nie wiedziała, za którą stroną trzyma tchórzliwa strzykwa. Z tego powodu strzykwa zaopatrzona jest w dwie gęby. Podobnie też jest z ludźmi. Kto wywodzi dwustronne mowy, o tym się mówi: on ma dwie gęby jak strzykwa“ (Samoa).

Bibliografia: J. C. Anderson, *Myths and Legends of the Polynesians*, London 1928. Arii Taimai, *Denkwürdigkeiten*, „Mitteilungen a. d. Museum

für Völkerkunde in Hamburg“, VIII, s. 38—41. M. W. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, New Haven 1940. G. Grey, *Poems of the New Zealanders (Nga Me-teatea)*, 1853. G. Grey, *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History*, London 1885; E. Scheurmann, *Samoa*, Baden 1926, s. 27. J. White, *The Ancient History of the Maori, His Mythology and Traditions*.

Aleksander Lech Godlewski

ABECEDARIUSZ: łac. *abecedarius versus*, wiersz abecadłowy, po ang. *absey*, zwie się tak od pierwszych liter łacińskiego alfabetu. Jest to utwór ułożony na zasadzie alfabetycznego następstwa pierwszych liter wierszy lub strof. Pochodzenie abecedariuszy wywodzi się od psalmów biblijnych, mianowicie od 110, 111, bardzo długiego 118 i 119 (numeracja wg Wulgaty). Podobnie abecadłowe są niektóre treny Jeremiasza. Literami alfabetu zaczynały się niektóre grupy wersetów, a więc całości bliskie strofie. Cel takiego alfabetycznego zaczynania psalmu był mnemotechniczny, porządek alfabetyczny wersetów lub ich grup zapewniał dokładne powtórzenie całości. W przekładzie musiało to się zatrzeć, litery hebrajskie po prostu zaznaczano słowami na marginesie. W ślad za alfabetycznym psalmem pojawiły się dość wcześnie naśladownictwa ich w kościelnej literaturze łacińskiej. Powstały też różne formy abecedariuszy. Ich zasadnicze odmiany są następujące:

1. **Stroficzny prosty**, gdy tylko pierwszy wiersz strofy zaczynał się odpowiednią literą alfabetu, formuła: A...B...C...

2. **Stroficzny pełny**, gdy wszystkie wiersze strofy zaczynają się od kolejnej litery alfabetu: AAAA, BBBB, CCCC, DDDD...

3. **Abecedariusz stychiczny**, gdy w układzie niestroficznym kolejne litery alfabetu pojawiają się na początku wierszy, co przypomina akrostych (patrz AKROSTYCH).

4. **Abc. stychiczny pełny**, gdy kolejno wszystkie wyrazy danego wiersza zaczynają się na tę samą literę: Aaaa, Bbbb, Cccc, Ddddd, Eeee itp.

5. **Abc. ciągły**, gdy każdy kolejny wyraz zaczyna się od nowej litery. Tworzy to poematy bardzo krótkie, w przeciwieństwie do odmian poprzednich, dość długich, a nawet bardzo długich.

Wszystkie te odmiany można by jeszcze dopełnić innymi igraszkami alfabetycznymi, jak układanie zdań ze wszystkich liter alfabetu bez powtarzania którejkolwiek albo pisanie wyrazów czy zdań za pomocą sylabicznych nazw litery; polski język nie daje na to łatwych przykładów, toteż więcej ich we francuszczyźnie, gdzie imię *Hélène* można zapisać jako LN. Przykładem będzie TK zamiast teka. Jest to właściwie rebus literowy.

Historia abecedariusza traktowanego poważnie zamyka się w okresie średniowiecza. Jego cel pierwotny był praktyczny, ale zaczęto go traktować jako ozdobę wiersza. Lubili się popisywać abecadłowymi wierszem pisarze starochrześcijańscy, jak Commodianus, Sedulius, Venantius Fortunatus, Izydor z Sewilli. Najstarszy utwór *Psalmus contra partem Donati* ułożył św. Augustyn; jest to utwór polemiczny, pisany wierszem rytmicznym, w rymach monosylabicznych na e, w strofach rozdzielonych refrenem i zaczynanych kolejnymi literami alfabetu. Wiele abecedariuszy było anonimowych, treść ich bywała różnorodna. Późniejsze są bardziej urozmaicone, np. Izydora z VII w. mają typ AAAA, BBBB. W tym samym czasie układał je i Beda, z VIII w. pochodzi w abecadłowymi wierszu napisana inwektywa jakiegoś kleryka niemieckiego na patriarchę z Akwilei. Z łaciny przeszły potem abecadłowe wiersze do języków narodowych, Chaucer pisywał je w strofach, budowanych A...B...C..., podobna jest polska *Skarga umierającego*: „Ach, mój smętku, ma żalości...”

Wyjście abecedariuszy z użycia w póź-

niejszej epoce jest spowodowane tym, że ich funkcja praktyczna po wynalezieniu druku znikła. Nie przeszkadzało to jednak utrzymaniu się ich jako wierszy humorystycznych, oczywiście w rozmaitych postaciach. W polskiej humorystyce mamy np. *Abecadło Boya w Słówkach*: „Barbara się bawiła z bernardyem barczo...“, czy abecadło L. Kerna:

Anioł jest to ssak niebieski,
Arab krewny arabeski...

Z zakresu abecadłowej humorystyki angielskiej podać można (za Tuwimem) wiersz *Oblężenie Belgradu*, pisany abcytycznym pełnym, albo wiersz rosyjskiego futurysty Briusowa w abcy ciągłym. Polski futurystyczny abecedariusz jest wierszem bardzo lichym, co nie świadczyłoby o bujności tego kierunku i o jego formalnej oryginalności.

Bibliografia: J. Tuwim, *Abecadło z pieca spadło*, [w:] *Pegaz dęba*, Warszawa 1950, s. 316—327. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York 1943, s. 1: *Enciclopedia Italiana*, t. I. *Abecedari (carmi)*.

Maria Grzędzińska

ACTA MARTYRUM (akta męczenników, ang. *Acts of martyrs*, ros. *Акты мучеников*, fr. *Actes des martyrs*, niem. *Märtyrerakten*), zwane inaczej *Gesta* lub *Passiones*, są pismami sprawozdawczymi z przebiegu procesu i egzekucji wyroku na starochrześcijańskich wyznawcach. Pierwszą taką relację podają *Dzieje apostołskie* o męczeństwie diakona Szczepana, przy czym za prototyp można przyjąć znany z ewangelij proces Chrystusa. Dopiero jednak w II w. ustaliła się typ literacki Aktów, mających już to formę listu (np. opis męczeństwa tzw. *Sancti Lugdunenses*) sprawozdawczego przesyłanego jednej gminie chrześcijańskiej przez drugą, już to formę protokołu sądowego (np. opis męczeństwa tzw. *Sancti Scillitani*). Inne rozróżnienie możemy przyjąć biorąc za kryterium więk-

szą lub mniejszą wierność relacji. I tak, doskonałym wzorem omawianego przez nas gatunku literackiego są *Acta proconsularia sancti Cypriani episcopi et martyris* będące w pierwszej swej części jurysdycznym dokumentem procesu, w dalszej zaś — sprawozdaniem naocznego świadka stracenia. Akta męczenników scyllitańskich to znów zwykle przytoczenie protokołu „kancelaryjnego“. Tekst tzw. *Passio S. Perpetuae* zawiera wyciągi z urzędowego dokumentu wplecione w narrację autora. *Martyrium Polycarpi* opiera swe opowiadanie na dokumencie urzędowym, jednak bez tendencji cytowania znaczniejszych jego partii. Inne wreszcie Akta pozwalają sobie na pewne zmiany dokumentu czy nawet interpolacje. Większość tych pism doszła do nas z umieszczonym na ich końcu posłowiem (doksologicznym) wskazującym na fakt przyjęcia danych *Acta martyrum* do hagiograficznego repertuaru literatury liturgicznej. Specjalna wzmianka należy się pismom: *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis* oraz *Passio SS. Montanii, Lucii et aliorum martyrum Africanorum*, zredagowanym w pewnej swej części przez samych męczenników, w innych zaś partiach uzupełnionym według ich życzeń i bezpośrednich wskazań.

Acta martyrum bynajmniej nie ograniczają się w historii swego występowania do epoki i zasięgu przestrzennego wielkich prześladowań rzymskich, ale, pomijając zresztą późnorzymskie apokryfy (np. tzw. *Acta Pilati*) i średniowieczne plagiaty, występują w roli świadectw eksterminacyjnej w stosunku do chrześcijan polityki rządów także nierzymskich (wspomnieć tu należy o licznych opisach straceń na obszarze państwa perskiego). Wobec faktu istnienia wprost kolosalnej liczby Aktów ważne jest dla nas zorientowanie się w dwudzielnym schemacie przewodu sądowego, którego typowość stanowi ważny czynnik odróżnienia oryginału od falsyfikatu. Schemat ten zarówno przy protokole inkwizycyjnym (śledztwie), jak i przy

samym procesie wygląda następująco: imiona konsulów; dzień i miesiąc odbywania się śledztwa-procesu; pora dnia śledztwa-procesu (rano — wieczór); jaki urzędnik prowadzi śledztwo-proces; miejscowość, gdzie śledztwo-proces się odbywa, miejsce śledztwa-procesu (np. forum); ustalony tryb pytań urzędnika. Znamienne jest bowiem, iż falsyfikaty komponowane z wyraźną tendencją dydaktyczną, a nie historyczną, rozluźniają rygorystyczność w przedstawieniu przebiegu według przytoczonego wzoru postępowania, która znów dobitnie charakteryzuje oryginały.

Już w starożytności chrześcijańskiej zarysowywały się dążności do zebrania rozproszonych Aktów i umieszczenia ich w jednym *Corpus*, zwłaszcza zaś wystąpiły te dążności tam, gdzie, jak np. w Afryce, stanowiły Akta w znacznej mierze lekturę liturgiczną. Można nawet wnioskować o faktycznym tworzeniu takich zbiorów. Leclercq snuje przypuszczenie, że Euzebiusz stworzył swą *Synagoge (Zbiór)* na podstawie materiału dowodowego zgromadzonego w słynnej bibliotece w Cezarei. Po linii tej samej dążności szło rozpowszechnione na wschodzie cesarstwa rzymskiego wzajemne (listowne) przysyłanie sobie przez gminy chrześcijańskie posiadanych relacji o męczeństwie poszczególnych wyznawców. Wiemy dalej, że i Hieronim opierał się na podobnym zbiorze. Wspomnieć też trzeba o ogromnym wpływie, jaki *Acta martyrum* wywarły na sztukę chrześcijańską we wszystkich niemal jej gałęziach. Za oryginalne uznaje się Akta dotyczące następujących męczenników: Polikarpa ze Smyrny straconego w r. 156; Karpusa, Papyłasa i Agatoniki z Pergamonu straconych w r. 165; Justyna, Charitona i innych wyznawców rzymskich straconych w r. 165; tzw. Sancti Lugdunenses straconych w r. 177; tzw. Sancti Scillitani straconych w r. 180; Apoloniusza straconego w Rzymie w l. 180—192; Perpetui i Felicyty straconych w Afryce w l. 202—203; Pioniusza stra-

conego w Smyrnie w r. 250; Achacjusza straconego w Kappadocji w r. 250; Maksymusa straconego w prowincji Azji w r. 250; Cypriana z Kartaginy straconego w r. 258; Konona z Magydos w Pamfilii straconego w r. (przypuszczalnie) 258; Marianusa i Jakuba z Lambese w Numidii straconych w r. (przypuszczalnie) 259; Montanusa, Lucjusza i innych wyznawców straconych w Kartaginie w r. 259; Maksymiliana z Theveste w Numidii straconego w r. 295; Marcellusa i Kassjana z Tingis w Mauretanii straconych w r. 298; Feliksa z Thiburii w Afryce straconego w r. 303; Dasjusza z Aksjopolis w Mezji straconego w r. 303; Ireneusza z Sirmium w Panonii straconego w r. 304; Agapy, Chionii, Ireney straconych w Tessalonikach w r. 304; Eupliusza z Katanii straconego w r. 304; Fiileasa i Filoromusa z Aleksandrii straconych w r. 304 lub 306; tzw. Sancti Sebasteni straconych w r. 320.

Jakkolwiek Akta męczenników związane są bardzo ściśle z historią antycznego chrześcijaństwa, nie należy zapominać o gatunkowej (w aspekcie literackim) tożsamości analogicznych Aktów „pogańskich“ (np. o straceniu za cesarza Klaudiusza antysemitów aleksandryjskich Izydora i Lampona, których helleńskie społeczeństwo stolicy Egiptu uważało „za męczenników swej sprawy narodowej i czciło ich pamięć w ciągu całych stuleci“).

