

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

CENTON gatunek literacki, uprawiany pomiędzy II a XIX wiekiem. Pierwotne znaczenie słowa „centon” (z łac. łachmany, łatanina) odnosiło się do odzieży zrobionej ze strzępów, kawałków. Taka całość z różnorodnych składników dała podstawę do zastosowania tego określenia do zjawisk literackich. W wersji rygorystycznej, tj. mniej więcej do XVIII wieku, centon był wierszowanym lub prozatorskim utworem nieokreślonej wielkości (od paru- do kilkusetwersowych) złożonym z zapożyczeń literackich. Poetyka centonu opierała się więc, najprościej mówiąc, na tworzeniu jednego wersu z dwóch półwersów, z których każdy pochodził z innego źródła - od autora centonu lub z tekstu innego autora. Treść centonu powinna różnić się od znaczenia utworu macierzystego każdego z dodatkowych elementów. Rozluźnienie rygorów formalnych gatunku spowodowało, że centonami zaczęto nazywać też utwory naśladowujące styl wybranych pisarzy (czasem uznaje się termin *pastisz* - centon za określenia bliskoznaczne). Łacińska nazwa centon utrwaliła się dopiero w XVIII w., jednak znana była już w starożytności. Rozkwit tego gatunku przypada na epokę bizantyjską, zwłaszcza na czasy Walentyniana i Eudoksji. Sam gatunek oceniano wówczas ujemnie, jako słowne kuglarstwo, charakterystyczne dla literatury schyłkowej. Pierwszy dochowany tekst centonu do *Medea* Hosidiusa Gety z II w. n.e., skomponowana z wierszy Wergiliusza. Dzieła tego ostatniego, obok utworów Homera, były najczęstszym źródłem zapożyczeń. W IV wieku Ausonius Decimus w swoim *Cento nuptialis*, również sięgnął do Wergiliusza, opisując przebieg zaślubin i nocy poślubnej syna

cesarza Walentyniana. Z czasów średniowiecza dochował się tylko jeden centon, oparty na Biblii. Kolejne centony pojawiają się dopiero w Odrodzeniu, przychylnym myśli starożytnej. Z tego okresu pochodzi zbiór braci Capilupi, pokazujący, że centon podejmował różnorodną tematykę, nie tylko poważną czy religijną, także obsceniczną. Poetyka baroku również sprzyjała powstawaniu nowych realizacji gatunku. W XVII i XVIII wieku centony zgodnie z duchem czasu pełniły głównie funkcje publicystyczno-polityczne. G. Belandena pisze w nich o podstawach monarchii, M. Beuchot krytykuje Napoleona, M. B. Ramazzini gloryfikuje Ludwika XIV. Literatura XX-wieczna, w której nie znajdujemy właściwych realizacji tego gatunku, pozwala nam jednak mówić o tzw. centonowej mowie, technice czy kompozycji. Znajdziemy ją tam, gdzie mamy do czynienia z przeplataniem tekstów literackich różnego rodzaju zapożyczeniami z tekstów innych: cytatami, *pastiszami*, *parafrazami*. Istotne jest, iż przytoczeń tych nie obowiązują rygorów obowiązujące w centonie: nie muszą ze sobą sąsiadować, nie mają ściśle określonych rozmiarów, zostają pochłonięte przez większe partie tekstu zapożyczającego. Jednym z rygorów centonu zachowanym przez „mowę centonową” w literaturze XX-wiecznej jest tworzenie nowych wartości znaczeniowych. Zjawisko centonozacji obecne jest w twórczości wielu współczesnych pisarzy od T. S. Eliota, J. Joyce’a przez J. L. Borgesa, J. Cortázarę, M. Lowry’ego, T. Parnickiego czy S. Lema. W każdym przypadku, w ramach odrębnej portyki, spełnia rozliczne funkcje. Świadome i wyraźne podkreślane zapożyczenia w poezji Eliota pozwalają skonstruować auto-

rowi ironiczno-parodystyczną perspektywę utworu. W wielu wypadkach centonowość wyraża przekonanie o współobecności faktów kulturowych w czasie, o ich uniwersalnej trwałości (Eliot) czy, mówiąc inaczej, tożsamości i pozaczasowości rzeczy i zjawisk (Borges). Często mnogość zapożyczeń służy budowaniu określonej wizji konstrukcyjnej utworu (jak u Joyce'a). Najogólniej, konfrontacja stylów i zapożyczeń, z którą mamy do czynienia w mowie centonowej pozwala realizować poetykę punktu widzenia i podkreśla autonomiczność takiej wypowiedzi. W świetle Bachtinowskiej teorii dialogizacji w powieści mowa jawi się jako wzorzec dla sposobu korzystania z przytoczeń w literaturze XX wieku. Współtworząc proces dialogizacji realizuje bowiem powiązania między tekstowe typowe dla relacji intertekstualnych.

Bibliografia: T. Cieślukowska, *Centon i centonowa twórczość*, w jej: *W kręgu genologii, intertekstualność i teorii sugestii*, Łódź, 1995.

Agnieszka Gawron

DYTYRAMB («gr. *dithýrambos* - jeden z przydomków Dionizosa; ang. *dithyramb*, fr. *dithyrambe*, niem. *Dithyrambus*, ros. *дифирамб*) - gatunek greckiej liryki chóralnej, patetyczna i pełna entuzjazmu pieśń sławiąca Dionizosa, opiewająca jego cierpienia i tryumfy, wykonywana podczas świąt dionizyjskich. Etymologia słowa jest nieznana, najczęściej wskazuje się tracko-frygijskie źródła; może ono oznaczać: 1. „podwójnie zrodzony” - rytualny epitet Dionizosa używany jako refren w pieśni jemu poświęconej, a następnie jako jej nazwa; 2. „czterokrok”, przez zestawienie z iambos („dwukrok”) i *thriambos* („trójkrok”), czyli krok taneczny w rytmie na cztery (zob. M. Kocur,

2001). Pochodzenie d. wiąże się z obrzędowymi uroczystościami ku czci Dionizosa, boga wina, winnej latorośli, płodności i odradzającej się natury, którego kult rozpowszechniony był w całej Grecji; pieśni przyzywające Dionizosa śpiewano najprawdopodobniej podczas miesięcy zimowych, kiedy bóg przebywał w świecie podziemnym (dotyczyły jego narodzin); w Atenach przede wszystkim w czasie obchodzonych w lutym Anthesteriów - „święta kwiatów”, budzącej się natury i jednocześnie paruzji podziemnego Dionizosa. Temat cierpienia Dionizosa podejmowały prawdopodobnie pieśni śpiewane przy czynnościach związanych z uprawą winorośli i przeróbką gron; ponieważ wierzono, że winna latorośl jest formą przejawienia się boga, przed winobraniami wpuszczano do winnic kozły, które zjadały winogrona - w ten sposób winę za śmierć boga przenoszono na zwierzęta (będące jednocześnie wcieleniem Dionizosa) i składano je w ofierze; winiarze przebrani za kozły wykonywali taniec kulturowy, opiewali cierpienia boga i cierpienia jego zabójców; rytuał oparty był na relacji sympatycznej łączącej zwierzę ofiarne z winną latoroślą, zabicie boga z ofiarą dionizyjską. Pieśń kulturową przekształcił w samodzielny utwór artystyczny poeta liryczny, Arion z Metymny (VII-VI w. p.n.e.) przebywający na dworze Periandra - tyrana Koryntu; Arion jako pierwszy skomponował, nazwał i wystawił d. w Koryncie; obrzędowej pieśni nadał charakter literacki, tworząc z niej poemat, opowiadanie w formie lirycznej - tematykę stanowiły mity związane z Dionizosem; określił także zasady wykonywania d. przez usytuowany na planie koła chór (prebrany za satyrów, będących stałym orszakiem Dionizosa), który tańczył wokół ołtarza. Z chóru wyodrębnił się intonujący pieśń przodownik (koryfeusz); w d. Ariona, nazywanym „dramatycznym”, chór prawdopodobnie nie tylko podejmował pieśń za koryfeuszem, ale pro-

wadził z nim dialog. Z d. wywodzi się - tragedię - wprowadzenie przez Tespisa pierwszego aktora z funkcją „odpowiadacza” (*hipokrites*) na pytania przodownika chóru stanowiło załączek akcji dramatycznej (czasami przyjmuje się, że również - komedia miała swe początki w d.; Arystoteles jednak rozgraniczał genezę tragedii - narodziła się ona „z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb” oraz genezę komedii, która miała początek w „improwizacji intonujących pieśni falliczne”, *Poetyka*, 1449a, ok. 330 p.n.e.).

W VI w. p.n.e. ateński tyran Pizystrat nadał kultowi Dionizosa charakter religii państwowej; ustanowił on nowe święto państwowe - Wielkie Dionizje (Dionizje Miejskie), obchodzone w marcu wraz ze świętem wiosny. Do programu uroczystości wprowadzono konkursy teatralne na cześć Dionizosa Eleuthereusa; początkowo obejmowały one dwie dziedziny: d. (ok. 510 p.n.e.) i tragedię (534 p.n.e.). W agonie d. uczestniczyło 10 pięćdziesięcioosobowych chórów męskich i 10 pięćdziesięcioosobowych chórów chłopięcych, których przygotowanie do konkursu poprzedzone było długim okresem prób; wszystkie koszty z tym związane, znacznie wyższe niż przygotowania chóru tragicznego, ponosił *choregos*, zamożny obywatel, pełniący w ten sposób służbę publiczną. Śpiewno-taneczne występy chóru dytyrambicznego, tańczącego w wieńcach z bluszczu (lecz odmiennie niż chór tragiczny - bez masek) tzw. taniec cykliczny (po kole), odbywały się przy dźwiękach aulosu; d. był akompaniamentem do ofiary z byka rozpoczynającej uroczystości Wielkich Dionizjów, jednocześnie byk stanowił nagrodę dla zwycięzcy w konkursie na d. W VI i V w. p.n.e. forma d. przeżywała rozkwit; nadal poświęcony był Dionizosowi, ale zakres jego treści znacznie się rozszerzył, obejmując inne mity, niekiedy związane z Dionizosem; twórcami d. tego okresu, komponującymi muzykę i

układy taneczne byli: Lasos z Hermiony, Simonides z Keos, Bakchylides (zachowały się jego d. mające charakter balladowych opowieści mitycznych, np. *Tezeusz*), Pindar (najwybitniejszy poeta liryki chóralnej; udoskonalili formę d.). W IV w. p.n.e. zmienił się charakter d. - dominowały w nim zaczęła muzyka kosztem słowa poetyckiego, jednocześnie liryka chóralna traciła swą rangę najważniejszej społecznie formy literackiej, ustępując miejsca tragedii. W następnych stuleciach d. to hymn pochwalny mający entuzjastyczną i patetyczną tonację, np. pieśni Horacego: *Bakchusa raz ujrzałem na skałach dalekich...*; *Dokąd mnie siłą nagarniasz? (Pieśni, 23 p.n.e.)*. Przykłady nawiązania do d. w nowożytnej twórczości poetyckiej stanowią utwory: J. Drydena, *Alexander's Feast; or The Power of Music* (1697); A. Naruszewicza, *Wiersz radosny, czyli Dytyramb z okazji zupełnego ozdrowienia Jego Królewskiej Mości (Dzieta, t. 1, Liryka, 1778)*; we współczesnej poezji: J. Tuwima, *Wiosna [Dytyramb]* (w zb. *Sokrates tańczący*, 1920); K. I. Gałczyńskiego, *Dytyramb na cześć pokoju* (1949), T. Różewicza, *Dytyramb na cześć teściowej* (w zb. *Uśmiechy [Wiersze i humoreski]*, 1955).

Bibliografia: M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962; T. Sinko, *Literatura grecka*, t. I, cz. 2, Kraków 1932; S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. Sz. Gąssowski, Warszawa 1984; M. Swoboda, J. Danielewicz, *Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej*, Poznań 1981; G. Thomson, *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, Warszawa 1956.