Bibliografia: Achelis, *Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert*, „Abh. Gött. Ges.“, Neue Folge, 1900, III nr 3. H. Delehaye, *Les Passions de martyrs et les genres littéraires*, 1921. K. Holl, *Die Vorstellung vom Märtyrer und die Märtyrerakte in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, [w:] *Neue Jahrb.*, 1914, 521—556. Kirsch, *Der stadtröm. christl. Festkalender i. Altertum*, 1924. H. Leclercq, *Actes des martyrs*, [w:] *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. I. Lietzmann, *Martyr*, [w:] *Realencyklopädie f. d. klass. Altertumswissenschaft*, t. XIV. R. Reitzen-

stein, *Bemerkungen z. Martyrienliteratur*, „Nachr. Gött. Ges.“, 1916. A. Schlatter, *Die Märtyrer in den Anfängen d. Kirche*, [w:] *Beitr. z. Förderung christl. Theol.*, 1915, 19, 3.

Tytus Górski

ANNALES (od *annus* 'rok', roczniki, ros. *летопись*, ang. *annals*, fr. *Annales*, niem. *Jahrbücher*), najbardziej popularny rodzaj rzymskiej historiografii. Twórcami tego rodzaju literackiego są historycy ateńscy, którzy, jak Thukydides i Xenophon, opisujący dzieje swej ojczyzny w ramach dziejów helleńskich, przestrzegali schematu ujęcia wydarzeń każdego roku z osobna, mimo że nieprzerwany tok zdarzeń wymagał raczej przedstawienia według kompleksów rzeczowych. Piśmiennictwo nawiązało tu do życia, w związku bowiem z urzędowaniem rocznym obowiązywało składanie rocznych sprawozdań.

Annalistyka Wschodu. Praktyka taka panowała już na Wschodzie. Obok królewskich napisów o treści historycznej mamy tu też roczniki, prowadzone od najdawniejszych czasów w Egipcie, Babilonii i Asyrii przy listach eponymów. Nie zawierały one takich dokładnych danych jak późniejsze roczniki królów asyryjskich, lecz tylko krótkie notatki o najważniejszych wydarzeniach. Tego rodzaju roczniki w późniejszych streszczeniach posiadamy już dla Sargona i Naramsina z Akkad (ok. 2350 r. p.n.e.). Jest rzeczą prawdopodobną, że tego rodzaju roczniki istniały już w najstarszym sumeryjskim państwie. Królowie zaś asyryjscy kazali spisać czyny swe w obszerniejszych rocznikach, z których potem czerpano (jak u Thutmosisa III) dłuższe lub krótsze napisy. O panowaniu Naboneda posiadamy krótką wzmiankę, z czasu po jego śmierci i zwycięstwie Cyrusa. Napisy królewskie służyły późniejszym do ułożenia kronik — fragmentarycznych dla starszej epoki babilońskiej, wyczerpujących dla lat 745—

668. Zapewne też Asyryjczycy mieli swoje kroniki, z których jednak nic się nie uchowało prócz tzw. Kroniki Gadda, opisującej najazd Kimmeriów i załamanie się państwa asyryjskiego w 606 r. Kroniki te zawierają przeoczenia i pomyłki chronologiczne, zwłaszcza jeśli sięgają aż do czasów mitycznych, do wielkiego potopu, nawet do stworzenia świata i panowania bogów. Hellenom uprzystępniał sumę roczników tych Chaldejczyk Berossos w swoich *Babyloniaka* ok. r. 280 p.n.e.

Annalistyka egipska. W Egipcie mamy zapiski historyczne już od czasów Menesa, twórcy I dynastii (ok. 2800 r. p.n.e.); na tabliczkach z kości słoniowej i z hebanu zapisywano wydarzenia roku, święta, budowle, wojny; służą one zarazem do oznaczenia roku. Tradycja egipska zna imiona królów z długiego okresu przed Menesem, chociaż trudno nam ustalić, od którego czasu są one historyczne. Na podstawie tych zapisków ułożono bardzo wczesnie oficjalne roczniki: ułamek takiej kroniki z drugiej połowy piątej dynastii (za panowania Neweserre), wyrytej na dużej płycie kamiennej i wystawionej w jakiejś świątyni (może Heliopolis), zachował się nam na kamieniu z Palermo. Zgodnie z charakterem państwa faraonów mamy tu dane o uroczystościach dworskich i świętach, budowlach, darach wotywnych itp. Nie brak też zapisków o rozporządzeniach, wojnach i podróżach morskich. Od Menesa począwszy jest tu każdy rok zapisany; na początku jest spis królów ze starszych dynastii, bez podania roku, uzupełniony zarysem podań wstecz, aż do panowania bogów na ziemi. Tego rodzaju roczniki prowadzono na dworze królewskim przez następne tysiąclecia i często w napisach królewskich są o nich wzmianki; także ich początek wiąże się z panowaniem czcicieli Horusa. Sprawozdanie z wojen Thutmosisa III napisał pewien sekretarz: roczniki wypisane na ścianie świątyni w Karnaku stanowią krótkie jego streszczenie. Przedstawienie

bogini Historii, spisującej wojenne czyny króla, zdobi już świątynię Sahure (dynastia V). Zarys dziejów panowania Ramzesa III, który włożono mu do grobu razem ze szczegółowym spisem jego darów dla bogów, zachował się nam w dużym papyrusie Harrisa i należy do tego rodzaju roczników królewskich. Poza tym prowadzono roczniki przy świątyniach. Czy królewskie roczniki były też prowadzone w czasach upadku rządu i anarchii, trudno powiedzieć. Dla potrzeb normalnych wystarczały krótkie wyciągi, listy królów z podaniem okresu panowania, uporządkowane według dynastii. Lista taka zachowała się, wprawdzie bardzo fragmentaryczna: jest to papyrus z Turynu z czasów Ramzesa II. Na podobnej kronice, jak kamień z Palermo lub papyrus z Turynu, opiera się lista królów Manethona, kapłana heliopolitańskiego (ok. 280 p.n.e.), w jego *Aigyp-tiaka*, zachowanych fragmentarycznie.

Annalistyka izraelska i perska. Pełniejszy obraz annalistyki wschodniej dają nam księgi historyczne królów izraelskich i ich następców, które weszły do Starego Testamentu. Wzorowane na annalistyce asyryjskiej i perskiej, dają nam *Księgi Królów* i *Kroniki Biblii* obraz historiografii dworskiej. Duże znaczenie posiada napis skalny króla perskiego Dariusza w Behistun (512 r.), rozpowszechniony także w formie książkowej, opisujący w formie autobiografii wyczyny króla do chwili wstąpienia na tron. Porównanie z hetyckimi relacjami historycznymi, podobnie stylizowanymi, wykazuje, że takie napisy sprawozdawcze kontynuują pradawną tradycję dworską. Znalazła ona wyraz w najobszerniejszym pomniku zachowanym, w tzw. *Monumentum Ancyranum*, podającą ludzko podobne sprawozdanie Augusta publikowane pod koniec jego życia.

Annalistyka helleńska. W Grecji prehistorycznej znaleziono bogate archiwa królewskie w Knossos, ale nie wskazuje na istnienie roczników. O nich może być dopiero mowa w histo-

rycznej Grecji, naśladowującej eponymaty urzędów Wschodu i wraz z przejęciem pisma semickiego układającej listy rocznych eponymów. Najwcześniejsza to lista olympioników od r. 776 z eponymatem zwycięzcy w biegu (literackie jej opracowanie dali Hippias, po nim ok. 300 r. Sycylińczyk Timaios), naśladowana w listach zwycięzców w innych igrzyskach, jak spartańskie Karnea, elidzkie Nemeia, korynckie Isthmia, delfickie Pythia itd. Na liście olympioników opierała się chronologia grecka ze swymi olimpiadami. Niezależnie od tej rachuby czasu miało każde państwo greckie jeszcze własną swą chronologię, np. Ateny według swego archonta eponymos (od 682 r.), Sparta według eforów eponymoi (od r. 755—754), Argos według kapłanek Heraionu. Najstarszą chyba i najważniejszą była kronika jońskiego Miletu, gospodarczej i duchowej stolicy archaicznej Hellady. Kroniki te były w pierwszym rzędzie dokumentami urzędowymi i raczej wyjątkowo stały się kanwą dla kronik literackich, jak np. kronika argiwska pt. *Hiereiai* (kapłanki Heraionu) dla pierwszej kroniki ogólnohelleńskiej Hellanika z Mitylene (480—395) lub spis spartańskich karneioników dla prozaicznej oraz pierwszej wierszowanej kroniki Hellanika, lub wreszcie kronika kapłanek Ateny w rodyjskim grodzie Lindos dla inskrypcyjnie zachowanej kroniki lindyjskiej Timachidasa z r. 99.

Zupełnie wyjątkowe stanowisko zajmuje kronika ateńska, która po przegranej wojnie peloponeskiej i zwłaszcza po utracie autonomii Aten za Aleksandra (po 338 r.) zrodziła nowy rodzaj literackiej lokalnej kroniki pt. *Atthis*, sformułowaniem swym wywołując skojarzenia z tytułami eposów. *Atthis* w 4 księgach Hellanika otwiera szereg tzw. atthidografów pod sam koniec V wieku, gdy świetność polityczna Aten bezpowrotnie minęła. Po nim idą Kleidemos i zwłaszcza Androtion (12 ksiąg — ok. 340 r.), z którego dzieła głównie czerpał Arystoteles dla swej *Rzeczypospolitej Ateń-*

skiej, Demon streszczający Androtiona, najpopularniejszy Philochoros (ok. 262 r. — 17 ksiąg, w tym ks. 1—6 obejmuje czasy mityczne i historyczne do Aleksandra, ks. 7—17 dzieje współczesne), Istros (ok. 230 r. — 14 ksiąg). Wpływ schematu annalistycznego był tak przemożny, że także historycy nie korzystający z kroniki ateńskiej, jak Thukydides i Xenophon w swoich *Hellenika* (358 r.), przestrzegają schematu rocznikarskiego. Widocznie nawiązując do ich praktyki czółowy historyk epoki hellenistycznej, Timaios Sycyliczyk (w przeciwieństwie do Ephorosa), podniósł schemat annalistyczny, oparty na olimpiadach, do normy historiograficznej.

W epoce aleksandryjskiej nastąpiło odrodzenie starogreckich *chronika*. Przełomowe znaczenie posiadała inicjatywa Eratostenesa, który ok. r. 250 w 9 księgach *Chronographiai* dał w zwartej formie kronikarskiej annalistyczny zarys dziejów hellenickich od wojny trojańskiej (1183 r.) do swoich czasów, uwzględniając obok dziejów politycznych także piśmiennictwo piękne. Jego śladami poszedł Sosibios (ok. 250 r.), który jako Lakończyk oparł chronologię swą na spisach królów spartańskich i karneoników. Największe powodzenie miał twórca nowego rodzaju literackiego Ateńczyk Apollodoros (180—110), uczeń Arystarcha, który idąc śladem Hellanika ułożył podręcznik szkolny w 4 księgach pt. *Chronika* w trymetrze jambicznym, samodzielnie opracowując materiał zaczerpnięty głównie z Eratostenesa, z dodaniem dziejów Sycylii, diadochów i zwłaszcza Rzymu. Przez wiele wieków możemy śledzić wpływ tej poetyckiej kroniki, którą jako pierwsze dzieło dziejów powszechnych przyswoił Rzymianom w przekładzie w trzech księgach Cornelius Nepos i za to zdobył sobie gorące uznanie Katulla. Piszący po Apollodorze Rodyjczyk Kastor (um. 45 r. p.n.e.), zięć króla Galatów Deiotara, dał w swoich *Chronika* ksiąg VI pierwszy podręcznik historii powszechnej z tabelkami

synchronistycznymi, gdy równomiernie uwzględnił obok helleńskiej i sycylijskiej także historię Wschodu i Rzymu i w ten sposób stworzył prototyp późniejszego kronikarstwa. Warto wspomnieć, iż podobną ewolucję przeszła prawie w tym samym czasie historiografia, gdzie Diodor był tym śmiałym nowotworem.

Annalistyka rzymska. Rozwój annalistyki rzymskiej jest podobny do greckiej; także w Rzymie na podstawie kronik o charakterze dokumentarnym i oficjalnym rozwijały się kroniki literackie. Obok *Fasti consulares* (spis konsulów, urzędujących w rocznym turnusie) i kalendarza świątecznego prowadził pontifex maximus, głowa kolegiów kapłańskich, *Roczniki Pontyfikalne* (*Annales maximi*, dosłownie: „Roczniki największe“, ale *maximi* odnosi się raczej do przydomku arcykapłana), spis najważniejszych wydarzeń, jakie miały miejsce w danym roku. Zazdrośnie strzeżone, uprzystępniał je ogółowi w 80 księgach dopiero P. Mucius Scaevola jako pontifex za czasów Grakchów (ok. 123 r.): była to równocześnie reforma wewnętrzna, gdyż dotąd spisywano wszystko na tablicach nieporęcznych. Na podstawie notatki Cyncerona (*Republ.* I 25) wiemy, że notowały zaćmienie słońca od 21 czerwca 400 r., ale oczywiście rok ten nie może być uważany za datę początku tej kroniki, którą zaczęto prowadzić chyba dopiero ok. r. 310, gdyż właśnie od tej daty mamy pewnie datowane zdarzenia polityczne. Regularne zapisywanie prodigiów miało miejsce dopiero od r. 249. Roczniki te przechowywano w Regia, urzędowej rezydencji pontifexa: ponieważ Regia ta spłonęła (np. r. 148, 36 p.n.e.), uległy zniszczeniu też *Roczniki* — zrekonstruowano je z przypomnienia. Liwiusz i Dionysios Halik. nie korzystali z *Roczników Pontyfikalnych* bezpośrednio, jak to jeszcze czynili Cyncero, Atticus i Verrius Flaccus.