Katarzyna Wielechowska

FRAGMENT (ang. *fragment, episode*, niem. *Fragment*, fr. *fragment*, hiszp. *fragmento*). Do końca XVIII w. nazwą fragment posługiwano się dla określenia utworów nie ukończonych, bądź zachowanych w formie szczątkowej (np. liryki Safony). Jako osobna forma literacka zafunkcjonował on w kręgu tzw. romantyzmu jenajskiego. Jest to krótki utwór prozą, o treściach głównie autotematycznych, pozbawiony norm kompozycyjnych; utrzymany w poetyce niegotowości, niedoskonałości i niespójności formalnej – jako urywek pozostającej w sferze idei, nieukończonej całości. Inne nazwy, nadawane fragmentom przez ich twórców: (F. Schlegla i Novalisa w romantyzmie, i P. Valérego w w. XX-tym), to m. in. *utamek, ustęp, wyjątek, aforyzm, zapisek dla mnie, temat, moment, próba, szkic, wprawka, improwizacja*. Fragmenta przyjmują formę myśli zatrzymanej w fazie narodzin, nagiej, rozbłyskującej. Są to zapiski spontaniczne, o charakterze iluminacji. Schlegel pisał, że fragmenty mają przypominać nieukończone, chaotyczne notatki z dziennika. Novalis nazywał je *urywkami ciągłej rozmowy z samym sobą* – podkreślał ich dialogiczną naturę i wewnętrzną dynamikę, która oddaje nomadyczny ruch myśli. W przeciwieństwie do sentencji czy maksymy, fragment, jako idea *w stanie surowym* (Valéry), ma rozpoczynać, a nie kończyć rozumowanie, ma też prowokować odbiorcę rozmyślnym niedostatkiem artykulacji i niepełną zawartością treściową. Implikowana przezeń nieciągłość jest nieprzekładalna na tok myśli ciągły i całościujący, a znaczenia w nim zawarte nie dają się podsumować w jeden ogólny sens. R. Barthes umiejscawia fragment między maksymą (jako czystą metaforą), a anegdotą (jako opowiadaniem czyli metonią). Dla Novalisa jest on *załączkiem początku niekończącej się powieści*. W tym sensie ma charakter wiecznego przed-tekstu, *odsuwa w nieskończoność*

czas pisania definitywnego (Valéry). Fragment, jako element konstrukcyjny utworu, pojawia się w XX- to wiecznym projekcie *Księgi S. Mallarmégo*. Miały to być luźne kartki, łączone w dowolne układy, tworzące dynamiczne *dzieło w ruchu* (U. Eco). W epoce romantyzmu posługiwanie się fragmentem (m.in. S. T. Coleridge, P. B. Shelley, E. A. Poe, a w Polsce m.in. Z. Krasiński, W. Pol, J. Korzeniowski) wyrażało poczucie braku, niedosytu, dążenie do przeczuwanej lecz nieosiągalnej harmonii, było znakiem nostalgia i bezsilności twórczej, podkreślało przekonanie o niemożliwości napisania pełnego dzieła czy wyrażenia pełnej idei. W podtytułach romantycznych utworów zawiera się często sugestia, że tekst jest fragmentem zaginionego autentyku, np. *Pieśni Osjana* wdane pt. *Fragmenty starodawnej poezji J. Macphersona, Giaur. Ułamki powieści greckiej G. Byrona, Pan trzech pagórków. Ułamki ze starego rękopisu Z. Krasińskiego, Szansfary, ułamki poematu arabskiego J. Słowackiego*. Poetyka fragmentu odpowiadała kreacji świata w perspektywie nieskończoności i Absolutu. Według Schlegla poezja *może tylko wiecznie stawać się, nigdy nie dochodząc skończoności*. Tej estetyce fragmentarycznej (*fragmentaire*) – nazywanej „destrukcją konstruktywną”, która buntowała się przeciw porządkowi klasycznemu w imię własnego porządku transcendentnego, przeciwstawia się współczesną estetykę rozpadu (*vision fragmentée*): *Kiedy wszystko zostało powiedziane, to, co zostaje do powiedzenia to kłęska, ruina słowa, niewydolność pisma* (Blanchot). W obu przypadkach pokawalkowanie tekstu (fragmentaryzacja), bądź posługiwanie się tekstem – kawałkiem (fragment) zaprzecza idei skończoności dzieła (fragment jako nie-całość), przeciwstawia formie zamkniętej formę otwartą: I. fragmentacja semantyczna: rezygnacja ze spójności i ścisłości znaczeniowej tekstu, na rzecz jego wielo-

znaczności i wielointerpretacyjności (*indecidability*). *Fragment to tekst uwalniający myśl od idei jedności* (Blanchot). 2. fragmentacja strukturalna: zaprzeczenie dyrektywie tożsamości dzieła, poprzez nierespektowanie zasad formalnych danego gatunku, w tym sensie każdy utwór, który nie spełnia warunków całości strukturalnej (np. nowela bez puenty) jest w swojej istocie fragmentaryczny. 3. fragmentacja składniowa: używanie zdań gramatycznie niekompletnych, bądź zależnych od pominiętego kontekstu, kamuflowanie początku przez np. wykropkowanie pierwszego wersu. 4. fragmentacja kompozycyjna - kompozycja otwarta, alinearne, wieloosiowa; segmentacja i symultaniczność tekstu, która rozbija chronologię i spójność fabularną. Jako wzorcowe podaje się: tzw. narrację sternowską L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* - 1768), oraz romantyczny dramat otwarty (np. *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Dziady* Mickiewicza). Wieloaspektowa otwartość fragmentu jest uznawana za mimesyczną wobec chaotyczności, absurdalności, niepoznawalności świata. Wg Beitchmana siłą fragmentu jest jego zdolność do wyrażania głębokich niezgodności w naturze rzeczy. 5. fragmentacja podmiotu i rzeczywistości postrzeganej: Świat kreowany jest w perspektywie wielości i dezorganizacji (całość w wycinkach). *Fragmenty to kamienie na obwodzie kota. Sam rozpościeram się wokół: caty mój maty wszechświat w kawałkach* (R. Barthes). O fragmentaryzacji podmiotu mówiącego (bohatera) mówimy przy: - romantycznym podmiocie melancholijnym (Z. Krasiński *Marzenie człowieka przeżytego*, 1830), rozpoznającym świat dookoła jako przestrzeń rozpadu (poetyka ruin); - zdepersonalizowanym podmiocie nowoczesnym (A. Rimbaud, *Iluminacje* -1887), który za pomocą wyobraźni rozkłada (*décompose*) i deformuje zmysłowo postrzeganą rze-

czywistość, zestawiając cząstki na zasadzie radykalnych dysonansów; - zdekonstruowanym podmiocie ponowoczesnym (R. Barthes, *Fragmenty dyskursu mitotycznego* - 1977, M. Müller, *Bo to jest w mitotności najstraszniejsze* - 1992). Według Barthesa, decentracja ją powoduje rozpad dyskursu na *epizody mowy, które gwałtownie się rwą*. Z dezintegracją podmiotu wiąże się fragmentaryczna forma współczesnej autobiografii (np. dyptyk *Fantomy i Natura* i M. Kuncewiczowej). Mozaikowy charakter tekstu składającego się z wielu różnorodnych elementów (cytaty, artykuły, listy, obrazy) oddaje nieciągłość świadomości i fragmentowy charakter pamięci. 6. fragmentacja formalna: kreacja formy *nie-catej*, pokawałkowanej, heterogenicznej i heterotropicznej (M. Foucault); posługiwanie się techniką kolażu - ahierarchiczne zestawianie fragmentów z różnych porządków i bricolage'u - tworzenie całości z elementów zużytych, np. w kręgu francuskich awangardystów - G. Apollinaire, rosyjskich kubofuturystów - W. Majakowski, nowej powieści francuskiej - M. Butor, anglo-amerykańskich postmodernistów - D. Berthelme, w polskiej poezji XX - to wiecznej - M. Białoszewski, T. Różewicz; archiwizacje i sieciowe (kłaćca) łączenie fragmentów (J. L. Borges, *Zoologia fantastyczna*). Edycje fragmentów to luźne zbiory o charakterze brulionowym (kolekcje). Kolekcja, jako konstrukcja autonomiczna a jednocześnie otwarta, oparta na zasadzie ciągłego zbierania i potencjalnej wymiany elementów, prezentuje nieskończoność idei w skończonym układzie formalnym. „Kolekcjonowanie” fragmentów odbywa się od romantyzmu: *Kritische Fragmente*, F. Schlegla, *Kwietny pył* Novalisa, *Fragmente*, W. Rittera, *Vade - mecum* C. K. Norwida, przez modernizm: *Rozmyślenia* B. Ostrowskiej, po współczesność: *Mélange, Analecta, Rhumbs*, P. Valérego, *Cahiers* M. Prousta, *Carnets* A.

Camusa, *Cantons* E. Pounda, *Envois* M. Butora. Poetyka fragmentaryczna implikuje grę zależności między całością i częścią. 1. fragment jest częścią całości, funkcjonującą na sposób synegdotyczny (estetyka barokowa), bądź hierarchiczny (Hegel). *Nie ma idei odosobnionych (...)* każda myśl styka się z nieskończonością innych - (Valéry). 2. fragment jest autonomiczną częścią, funkcjonującą i znaczącą niezależnie od wszelkiej hierarchii (Nietzsche). Z punktu widzenia genologii, większość tekstów współczesnych jest fragmentaryczna (fragmentacja strukturalna). Jednym z najnowszych sposobów fragmentacji jest nieciągła narracja spiralna (J. Winterson, *Nie tylko pomarańcze* (1985). Najnowsze realizacje fragmentu jako gatunku to m.in.: A. Bonnier, *Sammanhang* - 1996, I. Filipiak *Niebieska menażeria* - 1997.

Bibliografia: R. Barthes, *Fragmenty dyskursu mitosnego*, Warszawa 1999; K. Bartoszyński, *O fragmencie*, w: *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991; P. Beitchman, *The fragmentary world*, „Sub - Stance”, 1983, z. 2; M. Blanchot, *Ecritures du désastre*, Paris 1981; A. Cauquelin, *Court traité du fragment (Usages de l'oeuvre d'art)*, Paris 1986; E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3; M. Delaperrière, *Fragment i całość czyli dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3; U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973; T. McFarland, *Fragmented Modalities and the Criteria of Romanticism*, w: *Romanticism and the Form of Ruin*, New Jersey 1981; M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 2002; B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002; J. L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4; R. Heyndels, *La Pensée Frag-*

mentée, Bruxelles 1987; W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie*, w: *Tragizm, absurd i paradoks*, Warszawa 1972; M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984; A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989; B. Mandelbrot, *Les objects fractals*, Paris 1989; F. H. Mautner, *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*: „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 4; G. Neumann, *Ideenparadiese (Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe)*, Munch 1976; R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000; D. F. Rauber, *The Fragment as Romantic Form*, „Modern Language Quartely” 1969, z. 2; E. Woźnicka, *Fragment jako forma autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2.

Marta Konarzewska

KOŁOMYJKA (prawdopodobnie z ukr. *koto* oznaczającego formę choreotechniczną dominującą w tańcach ludowych na południowo-zachodniej Ukrainie; niekiedy jednak wywodzi się tę nazwę od miasta Kołomyja) - gatunek ukraińskiej pieśni ludowej. Pieśń taka początkowo towarzyszyła tak samo zwanemu tańcowi Huculów, podobnemu do tańców górali polskich i słowackich, żywemu, w metrum 2/4. Z czasem k. stały się piosenkami samodzielnymi, niezależnymi od uwarunkowań tanecznych. Najczęściej k. składa się z dwu wersów czternastogłoskowych z cezurą po ósmej sylabie (4+4+6), rymujących się ze sobą (rym żeński). Taki wiersz nazywa się „wierszem kołomyjkowym” (*kołomyjkowyj wirsz*). Przykładowo:

A ja haju / ne rubaju // czerez
liszczynońku,

A ja doma / ne noczuju // czerez
diwczynońku.