Te roczniki dokumentarne były podstawą i niejako pierwszym stadium rodzącej się w Rzymie historiografii anna-

listycznej. Twórcą jej był po drugiej wojnie punickiej (ok. r. 200) Fabius Pictor, syn wyzwolénca. Formalnie nawiązał on bezpośrednio do hellenistycznego kronikarstwa, rzeczowo do roczników narodowych. Pisał po grecku jako kontynuator greckiego rodzaju literackiego: zresztą trudno było jeszcze w owym czasie o artystyczną prozę łacińską, mimo że poezja już miała wyrobiony swój język. Dzieło Fabiusa, zatytułowane *Historia*, obejmowało całość dziejów rzymskich, począwszy od legendarnego przybycia Eneasza i założenia Rzymu przez Romulusa, na podstawie historyków greckich, ale też eposu narodowego Naeviusa. Szczególnie pieczołowicie podał Fabius legendy czasów królewskich i archaicznych, przeważnie etiologiczne, powstałe bardzo dawno, choć niektóre są może też świeższej daty. Historyczną wartość posiada dzieło dopiero dla czasów wojen z Pyrrhusem i punickich, gdzie autor mógł się opierać na źródłach greckich i rzymskich rocznikach. W ten sposób z dokumentarnych roczników urosły roczniki literackie, starannie stylizowane, które od *annales* przejmują strukturę rocznikarską, wypełniając schemat ten treścią silnie zretoryzowaną w modnym wówczas u Greków ujęciu literackim.

Dzieło Fabiusa, odznaczające się silnymi akcentami patriotycznymi, ale i tendencyjnym rozślawieniem rodu Fabiów, wywołało wśród Rzymian wielki podziw, ale i sprzeciwy. Wnet inni arystokraci poszli jego śladem i wydali swoje roczniki, również po grecku, jak L. Cincius Alimentus (praetor r. 210), C. Acilius, A. Postumius Albinus (konsul r. 151). W ogóle jest rzeczą charakterystyczną, że annaliści ci byli równocześnie wybitnymi mężami stanu, co nadało ich dziełom wartość wysoce dokumentarną, ale wycisnęło na nich także piętno tendencyjności. Dzieło Fabiusa następcy ci niewiele przynieśli ujmę; świadczy o tym wydanie łacińskiego przekładu, dokonane przez młodszego

Fabiusa, popularyzującego pierwsze te roczniki wśród szerszych warstw czytelników. I tak się złożyło, że przekład ten niejako przewodzi młodszej generacji annalistów piszących już tylko po łacinie (wzorem M. Porcjusza Katona z łacińskimi *Początkami* — *Origines*). Właśnie urok legendy i fluid patriotyzmu inspirowały czołowego poetę Quintusa Enniusa (239—169) z Rudiae w Kalabrii, który dopiero w nagrodę za narodowy swój epos w r. 184 otrzymał rzymskie prawo obywatelstwa. Całość dziejów rzymskich, tak jak ją opowiedział Fabius, zamierzał przetopić na epopeję rywalizującą z nieśmiertelnym Homerem, od którego przejął dla tego dzieła heksametr z zarzuceniem rzymskiej miary wierszowej, tzw. saturniusa. Tak powstały *Roczniki (annales)* Enniusa w 18 księgach, z których ks. 1—3 zawierały czasy królewskie, 4—5 czasy rzeczpospolitej do pierwszej wojny punickiej, 7—9 pierwszą (krótko, gdyż ona była przedmiotem eposu Naeviusa *Bellum Poenicum*) i drugą wojnę punicką, 10—12 wojnę macedońską, 13—18 późniejsze wojny aż do r. 177 p.n.e. Tak powstała klasyczna kronika poetycka Rzymian, na której dzieci potem przez wieki uczyły się i historii, i techniki poetyckiej.

Jest rzeczą zrozumiałą, że po Katonie, po Enniuszu annaliści pisali po łacinie. Pierwszym z tych młodszych był L. Cassius Hemina z *Rocznikami* w 4 księgach (ok. r. 150), Fabius Maximus Servilianus (konsul 142 r.), C. Fannius (konsul 122 r.), streszczony później przez M. Brutusa, i najwybitniejszy L. Calpurnius Piso Frugi (konsul 133 r.) z 8 księgami, opowiadającymi też po Fanniuszu o pierwszym buncie niewolników na Sycylii: uderza u niego krytyka racjonalistyczna tradycji i płomienny patriotyzm. — Annaliści występujący w epoce pograkchańskiej różnią się od poprzedników raczej kwantytatywnie niż nowymi zaletami. Najstarsze czasy ledwie wspominają lub też po prostu opuszczają, za-

czynając powieść od zdobycia Rzymu przez Gallów (395 r.), jak Claudius Quadrigarius, który w 25 księgach objął jeszcze walki Sulli z Marianami (ok. 80 r.). Roczniki Cn. Aufidiusa z epoki cycerońskiej były pisane po grecku — koncesja to na rzecz odrodzenia helleńskiego, zaznaczającego się także w Rzymie. Valerius Antias napisał 75 ksiąg *Roczników*, obejmujących czasy może do rozgrywki pomiędzy Pompeuszem i Cezarem (więc do r. 46): osobliwością Antiasa były fantastyczne liczby w działaniach wojennych, romansowe dygresje, udratyzowanie sytuacji i akcji szeroko wymalowanych. W fingowaniu chlubnych epizodów ku chwale własnej rodziny nie ustępował Antiasowi C. Licinius Macer (120—66) w swoich *Rocznikach* (ok. 25 ksiąg). Obszernym tym dziełem przeciwstawił Cornelius Nepos przekład *Kompendium* Apollodora, Atticus zaś swoją *Liber annalis* (rocznik, może tabelki). Wszystkich tych annalistów zaćmił w oczach potomności Titus Livius (59 p.n.e. — 17 n.e.) 142 księgami swych *Roczników* (*Ab urbe condita libri* — „Od założenia miasta“), z których zachowane 35 umożliwiają ocenę techniki i arcyzmu historyka. Był to epos prozą ku chwale narodu rzymskiego, którego celowa energia, ofiarność i waleczność tworzyły to imperium, większe od państwa Aleksandra Wielkiego, które rządziło światem. *Roczniki* Liwiusza stały się natychmiast bezkonkurencyjną historią Rzymu i głównie się przyczyniły do tego, że wszystkie wcześniejsze roczniki i historie, także tak znakomite jak Sisenny i Salustiusza, zaginęły, gdyż powieść Liwiuszowa zastępowała całe biblioteki.

W ostatnich księgach Liwiusz omówił już zdarzenia sobie współczesne; księgi te w ścisłym tego słowa znaczeniu już nie należą do roczników, lecz do historii. Według bowiem późnych rzymskich gramatyków, jak Gellius (V 18, 3) i Servius (*in Aen.* I 373), roczniki opisują zdarzenia czasów poprzedzających, hi-

storie zaś dzieje czasów współczesnych autorowi. Istotnie tak Tacyt zatytułował wprawdzie napisane dzieło historyczne, podające dzieje własnych czasów, *Historiae*, a później napisane dzieło domu klaudyjsko-julijskiego — *Annales* (*Ab excessu divi Augusti* — „od śmierci boskiego Augusta“). To ostatni utwór klasycznej annalistyki. Co następuje i za dość czyni coraz skromniejszym potrzebom inteligencji późniejszego cesarstwa, to wyciągi z Liwiusza (*Epitoma Liviana*), czasem panegirycznie stylizowane, jak na przykład P. Anniusza Florusa, przyjaciela cesarza Hadriana, „wyciąg wojen wszystkich 700 lat z Liwiusza w dwóch księgach“ (ok. 130 r.) lub podręczniki szkolne, oparte na Liwiuszu, jak np. Eutropisa *Skrót* (*Breviarium*) ok. 380 r.

Annalistyka chrześcijańska. Nowy świat chrześcijański stworzył sobie nową historiografię różniącą się od dotychczasowej zasadniczo przez wciągnięcie do niej chronografii biblijnej i wyznaczenie monarchii chrześcijańskiej coraz szerszego miejsca obok monarchii imperialnej, aż do rażącej dysproporcji. Rozwój nowej tej annalistyki w niedzielnym przypominaniu powstanie annalistyki rzymskiej, tylko że jeszcze daleko silniej niż tam u chrześcijan wszystko podporządkowuje się kanonowi wyznaniowemu. Annalistyka bowiem chrześcijańska jest nie tyle naukowa, jak raczej apologetyczna; przejmuje od Józefa Flawiusza dowód starszeństwa historii i kultury Hebrajczyków, co w poczuciu ambitnych nacjonalistów stanowiło po prostu o starszeństwie, a zatem i o szlachectwie, także w dziedzinie kultury, która potem promieniowała na Babilon i Egipt. Wobec czcigodnego więc wieku dziejów żydowskich chrześcijanie, którzy czuli się ich spadkobiercami, z politowaniem patrzyli na dzieje grecko-rzymskie, które się zaczęły dopiero ze zburzeniem Troi. Twórcą annalistyki chrześcijańskiej jest Jerozolimczyk Sextus Julius Africanus, który wydał *Chronographiai* w 5 księgach od stworzenia świata do r. 221

w synchronistycznym zestawieniu biblijnej, babilońskiej, egipskiej, grecko-rzymskiej kroniki, zaczerpniętej oczywiście z gotowych kompendiów, więc dla biblijnych z *Kroniki królów* biblijnych Justusa z Tyberiady, dla babilońskich z Berossosa, dla egipskich z Manethona itd., ze zwyczajowymi datami politycznymi i literackimi. W *Kronikę* swą włożył Africanus też całą swą wiarę chiliastyczną: wierząc w planowość dziejów kierowanych przez Boga, pojmował je analogicznie do aktu stworzenia świata i wyobrażał sobie, że Bóg przeznaczył dla dokonania dziejów ziemskich 6 dni, każdy po 1000 lat, po czym nastąpi siódmy 1000-letni dzień odpoczynku. Ponieważ obliczył, że Chrystus urodził się w 5501 roku, przyjście owego imperium boskiego było stosunkowo bliskie. Ten tygodniowy schemat dla dziejów, mimo rażącej swej irracjonalności, przyjął się w średniowieczu jako dominująca dyspozycja dla dziejów powszechnych. Krótka po Africanusie powstała podobna, ale skromniejsza rozmiarami kronika biskupa rzymskiego Hippolytosa, wydana w r. 234 w Rzymie pt. *Zestawienie lat od stworzenia świata do bieżącej chwili*; korzystając z poprzedników swych, także z Africanusa, kompendium to zalecało się właśnie swą krótkością i przeszło niemal w całości do średniowiecza w kilku opracowaniach, z których *Liber generationis* (*Księga narodzin*) oraz *Excerpta Barbari* (*Wyciąg barbarzyńcy* — kronika aleksandryjska, według innych tłumacząca raczej Africanusa) i tzw. *Aleksandryjska Kronika Powszechna*, ilustrowana, z papiirusu Goleniszczewa, są najbardziej znane.

Naukowością przewyższały kronikę tę *Tabele czasowe i wyciąg powszechnej historii Hellenów i barbarów* Euzebiusza z Cezarei (260—240), kilkakrotnie przezeń wydane, po raz pierwszy ok. 301 r., potem w nowych wydaniach wciąż uzupełniane. Pierwsza księga daje zarys dziejów Chaldejczyków, Asyryjczyków, Hebrajczy-

ków, Egipcjan, Hellenów i Rzymian według źródeł najnowszych, jak Józef Flawiusz, Diodor, Kastor itd. Główną część stanowiły *Chronikoi kanones* (Daty historyczne w tabelach), które w rubrykach podały synchronizmy rozmaitych systemów chronologicznych (najważniejsze były: era od Abrahama, olimpiady, lata królów i cesarzy rzymskich); potem następowały rubryki ze zdarzeniami dziejów świętych i świeckich. Kronika ta znana nam jest jedynie z tłumaczeń: najważniejsze z tych jest łacińskie tłumaczenie tabel Hieronymusa, które on uzupełnił, a dla lat 324—378 doprowadził do swoich czasów. Do tej pracy korzystał już w najszerszym zakresie z *Chronografa* (354), rodzaju encyklopedii historycznej chrześcijańskiej. Podstawą jej są dawne *Fasti* i kalendarze, oczywiście uzupełnione: ok. r. 354 sporządzono zbiór łaciński tych dokumentów, który zawiera: 1. Kalendarz Furiusa Philocalusa, 2. *Fasti Consulares* od początku konsulatu do r. 554, 3. *Cyclus Paschalis* od r. 312, ważny dla chronologii kościelnej, 4. Spis prefektów miasta Rzymu dla lat 254—354, 5. *Depositio episcoporum et martyrum* — daty śmierci biskupów rzymskich i męczenników (podstawa dla późniejszego *Martyrologium*), 6. Spis biskupów rzymskich według lat konsulów od początku do 354 r. — pierwszy to zarys późniejszej *Liber Pontificalis*, oraz wreszcie kronika świata w wersji biskupa rzymskiego Hippolita z r. 235, pisana po grecku, ale bardziej rozposzechniona w przekładzie łacińskim. Wraz z kroniką Euzebiusza-Hieronima oraz z Euzebiusza-Rufinusa *Historią kościelną* i Hieronima *De viris illustribus* (*Sławni pisarze*) stanowią one punkt wyjścia całego szeregu rodzajów literackich specyficznie chrześcijańskich w zakresie dziejopisarstwa, które w następnych wiekach dopiero otrzymały ostateczną formę i trwają do dziś dnia.

Rzeczywistemu układowi sił odpowiada fakt, że po Euzebiuszu-Hieronimie kronikarstwo i annalistyka są całkowi-

cie w rękach chrześcijańskich i historia powszechna w rękach tych staje się z wolna aneksem do dziejów biblijnych i Kościoła. Nawet mieszany charakter dzieła Euzebiuszowego stał się niejako prototypem późniejszych dzieł historycznych: syntetyczne bowiem dzieje nazywają się odtąd kroniką, rocznikarskie zaś zapiski, takie jakie podawano w spisach królów i tabelach kroniki Euzebiusza, nazywają się *annales*. Jest to niejako odrodzeniem pierwotnej annalistyki i jak u Greków i Rzymian z *annales* tych użytkowych rodzi się w późniejszym średniowieczu znowu retoryzująca, więc literacka annalistyka. Rzeczą jest charakterystyczną, że przez najbliższe wieki chrześcijańsko-grecka historiografia naśladuje tylko *Historię kościelną* Euzebiusza (np. Philippos Sidetes ze swą *Historią chrześcijańską* w 36 księgach — rodzaj dziejów powszechnych na tle biblijnym, Philostorgios ok. 433 r., Sokrates ok. 439 r. Sozomenos k. 439 r., Theodoretos) i dopiero po renesansie studiów klasycznych w Bizancjum powraca do kroniki świeckiej. Inną drogą kroczy rozwój kronikarstwa i annalistyki na Zachodzie, gdzie poprzestano na *Historii kościelnej* w przekładzie Rufina, natomiast raz po raz kontynuowano jego *Dzieje powszechne*. Pierwszy wybitny kronikarz to Prosper Aquitanus ze swoim *Chronicon vulgatum* (*Kronika popularna*) od stworzenia świata do r. 455; obok tego nieznanego autora, tzw. Pseudo-Prospera, *Chronicon Imperiale* (*Kronika cesarska*) dla lat 379—455 (kontynuowana przez Mariusa, biskupa lozańskiego, do roku 581). Szczególnie wpływową była *Kronika Kassiodora Senatora* od Adama do r. 519. Dalej idą kroniki Marcellina Comesy w 4 księgach do r. 534, Victora, biskupa Tunnuny afrykańskiej, do r. 566, Ioannesa Biclaensis, biskupa hiszpańskiego i mnicha, *Liber Chronicorum* (*Księga kronik*), obejmująca lata 567—590. Wszystkie te kroniki późnorzymskie prowadzą nas do merowińskiego tzw. Fredegariusza (w

ostatecznej redakcji z r. 658) i tym samym do historiografii typowo średniowiecznej, dla której *Gesta*, *Chronica*, *Annales* i podobne tytuły są charakterystyczne.

Literacka i językowa forma kroniki tzw. Fredegara stoi w jaskrawym przeciwieństwie do utworów klasycznych — mamy tu końcowy etap łaciny na przejściu jej do języków romańskich. Proces ten przerwał, oczywiście tylko dla stosunkowo szczupłego grona inteligencji, renesans karoliński, łączący się ściśle z politycznym odrodzeniem rzymskiego imperium przez króla frankońskiego Karola Wielkiego. Mnisi irlandzcy, czujący się w roli przybocznych poetów dworu Augusta, odnowili na dworze Karola świetność augustowską także w zakresie historiografii. Powstały wtedy *Annales Laurissenses* (*Roczniki klasztoru Lorsch*), *Annales Einharti* (*Roczniki Einharta*, biografa Karola W.) i ważne *Roczniki fuldeńskie* powstałe ok. 887 r. w Moguncji, a zbliżające się kompozycyjnie i stylistycznie do wielkich wzorów klasycznych (np. wplecione mowy). Obok tych czołowych roczników nieomal każdy klasztor założył własne roczniki uwzględniające w najszerszym zakresie zdarzenia polityczne. I tu zrobiono krok od prozy do poezji. Nieznany poeta, gorący wielbiciel Karola W., ułożył *Annales de gestis Caroli Magni imperatoris* (*Roczniki o dziejach Karola W. cesarza*) ksiąg IV jako epos heksametryczny: jak u wszystkich poetów-rocznikarzy mamy i tu parafrazę tylko znanych nam roczników, zwłaszcza *Roczników Einharti*.

W dalszym rozwoju wyraz *annales* oznacza dorywcze i bezpretensjonalne zapiski historycznej treści dopisane nierzadko do tabeli paschalnej, w przeciwieństwie do *chronica*, przeznaczony z góry dla świata literackiego. *Annales* cały nacisk kładą na treść, nie troszcząc się o formę literacką, kroniki podkreślają kompozycję, wytworność stylistyczną i nierzadko puszczają wodze fantazji

autora, zbliżając się przez to bądź do pamiętników, bądź do panegiryku, bądź wreszcie do romansu, zwłaszcza jeżeli odnoszą się do jednej osoby, jak np. do Cyda Campeadora (1050—1099), o którym nam mówią np. *Crónica del Cid* (XIV w.), *Crónica particular del Cid*, *Crónica rimada del Cid* (XIII w.), *Gesta Roderici Campidocti* (XIII w.) itd. Polska posiada w Piotrze Włostowiczu swój odpowiednik z takimi utworami, jak *Gesta Piotrkonis*, *Tragedia Petri comitis*, *Cronica Petri comitis*, *Historia Petri Dani* itd. Zbliżona w całej koncepcji narracyjno-panegirycznej jest na naszym terenie *Chronicon Polonorum* (*Kronika Polaków*) Galla Anonima i jej komentarz moralizatorski i retoryczny w *Kronice* mistrza Wincentego. Obok tych dzieł wybitnie literackich istniały u nas rocznikarskie zapiski, z *Rocznikiem świętokrzyskim* i *Rocznikiem krakowskim kapitulnym* na czele — skąpe i krótkie zapiski, uzupełnione wstecz na podstawie źródeł powieściopisarskich, nie do porównania z rozlewnymi rocznikami ruskimi. One to były głównym źródłem jednego z największych utworów annalistycznych, *Roczników* Jana Długosza, stojących na pograniczu średniowiecza i humanizmu i dążących świadomie do naśladowania Liwiusza, także w tendencji rozślawienia własnego narodu.

Humanizm likwiduje przede wszystkim rodzaj literacki kroniki i gestów, na ich miejsce wprowadza tacytowską historię. Zostają *Annales*, ale w ujęciu liwiuszowskim: najbardziej monumentalnym ich ujęciem są *Annales Ecclesiastici* oratorianina Cezarego Baroniusza, od narodzenia Chrystusa do r. 1198 w 12 dużych tomach (drukowanych w Rzymie 1588—1607), które stały się prototypem naukowej i krytycznej odmiany annalistyki, chętnie odtąd stosowanej do historycznych prac źródłowych. Jeszcze w XIX wieku odrodzona historiografia niemiecka stworzyła *Jahrbücher des Deutschen Reiches* (*Roczniki Rzeszy Niemieckiej*).

Dzisiaj występuje termin *Annales* i jego odpowiedniki w językach narodowych jako tytuł czasopism periodycznych, i to nie tylko historycznych.

Bibliografia: K. W. Nitsch, *Die römische Annalistik*, Berlin 1873. St. Witkowski, *Historiografia grecka i nauki pokrewne*, Kraków 1925, 3 vol. M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur im Mittelalter*, München 1911—1931, 3 vol. W. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1912, 2 vol. E. Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie*, München 1936.

Zofia Gansiniec

ANSINGELIEDER: są to niemieckie śpiewki i piosenki ludowe śpiewane przez młodzież przy składaniu życzeń z okazji świąt lub innych okoliczności. W kompleksie świąt dorocznych, podczas których pieśni te stosowano, wyróżniają się tradycyjne święta pogańskie, którym Kościół poprzez wieki narzucił obrzędowość chrześcijańską, jak święta zimy, nadchodzącej wiosny, początku lata, wegetacji i miłości. Dlatego też śpiewki te, w formach zasadniczo chrześcijańskie, zachowały szereg odwiecznych praktyk magicznych, dających się przy bliższej analizie wyraźnie rozpoznać. Do śpiewek tych należą śpiewane w wigilię nowego roku (tzw. *Neujahrswünsche*, *Neujahrslieder*), w święto Trzech Króli (*Sternlieder*, *Sterndrehlieder*), w dni zapustne (*Fastnachtlieder*), na rozpoczęcie wiosny (*Frühlingslieder*), rozpoczęcie lata (*Sommerlieder*) i wiele innych. Kończą się one zazwyczaj strofką, w których śpiewacy proszą o poczęstunek lub datki.

Zwyczaj śpiewania pieśni przy równoczesnym zbieraniu ofiar, pierwotnie związany z praktykami magicznymi, mającymi na celu zapewnienie pomyślnej wegetacji rolnej, ze wzrastającym różnicowaniem społeczeństwa wiejskiego i zubożeniem wsi stał się środkiem za-

robkowania dzieci najbiedniejszej ludności. Śpiewane w czasie wesela przed domem młodej pary lub bogatych gospodarzy w dniu świniobicia, przerodziły się A. w tzw. pieśni żebracze. Już w wieku XVI śpiewano takie piosenki w Szwajcarii i niektórych dzielnicach Niemiec. Otrzymały one nawet nazwę *Wurst-bettellieder* (*Wurst* — kielbasa, *betteln* — żebrać) i są dobitnymi dowodami pauperyzacji ludności wiejskiej i niesprawiedliwości, wynikającej z ówczesnej społeczno-gospodarczej struktury wsi, z panujących stosunków społecznych czasów zarówno feudalnych, jak i feudalno-burżuazyjnych.

Bibliografia: Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, 1894, III, nr 1180—1278. Tobler, I, 207 i II, 238. Firmenich, *Germ. Völkerst.* I, 445, III, 630; tamże II, 115, 747. Mittler, *Volkslieder*, 425, 426. Simrock, *Die h. drei Könige. Nach Handschriften*, 1842. *Weihmar Jahrbuch III*, s. 397: *Anfang der üblichen Sternsingerlieder im geist. Spiel Herodes*.

Arno Will

ARBEITSLIEDER są to niemieckie pieśni śpiewane w celu skoordynowania ruchów przy wykonywaniu mechanicznej pracy. Zależnie od ich genezy dzielimy je na 2 grupy: 1. powstałe w bezpośrednim powiązaniu z pracą, wyrosłe jakby z rytmu samej pracy i 2. powstałe z innych pobudek i w innych warunkach, ale nadające się do utrzymania rytmu podczas pracy.

Pierwsze są w swej konstrukcji i swym doborze słów niesłychanie prymitywne, zrodziły się bowiem z pierwotnego okrzyku, z którego z czasem wyrosła sama pieśń, zawierają charakterystyczne motywy zachęty do czynu, obietnice nagrody za dokonaną pracę, narzekania z powodu trudu i wyczerpania itp. Przeważa w nich element rytmiczny, wynikający bezpośrednio z niezbędnych ruchów ciała, koniecznych do wykonania

pracy. Tekst i melodie jako czynniki wtórne oddziałują znów na pracę, wywołując pożądane tempo. Przy pracy występuje dźwięk, jak np. przy kuciu, młóceniu, wbijaniu pali; jest on ściśle związany z rytmem zarówno pracy, jak i pieśni. Jeśli go nie ma, zostaje sztucznie zastąpiony głosem ludzkim.