[A ja lasu / już nie rąbię //a to
przez leszczynę,

A ja w domu / nie nocuję //a to
przez dziewczynę].

Niekiedy kołomyjka zapisywana była jako czterowiersz, zawierający na przemian wersy ośmio- i sześciogłoskowe, cezura więc stawała się w takim zapisie działem międzywersowym. Obok rymów końcowych w utworach tego gatunku pojawiają się często rymy wewnętrzne, jak również aliteracje i asonanse. Tematyczny zakres kołomyjki jest bardzo szeroki (tematy okolicznościowe, obyczajowe, społeczne, patriotyczne, związane z pracą, rodzinne, rekruckie, wojskowe, miłosne itd.), rozmaity jest też ich charakter emocjonalno-estetyczny, spotykamy się w nich równie dobrze z tonem satyrycznym, humorystycznym i żartobliwym, jak elegijnym i tęsknym. Większość kołomyjek skonstruowana jest na zasadzie paralelizmu. W pierwszym wersie występuje obraz przyrody, mający charakter metaforyczny czy symboliczny, w drugim konkretne wydarzenie z życia lub sentencja, myśl, wyraz nastroju czy chwilowego wrażenia. Kołomyjka często bywa improwizowana, jednakże zawsze w ramach ustalonej tradycji. Gatunek ten powstał zapewne w XV w., ale pierwsze zapisy pochodzą z XVII. Sygnałem długiej historii gatunku są jego związki z przyśpiewkami towarzyszącymi tańcom w folklorze innych narodów słowiańskich (serbskie *kolo*, bułgarskie *choro*, czeskie „*do kolečka*”, słowacka *kalamajka*). Regionem jego powstania jest Huculszczyzna, ale z czasem rozprzestrzenił się on na całą Ukrainę, zwłaszcza zachodnią, a także na skupiska ukraińskich emigrantów. Kołomyjki mają tendencję do

łączenia się w szeregi, powiązane tematycznie lub przez użycie tego samego zaśpiewu; tworzą wtedy wielostrofową pieśń. Kołomyjkę często porównuje się z rosyjską czastuszką. Znanymi autorami i wykonawcami kołomyjek byli ludowi poeci-kołomyjkarze: I. Hurdzan, O. Umanec i in. Kołomyjka i wiersz kołomyjkowy wpłynęły na wielu poetów ukraińskich, choćby T. Szewczenkę, L. Ukrainkę, I. Franke, J. Fed'kowycza, P. Tyczynę, D. Pawłyczkę. Teksty kołomyjek wykorzystywali w swych utworach M. Kociubynski, M. Czeremszyna i in. Wiersz kołomyjkowy wpływał też na poetów polskich, zwłaszcza na J. B. Zaleskiego.

Bibliografia: Wydania kołomyjek: W. Hnatiuk, *Kołomyjky*, t. 1-3. (W:) *Etnohrafičnyj zbirnyk*, t. 17-19, Lwów 1905-07; *Kołomyjky*, Kyjiw 1969; przekłady kołomyjek w: F. Nieuważny, J. Pleśniarowicz, *Antologia poezji ukraińskiej*, Warszawa 1977. Opracowania: N. F. Sumcow, *Kołomyjki*, „Kijewskaia starina” 1886, nr 4; Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1972 (przedruk wydania z lat 1900-1903); I. Franko, *Do istoriji kołomyjkowoho rozmiru*. „Ukrajina” 1914, kn. 1, M. Żinkyn, *Kołomyjky*. „Czerwonyj szlach” 1926, nr 19; W. G. Chomenko, *Kołomyjky i czastuszky*, (W:) *Ukrajinska narodna poetyczna tworczist'*, t. 1, Kyjiw 1958; M. M. Plisecki, [hasło] *Kołomyjka*. (W:) *Kratkaja literatura enciklopedija*, red. A. A. Surkow, t. 3, Moskwa 1966; M. J. [M. Jakóbiec], [hasło] *Kołomyjki*. (W:) *Maty słownik pisarzy narodów europejskich ZSRR*, Warszawa 1966; *Maty encyklopedia muzyki*, red. naczelny Stefan Śledziński, Warszawa 1968; N. S. Szumada, *Pisenni miniatury ukrajinskoho narodu*. (W:) *Kołomyjky*, Kyjiw 1969; F. M. Kolessa, *Ukrajinska narodna pisnia w najnowișyj fazi swoho rozwytku*, (w:) *Folktorystyczni praci*, Kyjiw 1970; N. S.

Szumada, *Pochodzenia i rozwój kotomyjki jak żanru*. (W:) *Rozwytok i wzajemnowidnoszenia żanru stowjanskoho folkloru*, Kyjiw 1973; GPK [G. Prokosch Kurath], [hasło] *kolomaika*. (W:) *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, ed. M. Leach, London 1975; os [O. Sirovátka], [hasło] *Kotomyjka*. (W:) *Slovník literární teorie*, red. ě. Vlašín, Praha 1977; R. A. Omelaszko, *Kotomyjkowyj wirsz w ukrajinškomu pisennomu folklori*. „Wisnyk Kyjiwškoho Uniwersytetu. Literaturoznawstwo. Mowoznawstwo” 1987, z. 29; N. S. Szumada, [hasło] *Kotomyjka*. (W:) *Ukrajinska literaturna encyklopedija*, red. I. O. Dzewerin, t. 2, Kyjiw 1990; N. P. Czamała. [hasło], *Kotomyjkowyj wirsz*, (W:) tamże; N. S. Szumada, [hasło] *Kotomyjka*. (W:) *Wostocznostawianskij folklor. Stowar' naucznoj i narodnoj tierminologii*, red. K. P. Kabasznikow, Minsk 1993; *Literaturoznawczyj stownyk-dowidnyk*, red. kołehija R. T. Hromjak, J. I. Kowalij, W. I. Teremko, Kijiw 1997.