W pieśniach drugiej grupy, które w swojej formie i konstrukcji są bardziej złożone, przeważa element epiczny i liryczny. Są to pieśni śpiewane podczas pracy, których rytm pokrywa się tylko przypadkowo z rytmem pracy. Większość z nich należy do pieśni rzemieślniczych, tzw. *Handwerkslieder*, z wyjątkiem tylko pieśni rzemieślników-domokrążców, jak np. szlifierzy, kotlarzy, które można zaliczyć do pierwszej grupy pieśni pracy. W zbiorze *Niederrheinische Volkslieder* Zurmühlen wylicza wiele pieśni ludowych o charakterze narracyjnym, a zwłaszcza tzw. *Zählgeschichten*, które nad dolnym Renem uchodzą za *Flachsrefflieder*, *Spinnlieder* i *Weblieder*, ponieważ śpiewane są podczas pracy przy wrywaniu lnu, przy przędzeniu i tkaniu. Najważniejsze z nich są: *Droben auf grüner Heid steht ein Birnbaum, trägt Laub* i *Der Herr, der schickt den Jockel aus*.

Tekst pieśni obu grup nie jest stały, w miarę wzrastającego wyczerpania wsi i w mieście rozrastają się elementy klasowej ideologii. Do tekstów pieśni włączają się nowe improwizowane apostrofy, ilustrujące warunki pracy, ekonomiczną sytuację robotnika, czeladnika i terminatora danego rzemiosła i ich materialne upośledzenie. Na skutek panujących niesprawiedliwych stosunków społecznych pieśni stają się obrazem eksploatacji człowieka pracy.

Zależnie od przeznaczenia można pieśni pracy podzielić na pieśni pracy ludzi dorosłych i dzieci. O ile pierwsze są ściśle związane z różnymi zawodami, pieśni nieletnich łączą się z produkcyjnym zajęciem-zabawą. Służą one podobnie jak pieśni pracy dorosłych utrzyma-

niu rytmu pracy przy wyrabianiu fleatów, gwizdawek z kory drzewnej (*Bastlöselied*), piłowaniu drzewa (*Sägelied*), zbieraniu owoców leśnych, żołądki itp. (*Sammellieder*). Pieśni te charakteryzuje ogromna rytmiczność i zastosowanie dźwięków naśladowczych.

Pieśni pracy znano już od najdawniejszych czasów. Mniej lub więcej fragmentarycznie zachowały się w pra- i staronordyckim języku (przykłady u H. Naumanna, *Realexikon* I, 86). Staroniemieckie głosy do celeuma — *scipleod*, *schifsang*, jak i refren *so stampen wir die Hirse*, który zachował się w kościelnej transkrypcji bardzo starej pieśni tanecznej (*Ringeltanz*) z XVI wieku, są oczywiście dowodami istnienia pieśni pracy w najdawniejszych czasach na terenie Niemiec. Gotfrieda z Neifen, Steinmara, Hadlauba *Flachs-* i *Erntelieder* są tylko stylizowanymi pieśniami tego rodzaju względnie rycerskimi pieśniami z motywami pracy. Zachowały się pieśni pracy późniejszych wieków zawarte w znanych zbiorach pieśni ludowych XIX i XX wieku. Są to przeważnie *Handwerkslieder*, *Sammellieder*, *Rammlieder*, *Ruderlieder*, *Spinnlieder*, *Weblieder*.

Bibliografia: K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1919. A. Heusler w *Reall.* Hoopsa I, 451. O. Böckel, *Psychologie des Volksliedes*, 13. H. Naumann, *Merkers und Stammlers Realexikon*, I, 85. Lewalter und Schläger, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, 1911, s. 385. K. Wehrhan, *Kinderspiel und Kinderspiel*, 1909. E. Roese, *Lebende Spinnstubenlieder*, 1911. Literatura pieśni rzemieślniczych (*Handwerkslieder*) w uwagach Büchera, *Arbeit und Rhythmus*, 1919. Pommer, *Das Volkslied*, II, 142; VII, 61, 110. Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, hasło *Kinderspiel*.

Arno Will

Ā ŚIS: (sansk. błogosławieństwo) pierwotne znaczenie wyrazu: modlitwa, proś-

ba. W indyjskiej literaturze klasycznej, gdy ogromne znaczenie modlitwy ustaliło się (bogom jest potrzebna modlitwa tak jak pokarm ludziom; modlitwa wzmacnia bogów), następuje przesunięcie semantyczne i Āśis znaczy już błogosławieństwo. Āśis to krótkie wierszowane formuły wypowiedane zazwyczaj przez osoby starsze, drogie, święte, czcigodne w różnych ważniejszych okolicznościach życiowych (przy pożegnaniu, powitaniu) wprost do osoby zainteresowanej. Zawierają one życzenia zdrowia, powodzenia, potomstwa. Wyrażone są normalnie w trybie rozkazującym lub łącznym.

Przykłady: Ojciec Kanwa do Sakuntali odchodzącej do małżonka: Dziecię! Oby cię szanował małżonek, jak ongiś Śarmiszthę Jajati! Obyś uzyskała syna-władcę, jak on uzyskał Puru (*Sakuntala*, akt IV, s. 133, w. 7—9 ed. Pand. Paraba), lub: Pokutnica do Sakuntali: Droga! Obyś była matką bohatera! (*Sakuntala*, akt IV, s. 128, w. 13).

J. Lonczak

ANUKRAMAṆĪ: (sansk.) lista, spis rzeczy, indeks na końcu zbioru hymnów *Rigwedey*, podzielonych na księgi-„kręgi“ — *mandala*. Podaje wykaz autorów, tj. mędrców, *riszi*, którzy te hymny „ujrzeli“, tj. ujeli je intuicją mistyczną i ułożyli w strofy, imiona bóstwa lub bóstw czczonych w hymnie, autorów podług rodów, dla ksiąg zaś I, IX i X autorów poszczególnych hymnów (dane te nie mają większej wartości historycznej), ilość wierszy każdego hymnu i jego miarę wierszową. Te ostatnie dane mają wielkie znaczenie dla filologii, jako przedstawiające obraz już bardzo wczesnie wyrobionej wersyfikacji. *Anukramaṇī* do *Rigwedey* przypisuje się mistrzowi Śaunaka i jego szkole. Prawdopodobna data powstania — mniej więcej sześćsetlecie przed naszą erą, w każdym razie kiedy kolekcja hymnów była już zamkniętą całością.

ANUKRAMANIKA — to samo stosowane później i do mniejszych utworów.

SARVĀNUKRAMANĪ — „całkowity spis rzeczy“ ułożony podług pierwszego wyrazu hymnu; zresztą to samo co *Anukramanī*. Autor: Kātyāyana, domniemany uczeń Saunaki.

Helena Willman-Grabowska

BARZELLETTA: (żart, *wymka*, *joke*, *plaisanterie*, *Scherzgedicht*) termin specyf. włoski. Etymologia: zniekształcona forma zdrobnienia od farsa — *farsetta* lub *farselletta* (*Vocabolario dell'Accademia della Crusca*). Jest to utwór poetycki o rozmaitej formie wiersza, zazwyczaj bardzo łatwej i potocznej, o treści błabej, przeplatanej żartobliwymi sentencjami i przysłowiami, często bez związku. Właściwie jest to utwór niemal identyczny z *frottola*, z tą niewielką różnicą, że *barzelletta* była utworem nowoczesnym w stosunku do *frottola* i śpiewana była do tańca częściej niż *frottola*. Tak więc pod koniec XV i na początku XVI w. na określenie tego rodzaju literackiego posługiwano się w Italii północnej terminem *barzelletta*, w Toskanii *canzone a ballo*, a w Italii południowej *canzone per canto* — zresztą wszędzie używano także i terminu *frottola*. *Barzelletta* miała szczególne powodzenie w okresie renesansu w środowiskach wykwintnej burżuazji. Autorami, którzy głównie celowali w sztuce pisania takich wierszyków i piosenek, byli Francesco Galeota i Serafino d'Aquila (wiek XV). We współczesnym języku włoskim — prócz znaczeń powyżej opisanych — wyrazu *barzelletta* używa się także na określenie „pieprznej“ anegdoty.

Bibliografia: O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 1—2, Milano 1943. V. Turri, U. Renda: *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Torino 1941. *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*, a cura di V. RoSSI, 3. ed., Milano 1949.

Walerian Preisner

BASM: rumuński *basm* (dawniej także *basn*, *basnu*: por. st. bułg. *basn*, pol. *baśń*, ukr. *baśń*, czes. *baseň...*), „baśń“, „(cudowna) opowieść“, „powiastka“, jest najstarszym i najpopularniejszym rodzajem narracyjnym w twórczości ludowej, występującym tam również pod nazwą *poveste* (st. bułg. *povest*). *Basme*, pełne cudowności baśnie, fantastyczne opowieści, mające swe źródła w mitach i zabobonach ludowych, opowiadają płynną prozą zmyśloną przygodę i nadzwyczajne czyny urojonych bohaterów. Pod względem formy, nie krępowanej żadnymi regułami, nie różnią się one zasadniczo od znanych z innych folklorów opowieści ludowych, ale przypominają często swoją zwartością kompozycyjną nowożytną nowelę (*short stories*). Większość z nich rozpoczyna się stereotypowym zdaniem: *A fost odată ca niciodată...* („Był sobie raz i nigdy...“). Zaraz potem ukazują się nam fantastyczni bohaterowie, których porywają w wir akcji żywy cudowności. W tej wyimaginowanej i nie posiadającej granic krainie cudów rzeczywista przyroda i konkretne formy życia ludzkiego usuwają się na dalszy plan, stając się jedynie punktem wyjścia i dalekim tłem nieokiełzanych twórców fantazji dla działań nadprzyrodzonych postaci, które przesuwają się przez olbrzymie pałace i świątynie, dokonując wszędzie nadzwyczajnych czynów i budząc wszędzie niesamowite nastroje. Podobnie jak w baśniach dawnego Rzymu, w których bywa mowa o królu i królowej, wysuwają się często w rumuńskich *basme* na pierwszy plan cesarz i cesarzowa. Nie spotyka się tam żadnych konkretnych danych geograficznych, ani też żadnych konkretnych wiadomości o sąsiednich narodach. Nazwy krajów bywają oddawane, podobnie jak u Turańczyków, barwami mieniącymi się na horyzoncie. Stąd pochodzą również nazwy nadawane cesarzom: *Impăratul Verde* („Zielony Cesarz“), *Impăratul Rozu* („Czerwony Cesarz“).

Tematy baśni nie pochodzą bezpośrednio

nio z historii; rumuńskie nazwy panujących *Domn* i *Voevod* nie zjawiają się tam nigdy. Głównymi postaciami bywają cesarz, cesarzowa, cesarzewicz, córka cesarza i *Făt-frumos* („cudowny młodzian“). Cesarzowie nastrojeni zazwyczaj na modłę patriarchalną prowadzą dość rzadko wojny; za to mają rozległe cesarstwa, wspaniałe dwory, tłumy dworzan dookoła siebie i długie białe brody. Ich dumę stanowią uroczce córy, wspaniałe księżniczki, dla których urządzają huczne weselne gody, domagając się przedtem cudów waleczności od pretendentów. Cesarzowe, zapładniane często w cudowny sposób, biorą na ogół rzadko udział w rozgrywających się wydarzeniach, chyba wówczas gdy jakaś niska miłość zagraża ich czci i dostojeństwu. Cały punkt ciężkości akcji przenosi się na cesarskich synów, nieustraszonych i bohaterkich rycerzy, wśród których najmłodszy wiekiem bywa zazwyczaj typem wschodniego, uroczego i skromnego rycerza. Podczas gdy starsi bracia rozbijają się po świecie na ognistych i nieustraszonych rumakach, on, natchniony jakimś przecuciem, dosiada starej parszywej i chudej szkapy, która żre wszystko, pożera rozżarzone węgle, lata na skrzydłach i posiada dar prorocy. Rycerz baśni nie dąży nigdy do zdobycia bogactw lub też uroczej dziewczyny z tłumy, lecz ugania się za jakąś bezcielesną pięknnością, za nieuchwytną boginką. Pościg za tymi samymi idealami może prowadzić również inny rycerz zwany *Făt-frumos*, odznaczający się nie tylko rycerskim zapalem, ale i nadzwyczajną urodą, który bywa tak samo wspomagany przez cudownego konia. *Făt-frumos* może być również synem biedaka i jako taki zaczyna działać w najbardziej upokarzających warunkach; jednakże zapal i wiara we własne siły dają mu bodźca do starania się o rękę cesarskiej córki.