Leszek Engelking

ODA («gr. aoidè = pieśń, śpiew; ang. *ode*; fr. *ode*; niem. *Ode*; ros. *oda*»). Oda jest jednym z podstawowych gatunków lirycznych wywodzących się z meliki greckiej. To utwór wierszowany, najczęściej stroficzny, o charakterze pochwalnym bądź dziękczynnym, opiewający doniosłe wydarzenie, postać, uroczystość, ideę. Kierowana jest do adresata (liryka inwokacyjna) i podporządkowana poetyce wzniosłości. Charakteryzuje się celownością stylu oraz związaniem z celowo organizowaną spontanicznością i formalnym nieładem, silnym ładunkiem emocjonalnym. *Żąda się tu natchnienia,*

ale natchnienie na zawołanie jest zimne; żąda się wzniosłości, ale wzniosły ton sasiaduje z napuszonym, żąda się uniesienia i jednocześnie rozsądku (d'Alembert). Gatunek ten uprawiany w antyku, naśladowany w renesansie, popularny w oświeceniu i szeroko komentowany w poetykach klasycznych, w romantyzmie został przemodelowany w myśl nowej teorii poezji, a dziś funkcjonuje głównie jako konwencjonalny punkt odniesienia architekstualnych gier literackich. Początkowo oda, podobnie jak pieśń (*odé* - inne określenie *pieśni*) desygnowała całą twórczość liryczną. W starożytnej Grecji wyróżniano dwa podstawowe modele: 1. ody monodyczne - o strukturze wyznania, apelu, modlitwy, z „ja” prywatnym, partykularnym (liryka osobista); śpiewane solo, zwykle w czasie uczt (Safona, Alkajos, Anakreont) 2. ody chóralne - wykonywane przez chór, w towarzystwie tańca, podczas uroczystości oficjalnych, z „ja” ponadjednostkowym, publicznym, łączącym ludzi we wspólnocie doznań (Simonides z Keos, Barkhylides, Pindar, Katullus). Różnicowane odpowiednio do danego święta (np. eptalamium- utwór weselny), a także ze względu na typ wykonawców (parthenion - utwór śpiewany przez chór dziewcząt). Mówi się o „dwugłosowości” ód chóralnych, wynikającej z nakładania się na siebie głosu podmiotu autorskiego (poeta) i podmiotu wykonawczego (chór). Oda u swych źródeł związana była z religijnymi obrzędami i świętami narodowymi. Realizowana w tym gatunku zasada trójchorei miała prowadzić do sublimacji uczuć i oczyszczenia uczestników obrzędu.

Oda nowożytna opiera się na dwu różnych prawzorcach antycznych: 1. model pindaryczny. Wzorcowe utwory Pindara (epinikony) charakteryzowały się stałym porządkiem motywów tematycznych (pochwała igrzysk i ojczyzny

triumfatora - przywołanie odpowiedniego mitu - pochwała boga - maksyma moralna, oraz układem stroficznym (strofa pindaryczna) złożonym z trzech elementów: strofa - antystrofa - epoda. Podstawowe cechy to okolicznościowo - publiczny charakter, gwałtowny, wzniosły ton, silna emocjonalność, śmiałość skojarzeń, zawila metaforyka, skomplikowana budowa wierszowa - stroficzna, oraz apostroficzność - (zwroty do bóstw, muz, bohaterów, zmarłych). Powtarzanie form typu *wołam, przyzywam, słuchajcie* sprawia, że o. zawiera w swym kształcie wyraźnie zaznaczoną sytuację komunikacyjną odpowiadającą rzeczywistej sytuacji wykonania utworu w obecności chwalonego zwycięzcy i słuchaczy. Akt mowy wspólnie tu z konkretnym działaniem pozasłownym (procesja w określonym rytmie i tempie, szereg gestów pochwalnych). Wzorzec pindaryczny kontynuowany jest głównie w nowożytnych odach okolicznościowych. 2. model horacjański. Podtrzymuje dziedzictwo monodyczne (strofa saficka i alkijska); charakteryzuje się spokojem, umiarkowaniem, mniej wyszukаныmi środkami mowy poetyckiej, intymnym tonem a także apelatywnością skierowaną raczej ku indywidualnemu odbiorcy. Silnie akcentowane „mówienie do” realizuje się tu poprzez apostrofy, wołacze, tryb rozkazujący. W aspekcie sytuacji nadawczo-odbiorczej, zwraca się uwagę na mocno akcentowane „ja” poety, manifestowanie własnej autonomii i wyniesienia ponad zbiorowość. Istotną cechą jest także dążność do uogólniającej ponadczasowej refleksji. Model horacjański jest później realizowany w o. filozoficzno-refleksyjnych. Na gruncie polskim posłużył się nim w XVI. w. J. Kochanowski w *Pieśniach*.

Nowożytna oda przejęła antyczny wzorzec pieśni, uporządkowaniem struktury brzmieniowej przeciwstawiony średniowiecznej kancjonie. Ody mały doty-

czyć spraw wzniosłych, boskich, nie zachodzących w życiu codziennym, oraz poruszają wielością wytwornych metafor, katechrez, alegorii (M. K. Sarbiewski, *Characteres lyrici*). XVI i XVII wieczni twórcy oda to m.in: w literaturze francuskiej P. Ronsard, w literaturze włoskiej B. Tasso, w literaturze hiszpańskiej L. Gongora, w lit. niem. M. Opitz, w literaturze angielskiej J. Milton, B. Johnson, czy A. Pope. W Anglii tego czasu oda cieszyła się największą popularnością (rozprawa teoretyczna Williama Congreva *Disourse on the Pindaric Ode*). W liryce staropolskiej ody powstawały najpierw po łacinie, później także w języku polskim (J. Kochanowski, S. Szymonowicz). W kręgu klasycyzmu francuskiego naczelnym tematem dyskusji była antynomia szatu poetyckiego i podporządkowania tekstu logice rozumu oraz zasadzie umiaru. Boileau przy pisaniu ody uznał „prawidło nieprzestrzegania prawideł”. Mówiono o sakralnym nieporządku, z którego ma wyłonić się ład (E. Young, w eseju *On Lyric Poetry that Apperent Order* nazwał odę *najbardziej niesformnym koniem muz*), oraz o roli natchnienia i entuzjazmu (P. D. Ecouchard Lebrun, J. D'Alambert, D. Diderot, J. Sheffield).

Apogeum gatunku przypada na w. XVIII. Wtedy postugiwali się nim niemal wszyscy najwybitniejsi poeci (w lit. ang. A. Pope, A. L. Thomas, w literaturze niemieckiej F. Schiller - słynna *Oda do radości*, w lit. wł. G. Parini, w literaturze rosyjskiej M. Łomonosow, w literaturze francuskiej L. Racine, H. de La Motte (nowatorska formalnie *Oda do Pana de La Faye utożona prozą*). W poetykach polskich (F. N. Golański, F. K. Dmochowski, E. Słowacki) pisano zarówno o swobodnej budowie i entuzjastycznym nieładzie ody, jak też o uporządkowanej wedle zasad wysokiego stylu manifestacji zbiorowych emocji. Wg

Golańskiego, *odom właściwa jest moc jakaś nadzwyczajna, na kształt bystrej wody zalewów, lub ognia z wiatrem wybuchającego*. Wśród polskich realizacji gatunku wyróżnia się trzy główne typy:

1. pindaryczne ody okolicznościowe charakteryzujące się retorycznością i perswazyjnym tonem (m.in. A. Naruszewicza *Oda do Króla Jego Mości w dzień urodzenia jego*, K. Koźmiana *Oda na zawarty pokój*). 2. ody refleksyjno-moralne (m.in. J. A. Załuskiego *Oda do Fortuny*, Naruszewicza *Oda do przyjaźni*). Inwokacyjne zwroty do tytułowego zjawiska, personifikowanego i występującego w roli adresata wypowiedzi. 3. horacjańskie ody refleksyjne (m. in. J. Sońnickiego *Do róży*, A. Naruszewicza *Do fioletka*), podlegające właściwej poetyce klasycznej normie intymności; charakteryzują się obniżonym tonem wypowiedzi, oraz brakiem retorycznych zabiegów stylowych, a w ujęciu sentymentalnym mają formę wypowiedzi intymnej, rozpamiętującej doznania i stany emocjonalne (F. D. Książnin, *Do nocy, Do księżycy, Erotykon*).

Myśl romantyczna, wraz z nową synkretyzującą i subiektywizującą teorią liryczności, rozbiła klasyczną formułę gatunku. Odę mieszano z innymi formami i pozbawiano rygorów kompozycyjno-wersyfikacyjnych. Przesycano osobistym, wyznaniowym liryzmem, a uroczystą podniosłość łączono z wyciszeniem i melancholijną zadumą. Najślynniejsze ody romantyczne pisali m. in: w literaturze angielskiej W. Blake, W. Wordsworth, S. T. Coleridge, J. Keats; w literaturze francuskiej V. Hugo, A. de Lamartine; w literaturze włoskiej G. Leopardi; w literaturze rosyjskiej A. Puszkina; w literaturze polskiej A. Mickiewicz (*Oda do młodości*), J. Słowacki, S. Goszczyński, C. K. Norwid (*Do spótczesnych, Do piszących, Do obywatela Johna Browna*). Swoistą cechą ód Norwida jest przebiegające w planie intertekstualnym i w planie idei

napięcie dialogowe, budowane często na figurze ironii. Zmetaforyzowane obrazy kreowane przez odniesienie do sfery wzniosłości są - używając słów Norwida - „zabrudzone potocznością”.

W drugiej połowie XIX. w. obecność ody znaczną jest już głównie tendencjami stylizacyjnymi, za wyznacznik gatunkowy wystarcza często okolicznościowy charakter utworu. Przedstawiciele gatunku to m. in. P. Claudel (twórca tzw. ody symbolistycznej) i P. Valéry. W polskim pozytywizmie oda podporządkowana była głównie sytuacji, w której autorytatywne „ja” zwraca się do zbiorowości z gotowym programem społecznym. Podstawową cechą była tu perswazyjność, a na jej użytek wykorzystywano często lirykę podmiotu zbiorowego (M. Romanowski, M. Konopnicka - *Do młodej braci*). W Młodej Polsce mówi się o tzw. „odach utajonych”, nie opatrzonych nazwą gatunkową a realizujących podstawowe cechy gatunku, jak inwokacyjność, czy uroczysta pochwała zjawiska (K. Tetmajer *Do szczytu*, B. Ostrowska, *Olśnienia*). Poetyka wzniosłości realizowana jest tu przez często zwielokrotniany zwrot ku nieogarnionym zjawiskom natury. (*Wodol! Wodol! Która rozpalasz snopy gwiazd nad otchłaniami* - B. Ostrowska, *Litania jał*), a także odwołania do nieskończoności. W międzywojniu po odę sięgnęli m.in: w literaturze rosyjskiej A. Achmatowa, W. Majakowski, w literaturze angielskiej W. H. Auden, a w literaturze polskiej m.in. poeci z kręgu Skamandra (K. Wierzyński, *Laur olimpijski*), awangardiści i futuryści. W czasie wojny pisali je m.in. R. Kołoniecki, M. Jastrun.

Współcześnie posługiwanie się odą spełnia funkcję parafory - odnosi tekst do szerokich kontekstów kultury europejskiej. Słowo oda zawarte w tytule lub podtytule stanowi dziś element gier literackich: parodii, aluzji, stylizacji (np. *Oda*