W wykonywaniu swych nadzwyczajnych czynów *Făt-frumos* jest niemal zawsze wspomagany od zewnątrz. Cała przyroda dzieli się wówczas na dobre

i złe żywioły. W poprzek jego drogi otwierają się przepaście, piętrzą się góry i wytryskają wody. Z dzikich zwierząt czatujących na rycerza najgroźniejszy jest dlań *balaur*, potworna i obrzydliwa hydra o niezliczonej ilości głów, uskrzydłona i opancerzona złościami łuskami, a następnie *Smeul* (Izmeul), uskrzydłony potwór, będący wcieleniem wiatru. Ale są tam również i dobre zwierzęta, które wspomagają rycerzy i ludzi. Koza opiekuje się zabłąkanym w lesie dzieckiem, daje mu schronienie i karmi je, a gdy przeczuwa swój kres, obdarza dziecko talizmanami, mającymi zabezpieczyć je przed wszelkimi niebezpieczeństwami. Fantastycznymi istotami wspierającymi człowieka są następnie personifikacje dni tygodnia: *Sfanta Vinere*, *Sfanta Miercure*, *Sfanta Dumenica*..., które zamieszkują wspaniałe pałace i udzielają ludziom korzystnych zleceń. Czarownice zjawiają się na ogół dość rzadko. Boginki wychodzą raz na rok z zaczarowanego pałacu, aby kąpać się w jeziorze.

W baśniach czysto fantastycznych wysuwa się na pierwszy plan żywioł nadprzyrodzony, ujawniający się w metamorfozach, w zejściach do podziemi lub we wzlotach w powietrze. Święci i boginki pragnąc żyć na ziemi obok ukochanej istoty, przemieniają się w zwierzęta (w wieprza, w węża, w żabę; np. *Șarpele moșului* — Wąż starca). Na skutek zaklęć i uroków ludzie przemieniają się w rośliny lub w drzewa (*Fata din Dafin* — Dziewczyna z wawrzynu). Dość często przy tym bohaterowie ulegają przemianom celem uniknięcia prześladowań wrogów, a szczególnie celem ukrycia się przed straszliwym *Smeu* (*Pătru cel frumos*). W baśniach etyczno-fantastycznych można również spotkać wskazania moralne. Dwaj kochający się bracia poświęcają się jeden dla drugiego (*Omul de piatră* — Kamienny człowiek). Dwaj bracia są wrogami najmłodszego, będącego wcieleniem dzielności, miłości, sprytu i szczerości (*Pasarea maiastra* — Zaczarowany ptak). Zwierzęta odwza-

jemniają się wdzięcznością dobrym ludziom, a niewdzięcznością złym ludziom. Macocha przesładuje, jak zwyczajnie, swoją pasierbicę (*Fata moşului şi fata babei — Córka starca i córka baby*).

Baśnie religijne ukazują Pana Boga i świętych czyniących dobrze ludziom lub diabła z piekielnymi mocami przesładującymi na każdym kroku człowieka. Jednak w większości wypadków elementy baśni są bardzo luźnie zespolone ze sobą, ulegają ustawicznym zmianom i przesunięciom. Stary cesarz, któremu córka uciekła z *Făt-frumos*, przemienia się w psa zjeżdżającego ogniem z pyska. Dziewczyna i młodzian, którym grozi straszliwa śmierć, ukrywają się pod różnymi postaciami; w końcu ona staje się małym klasztorem stojącym na skraju lasu, a on zakonnikiem pełniącym straż przy wejściu.

Motywy rumuńskich *basme* są dalekimi echemi wschodnich mitów, które znalazły najpełniejszy wyraz w baśniach indyjskich. Za ich wspólną genezę przemawia już ogólny charakter tych bujnych twórców wyobraźni, pozbawionych harmonii, logiki i dyscypliny myślowej. Podobne baśnie były znane na całym Wschodzie i również w Egipcie, gdzie stawały się punktem wyjścia dla powstawania mitów religijnych. Już w zamierzchłych czasach docierały one na wybrzeża trackie za pośrednictwem kupców wraz z opowieściami ujętymi później w *Halima* oraz w *Tysiącu i jednej nocy*. Później rozpowszechniały się one po ziemiach trackich poprzez Bizancjum i Grecję. Już w dawnej Persji cieszył się ogólną sympatią typ pięknego, młodego i walecznego podróżnika-odkrywcy, który dzięki osobistej odwadze i łasce cudownych boginek przechodził przez wodę i przez ogień. Nadzwyczajne dowody bohaterstwa, cierpienie i stałości zdają się również mówić o walczących ustawicznie królach perskich i o kaście rycerskiej istniejącej niegdyś tylko w Persji. Pomimo że w czynach *Făt-frumos* odczuwa się świeży podmuch zachodnich idei

rycerskich, to nie wydaje się prawdopodobne, aby przyszedł z francuskiej epopei ów podziw dla szlachetnego i bezinteresownego rycerza, przebiegającego świat celem dopięcia tego, do czego zobowiązał się własną przysięgą. Na ogół wszystkie elementy: postać *Făt-frumos*, wzajemne przenikanie się żywiołów ludzkich i zwierzęcych i koncepcje nadzwyczajnych przygód wskazują wyraźnie, że kolebką baśni było bezkresne królestwo wyobraźni i cudów. Poza tym można spotkać w rumuńskich baśniach oddźwięki dawnej epopei i późniejszej powieści greckiej. Jeden z bohaterów baśni zostaje przemieniony w wieprza, podobnie jak towarzysze Odysa na dworze Circe. Inny bohater wpada szukając schronienia w podobną sytuację, w jakiej znalazł się niegdyś Odyseusz w jaskini Poli-fema. Mamy tam również zejście do podziemi, znane z *Odysei*, *Eneidy* i z powieści o Aleksandrze Wielkim, jak również wzniesienie się w strefę powietrzną znane z legendy o Ikarze. Również legenda o Erosie i Psyche przedostała się do baśni rumuńskiej. Bujny rozkwit fantastycznej baśni na ziemiach rumuńskich tłumaczy się w pewnej mierze tym, że dla szerokich mas, nie uczestniczących od wieków w rządzeniu krajem, mogła ona być pewnego rodzaju wprowadzeniem do rzeczywistości politycznej.

Fantastyczny świat baśni ludowej znalazł żywe i barwne odbicie w literaturze rumuńskiej XIX i XX stulecia: w poezji, prozie i dramacie. W r. 1858 Dimitrie Bolinteanu ogłosił *Legende sau basme originale in versuri* (Buc.). W opowieściach Iona Creangă żywioły fantastyczne opromieniają wszędzie pełne realizmu opisy. W *Făt-frumos fiul epei* (*Făt-frumos, syn kobyły*) kobyła wydaje na świat syna, który rozwija się z nadzwyczajną szybkością, aby walczyć z olbrzymami i smokami. W *Moş Nichifor Cotcariul* stary woźnica, pokazawszy młodej żydówce *Dealul Balaurului* (Wzgórze Smoka), opowiada jej o straszliwym smoku, który srożył się niegdyś w tych stronach, zie-

jąc bez ustanku płomieniami ze swego pyska. Gdy świszczwał, jęczały lasy i drżały pagórki. W końcu, napiwszy się mleka od czarnej kobyły, wzbił się do nieba, aby runąć stamtąd na ziemię. Wielki poeta Michał Eminescu odtwarzał motywy baśni wierszem i prozą. *Călin* to *Făt-frumos* kochający córkę cesarza, która, wygnana przez ojca, wyduje na świat dziecko w ustronnym miejscu. W *Făt-frumos din tei* (*Făt-frumos z lipy*) Blanca ucieka przed zamażpójściem do lasu, aby spotkać się tam z *Făt-frumos* pod lipą. W *Crăiasa din povești* ukazuje nam poeta *Sfanta Vinere* przy świetle księżycy. Eminescu pisał również powiastki prozą w tonie baśni ludowych: *Frumoasa lumii*, *Finul lui Dumnezeu*, *Borta vantului* (*Czeluść wiatru*)... W *Făt-frumos din lacrima* bezpłodna cesarzowa, połknąwszy leżkę spadłą z oka Matki Boskiej, wyduje na świat bohaterskiego *Făt-frumos*. Ten sam motyw został później rozwinięty przez V. Voiculescu w *Icoana weche* (*Stary obraz*) i przez Victora Eftimiu w *Făt-frumos din lacrimă* (București 1922). We współczesnej literaturze echa starych baśni rozbrzmiewają żywo w utworach V. Voiculescu (*Smeu batran*), Adriana Maniu (*Drumul din basm*), Victora Eftimiu (*Șarpele fermecat* — *Zaklęty wąż*, București 1922; *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără moarte* — *Młodość bez starości i życie bez śmierci*, București 1922). V. Eftimiu wprowadził również zaczarowany świat baśni na scenę w sztukach pełnych polotu i poezji: *Inșiră-te, mărgărite*, poemat feeric in 2 parti... (București 1911); *Cocoșul negru* — *Czarny kur*, fantezie dramatică, 6 acte, in versuri (București 1913).

Bibliografia: Petre Ispirescu, *Legende sau basmele Romanilor, ghicitori și proverburile*, București 1872 (1874, 1876). Petre Ispirescu, *Basme snoave și glume*, Craiova 1885. Petre Ispirescu, *Basme romane adunate din gura poporului*, Craiova. *Legende sau Basmele Romanilor adunate din gura poporului*

de P. Ispirescu, București, „Biblioteca pentru toți”. Al. Odobescu, *Basmul feciorului de împărat*, Craiova 1885. Pantazi Ghica, *Basme și minuni*, „Literatorul” I, 1880. Ioan C. Fundescu, *Basme, orații, pacalituri și ghicitori*, București 1875. Moses Gaster, *Basme*, „Revista literară” 1885. Alexandru Macedonski, *Basme*, „Literatorul” I, 1880. Dumitru Stăncescu, *Basme*, București 1892. Dumitru Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, București 1893. Vasile A. Urechia, *Legende romane*, București 1891. Mihail Strajanu, *Basmele*, „Convorbiri Literare”, XXX, 1896. Pericle Papahagi, *Basme orientale romane*, București 1905 (Acad. Rom.). Virgil Caraiivan, *Basme și legende străine*, Traducere, Valeni 1911; Al. Odobescu, *Basme mitologice*, București 1924. Victor Eftimiu, *Basme de Crăciun*, București. Petru V. Hanez, *Povești din diferite ținuturi românești*, București. Dumitru Caracostea, *Dona basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, București 1926. P. Cancel, *Originea Poeziei Populare*, București 1922. Petru Iroaie, *Characterul Poeziei Populare*, Cernăuți 1921. Gh. Adamescu, *Istoria Literaturii Romane*, București, „Biblioteca pentru toți”. N. Iorga, *Istoria Literaturii Românești*, Vol. I, Editia a II-a, București 1925. Al. Dima, *Zăcămintele Folclorice in poezia noastră contemporană*, București 1936.

Stanislaw Łukasik

BHĀNA: (sansk.) monolog w jednym akcie. Na scenie występuje tzw. wesoły pasażer albo *bon vivant* i opowiada swoje figle, rozmawiając niby z osobami, które sobie tylko wyobraża, a raczej podaje nam do wyobraźni. Powtarza ich mowę, zapytania, odpowiedzi itd. Na scenie jest tylko on sam. Wielką rolę gra tu mimika, gesty, ton. Winny być tak umiejętnie użyte, iżby wywołały w widzu i słuchaczu wrażenie rzeczywistości jakoby za sceną istniejących postaci. Mają być

wyobrażone wszelkie możliwe sytuacje, wywołane wszelkie uczucia, zwłaszcza podziw dla bohaterstwa, zachwyt dla piękna, chociaż treść może być dość lekka, nawet nie pozbawiona pewnego szelmostwa. Aktor ma sprawiać wrażenie pasożyta, pieczeniara (*vita*), a jednak całość, choć mocno erotyczna, nie przekracza granic dobrego smaku. Element taneczny, *lāsya*, harmonizuje ściśle ze słowami, z modulacją głosu, nie będąc tylko samym tańcem. Fabuła nic nie ma wspólnego ani z mitologią, ani z legendą; zaczerpnięta z codziennego życia, ale okraszona dowcipem, częściej wymyślona przez autora, nie krępowanego przepisami, prócz obowiązku niewykraczania poza wesołość. Zakończenie jak i wstęp, czyli ekspozycja, dodają nieco powagi; nie zawsze. Zakończenie zwłaszcza bywa fajerwerkem dowcipu.

Helena Willman-Grabowska

BHĀNIKĀ: od *bhan* — „rozmawiać, opisywać słowami“ (niekoniecznie w sanskrycie, mowie szlachetnej), rodzaj indyjskiej jednoaktówki, dość pospolity, gdzie wspaniałość kostiumów gra główną rolę. Po ekspozycji, tj. po zwięzłym wyłożeniu treści, zaraz następuje rozwiązanie. Dramat polega (według dawnych przekonań indyjskich) na nierówności stanu: bohater jest zwykłym szarym człowiekiem, bohaterka pochodzi z wysokiego rodu. Lecz znów podług obowiązujących przepisów dramaturgii indyjskiej wszystko, tj. całe powikłanie, musi się skończyć dobrze. Jak wskazują teoretycy, może tu w grę wchodzić siedem czynników jakby psychologicznych. Do nich należy np. wzmiankowanie przypadkowe jakiegoś przedmiotu lub zdarzenia i to wywołuje komplikacje, jak kłamstwo, gniew, zniechęcenie, srogie wyrzuty itd., które ożywają akcją. Dramat-komedia raczej życia codziennego.

Helena Willman-Grabowska

BHĪLUKĪ: sanskr. „trwożliwa“, domyślamy się, bohaterka. Tymczasem wła-

śnie bohater jest tu trwożliwy i z tego powodu zdarzają mu się — w jednym akcie — różne straszne przygody, które mają na celu wzbudzić w audytorium uczucie przerażenia. Indyjski dramat, z pochodzenia i z wykonania ludowy.

Helena Willman-Grabowska

BLASON POPULAIRE: (franc.) utwór pochodzenia ludowego zawierający uwagę krytyczną czy satyryczną odnoszącą się do ściśle określonego pod względem geograficznym obiektu. Pod tą nazwą *Revue de traditions populaires* rejestruje wszelkie wypowiedzi ludowe odnoszące się do właściwości ściśle określonych miejscowości, a jeszcze częściej do właściwości mieszkańców tych miejscowości. W tym ostatnim wypadku mieszkańcom tym przypisywane są rozmaite cechy zabawne, w szczególności częste są docinki wytykające im głupotę jako cechę wrodzoną, naturalną, wynikającą niejako z faktu zamieszkiwania danego terenu, oraz niedorzeczność postępowania. Termin *blason populaire* stosowany jest do wypowiedzi różnego rodzaju, jak przysłowia, podania, anegdoty itp.

Lidia Łopatyińska

BOCET: rumuński *bocet* (od *boci* — żałować, oplakiwać, *boace* — głos — tak *vox, vocem*) jest szczególnym rodzajem lirycznym oplakującym zmarłego. *Bocete*, zwane również *cântece de morți* (pieśni umarłych), nie są spontanicznymi tworem, ale pieśniami przekazywanymi przez tradycję, które w podobnych wariantach krążą po kraju, od wsi do wsi. Te elegie, wyrażające ból i żal za odchodzącymi z tego świata, rozbrzmiewają niemal jednakiemi tonami po całym kraju. Podobnie jak u Żydów, Greków, Rzymian i narodów bałkańskich nie bywają one śpiewane lub recytowane przez krewnych dotkniętych bezpośrednio żałobą, ale przez najęte płaczki. Płaczące kobiety, odprowadzające zmarłego wieśniaka do grobu, wylewają łzy i powtarzają mono-

tonne wiersze, w których obwiniają okrutną śmierć i oplakują osamotnienie pozostałych.

Bibliografia: Simion Florea Marian, *Inmormântarea la Români*, București 1892. Teodor Burada, *Datinele poporului român la inmormantări*, Iași 1882. Teodor Burada, *Bocete populare la Romani*, „Convorbiri literare“, XII—XXIII. Teodor Burada, *Bocete populare din Basarabia*, „Convorbiri literare“, XV. Ion Cragiani, *Bocituri populare grecești*, „Convorbiri literare“, XII. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri Folkloristice*, București 1900, „Biblioteca pentru toți“.

Stanisław Łukasik

CLERIH EW (wymawia się: klerihju; nazwa pochodząca od imienia twórcy, nie tłumaczy się) — żartobliwy czterowiersz rymowany aabb, oparty na dwóch lub trzech akcentach w dowolnej kolejności, zaczynający się najczęściej nazwiskiem sławnej postaci historycznej, zawierający zabawne aluzje do prawdziwych lub rzekomych jej czynów. Za przykład może służyć *Clerihew* o sławnym angielskim architekcie z XVII w., twórcy katedry Św. Pawła w Londynie, budowanej, należy podkreślić, bardzo długo:

Sir Christopher Wren rzekł do żony:
„Wychodzę teraz na obiad proszony.
Jeśli się tutaj kto do mnie zgłosi,
Powiedz: »Sir Krzysztof katedrę
[wznosi-“.

(Sir Christopher Wren
Said, „I am going to dine with some men.
If anybody calls
Say I am designing St. Paul's.“)

Inny przykład:
Hiszpanie myślą, że Cervantes
Wart sześć razy tyle co Dante.
Gwałtowny protest przeciw temu się
[wznosi,

Gdziekolwiek mieszkają Włosi.
(The people of Spain think Cervantes
Equal to half a dozen Dantes:
An opinion resented most bitterly
By the people of Italy.)

Zasięg *clerihew* ogranicza się do krajów brytyjskich. Twórcą jego był Edmund

Clerihew Bentley, ur. 1875, żyjący jeszcze przyjaciel Chestertona, dziennikarz i autor powieści kryminalnych, który zaczął pisać *clerihews* w szkole. Zbiór ich wyszedł pt. *Biography for Beginners* (*Biografia dla początkujących*) w 1905. Odtąd rodzaj ten wszedł do repertuaru lekkiego wiersza, ale skutek swego żartobliwego i ulotnego charakteru nie daje się dotychczas ująć w pozycje bibliograficzne.

Bibliografia: E. C. Bentley, *Biography for Beginners*, 1905, *More Biography for Beginners*, 1929. Maisie Ward, *Gilbert Keith Chesterton*, 1944. *Faber's Book of Comic Verse*, 1942.

Witold Ostrowski

CANTO CARNASCIALESCO: (włoskie: pieśń karnawałowa, карнавальный песня, *carnival song*, *chant carnivalesque*, *Karnevalslied*); etymologia: *Carnascialesco*, forma przymiotnikowa od rzecz. *carnasciale* (także *carnesciale*) od łac. *carnem laxare*, „porzucić mięso“, „zaniechać jedzenia mięsa“. Rzeczownik ten oznaczał dzień poprzedzający wielki post i stąd wyraz ten jest synonimem wyrazu *carnevale*, poch. od łac. *carnem levare* (usunąć mięso). Za etymologią *carnem laxare* (bo istnieją także inne wywody etymol.) przemawia jeszcze termin rumuński *lasare de carne*, oznaczający dzień poprzedzający post.

Jako rodzaj literacki jest to utwór poetycki o cechach ludowych, zbliżony formą do utworu *ballata* i właściwie stanowi odmianę tejże. Śpiewany był w czasie zabaw karnawałowych w Italii od piętnastego wieku począwszy, w szczególności zaś we Florencji w XV i XVI w. podczas maskarad. Do ustalenia formy i nazwy oraz rozpowszechnienia tego rodzaju przyczynił się głównie Lorenzo il Magnifico, sam autor tych *canti*. Od jego to czasów dawne *Canzoni a ballo*, śpiewane w okresie karnawałowym, zastąpiono przez *Canti carnascaleschi*. Stwierdza to A. Grazzini il Lasca. Pisali

także tego rodzaju utwory Poliziano, Rucellai, Nardi, Giambullari, Alamanni i in., a nawet i Machiavelli. Treść tych pieśni jest wesoła, satyryczna i niekiedy nieprzyzwoita, także alegoryczna i moralna, przede wszystkim zaś opisowa, dotycząca różnych zawodów drobnomieszczaństwa i ludu włoskiego okresu Renesansu (np. Pieśń szewców, Pieśń pustelników, Pieśń żebraków itp.). Wartość artystyczna tych pieśni polega głównie na dowcipie i uszczypliwości oraz giętkości formy ósmiozgłoskowca i na żywym rytmie. Poza Toskanią były w modzie te pieśni, lecz rzadko śpiewane, w Neapolu, gdzie zwano je *cocagne*. Zbiór najliczniejszy zachował się w wydaniu A. Grazziniego z r. 1559.

Bibliografia: O. Pianigani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 1—2, Milano 1943. V. Turri, V. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Torino 1941. *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*, a cura di V. Rossi, Milano 1949. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. IX, Roma 1931. *Ital'jansko-russkij slovar'*, pod red. M. V. Sergievskogo, Moskwa 1947.

Walerian Preisner

CONTRASTO: (włoskie: spór, ros. спор, fr. *debate*, ang. *disputation*, niem. *Streitgedicht*) od łac. klas. (stwierdz. u Cicerona) *contra-stare*, przeciwstawiać się, sprzeciwiać się. Jako rodzaj literacki jest to utwór w postaci dialogu wierszowanego, niekiedy także i prozą; formy wiersza bardzo rozmaite. Często autor umieszcza na początku, w środku lub na końcu dłuższy lub krótszy ustęp narracyjny. Dialog ma charakter dysputy, sporu pomiędzy postaciami alegorycznymi lub personifikacjami pojęć abstrakcyjnych. Utwory te cechuje pewien nerw dramatyczny. Taki „spór“ toczy się pomiędzy np. Chrystusem i Szatanem, ciałem i duszą, diabłem i aniołem, pomiędzy umarłym i żywym, karnawałem

i postem, wiosną i zimą, różą i lilią, pomiędzy matką i córką itp.

Początek tego rodzaju sięga średnio-wiecznej poezji religijnej łacińskiej, później także i w języku włoskim; recytowali te utwory żonglerzy lub biczownicy na placach publicznych lub jarmarkach. Podzielić można *contrasti* na dwa typy: nabożne i świeckie. Wybitnymi autorami nabożnych byli: Bonvesin da Riva, autor *Rationes quare Virgo tenetur diligere peccatores*, tj. spór pomiędzy Matką Boską i szatanem (w rękopisach dochowały się dokumenty ikonograficzne w stylu średniowiecznej groteski jako ilustracja do tego utworu), oraz Jacopone da Todi (w. XIII). Wśród świeckich szczególnie zasługują na uwagę: *Altercatio Phillidis et Florae*, gdzie rozstrzyga się spór, czy lepiej kochać uczonego, czy rycerza. Autorami *contrasti amorosi* są: Rambaldo Vaquerias (piszący w jęz. prowansalskim *contrasto: Domna, tan vos ai pregada, sius platz, qu'amar me volhatz*); Cielo d'Alcamo, autor słynnego *contrasto* zaczynającego się od słów: *Rosa fresca aulentissima*; następnie Ciccio dell' Anguillara i Giovanni Pugliese. Treścią tych utworów jest dysputa pomiędzy mężczyzną a niewiastą, która ostatecznie ulega i godzi się na miłość. Do typu *contrasto* należą także utwory, jak *Figlia che vuol marito* („Mamma mia voglio marito, marito, Figlia mia, chi è, chi è”), a także *Contrasto di malmaritata* (spór i narzekanie źle wydanej za męż). Jako forma ludowa i artystyczna *contrasto* kwitł szczególnie w XIII w. (Do typu tego należą także niektóre francuskie *fabliaux*, zwłaszcza o treści obscenicznej). Dziś jeszcze w Italii rodzaj ten cieszy się popularnością u ludu. Liczne refleksje znaleźć można także i w sztukach plastycznych.

Również w muzyce istnieje rodzaj kompozycji zwany *contrasto*, gdzie elementami zasadniczymi są ruch i spoczynek.

Bibliografia: *Thesaurus Linguae Latinae*, ed. Acad. Quinque German.,

vol. IV, Lipsiae 1906—1909. *Storia letteraria d'Italia, Il Duecento*, a cura di G. Bertoni, ed. 3-a, Milano 1947. B. Wiese, U. Percopo, *Geschichte der italienischen Literatur*, Leipzig—Wien 1899. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XI, Roma 1931. W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1924.

Walerian Preisner

CONTRASTO AMOROSO: zob. **CONTRASTO**

DIATRYBA: starogr. dosł. przebywanie, pobyt (w szkole), częściej jednak określano tą nazwą wykład spisywany i ogłaszany zazwyczaj w swobodnym opracowaniu przez uczniów (por. np. Arriana *Diatryby Epikteta*). — Tak więc diatryba była wyrazem pewnego kontaktu ucznia z nauczycielem. Ale starożytni nigdy nie oznaczali tą nazwą popularnych kazań na tematy etyczne, a więc utworów, które my dziś zaliczamy do tego rodzaju literackiego, i nic nie wiedzieli o odrębnej treści diatryby.

Samo pojęcie wprowadził do historii literatury greckiej dopiero H. Usener (*Epicurea*, 1887) i wyodrębnił ten rodzaj literacki formalnie oraz treściowo. Usener dał też początek badaniom, które wykrywały ślady tego rodzaju literackiego na przestrzeni całego piśmiennictwa greckiego aż do kazań chrześcijańskich włącznie. W nowszych czasach nie brakło sceptycznie usposobionych badaczy, którzy, jak np. K. Münscher, przestrzegali przed używaniem pojęcia diatryba, gdyż ona nie da się zdefiniować, jako niemal beztreściowa, a przy tym nie można jej dość ściśle odgraniczyć od innych rodzajów literackich (podobnie jak np. periegeza). Cała literatura naukowa o utworach, które my dziś nazywamy diatrybą, opiera się na późniejszych autorach, na Senecie, Epikcie, Dionie Chryzostomie, na różnych przeróbkach rzymskich (np. *Listach* i *Satyrach* Hora-

cego), na parodystyczno-satyrycznym odłamie późniejszego piśmiennictwa cynicznego (tzw. satyrze menipejskiej i jej kontynuacjach aż do Lukiana). Historia diatryby sięga do kazań chrześcijańskich.

Forma diatryby ustaliła się w deklamacjach szkolnych, a wywodzimy ją z dialogu o tyle, że deklamator w miejsce dwóch osób przemawiających w dialogu wprowadził tutaj siebie oraz jakąś sfingowaną osobę przeciwnika, po czym wywiązywała się walka na słowa (logomachia). Jest więc diatryba uboczną formą dialogu, przemienionego w deklamację. Do stylistycznych jej właściwości należy żwawa, pośpieszna dykcja, krótkie, jakby posiekane, nieraz zrytmizowane zdania, które zastępują obecnie okrągłe okresy oficjalnego stylu retorycznego i należą do tzw. azjańskiej manieri stylistycznej.

Jeżeli chodzi o treść, diatryba moralizuje i piętnuje ludzką głupotę, gani i ośmiesza. Dlatego łatwo wpada w ton patetyczny. Dalsza właściwość: skłonność do teatralnego patosu. Tak więc diatryba jest rodzajem filozofii moralizatorskiej, która się kryje pod płaszczykiem retoryki.

Linia rozwojowa diatryby prowadzi od naukowego dialogu platońskiego do popularnej literatury budującej, w której chodzi o to, aby większej ilości słuchaczy wpoić jakąś zasadę moralną o treści łatwo zrozumiałej. Tradycyjna forma dialogu jest tu uzasadniona względami tylko stylistycznymi, a nie rzeczowymi. Ten środek stylistyczny służy do ożywienia i spopularyzowania treści, przy czym autor załatwia się z ewentualnymi zarzutami również w formie dialogu.

Kulturalne i społeczne podłoże diatryby przedstawia się następująco: filozofia, która w pismach Platona i Arystotelesa zwracała się głównie do wykształconej elity społecznej, głównego podówcza swego konsumenta, przybiera w epoce hellenistycznej charakter demokratyczny, i to w dość wysokim stopniu. Zwłaszcza propaganda stoicka kierowała

się do mas. Sprzyjało temu pewne wyrównanie się różnic społecznych, właściwa tej epoce chęć zdobycia wyższego wykształcenia, występująca w dość szerokich kołach społeczeństwa hellenistycznego, oraz zwrócenie się filozofii do praktycznych raczej zagadnień życiowych. — Już Sokrates w rozmowach prowadzonych na rynku nawiązywał żywy kontakt z szarym obywatelem i rzemieślnikiem. Ta sokratyczna tradycja utrzymała się nadal za hellenizmu, głównie za pośrednictwem cyników, którzy m. in. propagowali ideę samowystarczalności człowieka, żyjącego zgodnie z naturą i bez większych potrzeb. Z czasem wytworzył się zasób pewnych wypowiedzi na takie etyczne tematy, w nich też odbija się grecki temperament z całą swoją żywotnością. Zbierają je uczniowie i to, co usłyszeli od mistrza, dalej propagują. Tradycja ta narasta czasem około pewnych typowych postaci, jak np. przysłowiowego Diogenesa, Heraklesa i in. W podobnej formie działa propaganda na masy.

Diatryba nie oznacza więc bynajmniej jakiegoś postępu w filozoficznym myśleniu i stąd mało się nią interesowali historycy filozofii. Dlatego większe jest jej znaczenie dla historii kultury: jest diatryba symptomatycznym objawem tego, że filozofia hellenizmu nie idzie w głąb, ale raczej zaczyna obejmować masy. Dlatego też późniejsi zarówno poeci, jak literaci opierają swe dzieła na pewnej filozoficznej podbudowie, a i nagrobkowe napisy zdradzają pewien pokost filozoficzny, właściwy przeciętnie wykształconemu człowiekowi owych czasów. Prawdziwy skarbiec budujących sentencji i powiedzonek, które odnoszą się do najważniejszych problemów społecznych i najbardziej aktualnych kwestyj codziennego życia, gromadzi się w ciągu całych wieków, począwszy od epoki hellenistycznej, i znajduje przytułek w różnych antologiach czy florilegiach.

Rodowód diatryby w konkretnej twórczości literackiej wyprowadzają niektó-

rzy z przypowieści sofistów, których przykładem jest np. opowiadanie Prodikosa o Heraklesie na rozstajnych drogach, zanotowane u Ksenofonta (*Memor.* II 1, 21 nn.). U samego też Ksenofonta we *Wspomnieniach o Sokratesie* spotykamy motyw o trudzie, biedzie, wstrzeźliwości, o rozrzutności oraz Sokratesową naukę o samowystarczalności człowieka.

Kiedy w epoce hellenistycznej zmieniło się audytorium filozofów, zmieniła się też wykładowa forma dialogu sokratycznego: publiczność demokratyczna, aczkolwiek żadna pouczenia, nie mogła nadażyć za ścisłym i naukowym rozwijaniem jakiegoś tematu. Ten nowy i — jak widzieliśmy — pozorny dialog, który wtedy powstał, okraszono ponadto stylem kwiecistym, a według starożytnych pierwszy miał go wprowadzić do nowego gatunku, który my nazywamy diatrybą, Bion, żyjący w III w. p.n.e. Treść jego „kazań“ znamy z późniejszych wyciągów. W jednym z nich radził np., „żeby będąc dobrym mężem tak samo dobrze zagrać rolę wyznaczoną przez los, jak dobry aktor gra dobrze każdą rolę daną mu przez poetę. Bo i poeta raz daje rolę pierwszorzędną, drugi raz podrzędną, raz rolę króla, drugi raz żebraka“. W innej diatrybie znów Bieda przemawia do tego, który na nią narzeka: „Czemu ze mną walczysz? Czy czego dobrego jesteś przeze mnie pozbawiony? Czy umiarkowania? Czy męstwa? Czy ci brak rzeczy koniecznych? Czy nie pełne są drogi jarzyny? Czy nie pełne źródła wody? Czy nie dostarczam ci tylu legowisk, jak wielka jest ziemia?“ (oba przekłady T. Sinki). W dalszym ciągu radzi Bieda, by człowiek nie próbował zmieniać okoliczności, ale sam siebie przygotował na wszelkie ewentualności, podobnie jak to czynią marynarze: raz płyną przy pomocy wiosł, to znów podnoszą lub spuszczają żagle. Na wszelkie niedostatki znajduje Bion radę: a jeśli już biedak nie potrafi pozostać przy życiu, niechże odejdzie, jak z jarmarku,

niech się oddali bez przykrości, póki czas. Podobnie nie należy przywiązywać się do płaszcza, gdy stał się łachmanem etc. Bion nie gardził żadnym środkiem stylistycznym. Mamy u niego patos teatralny i widoczną niechęć do bardziej skomplikowanych konstrukcji zdaniowych.

Znamy Biona tylko z cytatów późniejszego Telesa, zachowanych znów w wyciągu niejakiego Teodora. Teles, prawie nie znany autor i przez żadnego antycznego pisarza nie cytowany, jest dla nas najstarszym reprezentantem całego rodzaju literackiego i właściwie jedynym przedstawicielem prozy III w., cennym ze względu na autorów, których fragmenty przytacza. Głosił on m. in., że pieniądze nie zaspokajają wszystkiego, a ubóstwo nie przeszkadza filozofowaniu.

Wykazano (Geffcken, 1909), że moralistyka cyniczna zasilala również poezję hellenistyczną, np. epigramatykę, a zwłaszcza satyrę. Uprawiał ją w bezstylowej formie, na przemian wierszem i prozą Menipp z Gadary (ok. 280 p.n.e.), znany z fragmentów i z rzymskich naśladownictw, np. satyr menippejskich Warrona. Do tej samej rodziny należy wędrowny sofista I w. n.e. Dion Chryzostom, który głosząc konwencjonalną stoicko-cyniczną etykę jeździł z deklamacjami sofistycznymi po całym świecie grecko-rzymskim.

Poważniejszą w stylu i treści diatrybę reprezentuje współczesny Neronowi i działający w Rzymie Muzoniusz. Nie zostawił on żadnych pism, podobnie jak Sokrates, ale zachowały się dość duże fragmenty diatryb, spisanych przez ucznia. Wynika z nich, że tematyka Muzoniusza nie odbiegała wiele od tradycyjnych w całym rodzaju literackim komunałów. I tak mówił Muzoniusz np. o chętnym znoszeniu trudów, udawał, że wygnanie nie jest niczym złym, a omówiwszy główny cel małżeństwa zastanawiał się nad tym, czy ten związek przeszkadza filozofowaniu i czy wszystkie urodzone dzieci trzeba żywić. W jednej z diatryb zapytywał, czy córki

należy wychowywać podobnie jak synów. Dawał tu odpowiedź twierdzącą, wykazując w innej znów pogadance, że i kobiety powinny oddawać się studiom filozoficznym.

Głównym jednak przedstawicielem diatryby za cesarstwa jest ułomny niewolnik frygijski Epiktet (przełom I i II w.). Sam podobno nic nie pisał. Znajomość jego filozofii, która cieszyła się wielką popularnością zarówno u młodych ludzi, jak i u dorosłych, zawdzięczamy wspomnianym na wstępie notatkom Arriana (II w. n.e.). Epiktet skreślił obraz idealnego filozofa, którego istota, jak wykazywał, nie polega na dekoracyjnym płaszczu żebraczym, na kiju i długich włosach... Wielkie bowiem jest filozofa zadanie: Zeus posłał go do ludzi, by ich pouczał, co złe i dobre. Szczęścia należy szukać w swym wnętrzu, a nie w dobrach zewnętrznych. Trzeba więc wejść w siebie. Ubóstwo napełnia Epikteta raczej radością i bez troską. Prawdziwy cynik powinien być gotów na wszystko. Jedynym jego opiekunem jest Zeus.

Ta popularna moralistyka hellenistyczna poprzez szkoły retoryczne zawędrowała również i do satyryków rzymskich, a niejeden motyw Menippa czy Biona znalazł się potem w utworach Warrona i Horacego. Propaganda etyczna wśród mas osiąga swój punkt szczytowy w okresie rzymskiego cesarstwa, kiedy to orgie występku i zbytku, wzmagający się ucisk despotyzmu i związane z nim służalstwo zdają się zapowiadać powolne rozpadowanie się cywilizacji i kultury duchowej wielkiego imperium. Chrześcijaństwo, które tymczasem już wstąpiło na widownię dziejów kultury, musiało zetknąć się z pogańską diatrybą. Wpływ jej wykazano też w listach i niektórych ewangeliach Nowego Testamentu, u Klemensa Aleksandryjskiego, który przejął całe partie z Muzoniusza, a nawet u Bazylego W., Grzegorza z Nazjanzu (IV w. n.e.) i u wielu innych autorów.

Tak więc diatryba stanowi ważny ele-

ment moralizatorskiej literatury antycznej i chrześcijańskiej.

Bibliografia: A. Modrze, RE II 9 (1934), s. 375 nn., hasło *Teles*. K. Münscher, *Burs. Jahresberichte*, 170, 1919, 8 nn. E. Norden, *Die ant. Kunstprosa*, I 129 nn., Leipzig—Berlin 1909.

T. Sinko, O tzw. *diatrybie cyniczno-stoickiej*, „Eos“ 21, 1916, s. 21 nn. Tenże, *Literatura grecka* II, 1, 16 nn., Kraków 1947; III 1, 127, Kraków 1951. P. Wendland, *Die hellenistisch-röm. Kultur*, Tübingen 1907, s. 39 nn.

Jerzy Schnayder

UZUPEŁNIENIA

W rubryce Uzupełnienia będziemy zamieszczać wszelkie uwagi i spostrzeżenia do Materiałów do Słownika Rodzajów Literackich nadsyłane nam przez czytelników, szczególnie w zakresie bibliografii. W bieżącym numerze zamieszczamy uzupełnienie do Materiałów ogłoszonych w tomie I „Zagadnień“ nadesłane nam przez dr J. A. Klausnera (Jerozolima).

GEISLERLIEDER, I, s. 206, ma być: J. Greven, *Die Anfänge der Beginen*, „Vorreformationsgeschichtliche Forschungen“, VIII, 1912.

KUPLET BOHATERSKI, I, s. 213, dodać: R. M. Alden, *Eng. Verse*, 1903.

MABINOZION, I, s. 214, dodać: prze-

kład ang. B. et. Th. Jones, London—New York 1949, repr. 1957 (z przedmową), Th. Parry, *A History of Welsh Literature*, 1955 (przekład z walijskiego na j. ang. H. J. Bell).

PROPEMPTIKON, I, s. 216, dodać: F. Jäger, *Das antike Propemptikon*, 1913.

Do bibliografii hasła **BALLADA** dodaje prof. W. Weintraub (Cambridge, Mass., USA) nast. pozycje:

1. William James Entwistle, *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939.

2. M. J. C. Hodgart, *The Ballads*, London, Hutchinson's University Library, 1950, nr 38.