jesienna Cz. Miłosza - tzw. *mock ode*, czyli oda sparodiowana), bądź genologicznego autotematyzmu. W odach współczesnych dochodzi do swoistego odwracania konstytutywnych cech: np. oskarżanie zamiast opiewania, negacja wzniosłości, prozaizacja a nawet brutalizacja języka, wychwalanie błędnego zamiast doniosłego przedmiotu (A. Zagajewski, *Oda do miękkości*, M. Pawlikowska - Jasnorzewska *Oda do rąk*, J. Tuwim, *Do prostego człowieka*). Takie chwytły wprowadzają dwugłosowość i dysonans stylistyczny, który z kolei, przez radykalne odróżnienie tekstu od archetektu (alienację utworu z jego własnej konwencji), prowadzi do podważenia ody jako gatunku jeszcze możliwego. „Rozwiązywanie” schematu gatunkowego może odbywać się w toku wypowiedzi. (T. Czyżewski, *Oda do chleba*). Tytułowa informacja oraz początkowy porządek utworu (pateyyczny monolog, apostrofa) nakierowują na horyzont oczekiwań związany z klasycznym gatunkiem ody, po czym zostają zderzone z niespodziewaniem nowym porządkiem „nieody” (dialogiczność, potoczność, dwugłosowość). Oda współczesna określana jest jako gatunek złamany, skompromitowany, niemożliwy (A. Zagajewski, *Oda na śmierć rzeźnika*). Wyraźne jest to w poezji lingwistycznej - zwroty do prostych przedmiotów (M. Białoszewskiego *tyżko durszlakowa...*) a także do samych słów (Z. Bieńkowskiego *Oda do słownika*). Swoistą metapoetycką odpowiedzią (*brak nam już zuchwałości | potrzebnej by pisać ody*) na tego typu zabiegi są o. A. Kamińskiej z tomu *Czas bez ody*. Współczesna oda jeśli nie jest parodią lub grą literacką realizowana jest głównie w łamiącej decorum odmianie filozoficznej - refleksyjnej (J. Twardowski, *Oda do rozpaczy*, J. Hartwig, *Oda do nicości*), gdzie typowa dla tego gatunku, budowana na dystansie sytuacja liryczna, tematyzuje wyobcowa-

nie „ja” i niemożność nawiązania między-ludzkiego kontaktu.

Bibliografia: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, w: *Przez znaki*, Poznań 1972; J. Culler, *Apostrophe*, w: *The Pursuit of Sings. Semiotic, Literature Deconstruction*, Ithaca, N. Y. 1981, s. 135 - 154; T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996; J. D. Jump, *The Ode*, Norfolk 1974; T. Kostkiewiczowa, *Z dziejów polskiej ody klasycznej*, w: *Wiersz i poezja*, red. J. Trzynałowski, 1966; Z. Łapiński, *Oda, gatunek oświecony*, w: *Jak współżyć z socrealizmem*, Londyn 1988; Z. Łapiński, *Oda i inne gatunki oświeceniowe*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Wrocław 1985; C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History the Ode*, London 1960; P. Marciniak, *Greckie tło ody Horacego*, „Meander”, 1998; oda: *Encyclopedia Universal Illustrada Europeo-Americana*, Madryd 1926; *Słownik Literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998; T. Kostkiewiczowa (red.): *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 1991; *Słownik literatury XX w.*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992; ode: *Cassell's Encyclopedia of Literature*, general Editor J. Buchanan - Brown, London 1973; S. Treugutt, *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1966 z. 1; J. Tynianow, *Oda jako gatunek retoryczny*, w: *Rosyjska szkola stylistyki*, 1970; A. Szastyńska - Siemion, *Ody pindaryczne Kochanowskiego i Szymonowica na tle tradycji antycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1; K. Viëtor, *Geschichte der deutschen ode*, München 1923; *Wstęp, Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1984; Cz. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Problemy teorii*

literatury, Ser. II, Wrocław 1987 ; Cz. Zgorzelski, *Naruszewicz - poeta, w: Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978.

Marta Konarzewska

SESTYNA albo SESTYNA LIRYCZNA (wł. i ang. *sestina*, fr. *sextine*, hiszp. *sextina*) wywodząca się ze Średniowiecza forma poetycka o stałym, skomplikowanym układzie stroficznym, złożona z sześciu sekstyn i zamykającej wiersz tercyny. Za wynalazcę sestyny uznawany jest Arnaut Daniel, zmarły ok. 1200 r. prowansalski trubadur, autor 18 zachowanych wierszy, określony przez Dantego w *Komedii* jako *miglior fabbro del parlar materno*, czyli „bieglejszy kowacz swej mowy rodzinnej” (słowami tymi posłużył się T. S. Eliot dedykując *Ziemię jałową* E. Poundowi).

Jak twierdzi M. Riquer, pieśń Daniela *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (w przekładzie E. Porębowicza *Żądzy, co mi w serce wchodzi*), ze względu na złożoność i rygorystyczną strukturę przypominającą dziecięcą łamigłówkę, musiała powstać jako efekt zakładu lub popisu poetyckiego mistrzostwa. Wewnątrz bogatej gamy metrycznej, w jakiej wyrażała się liryka prowansalska w *langue d'oc*, sestyna stanowi naturalną kulminację tradycji *trobar ric*, poezji trudnej i skoncentrowanej na formie, w odróżnieniu od *trobar clus*, zainteresowanej konceptem. Powszechne stosowanie rymów pojedynczych - nie powtarzających się wewnątrz strofy, ale odtwarzanych w tej samej kolejności we wszystkich zwrotkach - doprowadziło do zastąpienia rymu właściwego przez identyczność wyrazu. Proces ten zaowocował wariantem zaproponowanym przez Raimabuta d'Orange i rozwiniętym przez Daniela, czyli pieśnią o powracających w każdej ze

strof słowach-rymach. Wiersz pierwszego z nich, *Er resplan la flors enversa*, w sześciu zwrotkach powtarza w takiej samej kolejności osiem słów kończących poszczególne wersy; Daniel w *Lo ferm voler* skraca ten wzór do sześciu strof po sześć wersów i dodaje trzywersowe zakończenie, ustalając jednocześnie skomplikowaną i precyzyjną zasadę powrotu każdego ze słów-rymów w kolejnych częściach pieśni. Oto sestyna Daniela, w przekładzie Porębowicza:

Żądzy, co mi w serce wchodzi,
Wyrzeć nie zdoła ząb ani paznokiec
Złoźnika, który kłamstwem szkodzi duszy;
Gdy ostra przegnać nie zdoła go różga,
Skrzycie, gdzie żaden nie zabroni wuj,
Kochania zaznam w gaju lub komnacie.

Gdy pomyślę o komnacie,
Gdzie na mą szkodę - wiem, że
nikt nie wchodzi,
Wszyscy życzliwi mi niż brat lub wuj,
To cały drzę od stóp aż po paznokiec,
Jak dziecko, gdy matczyna straszy
go różga,
Gdyż obcy jestem - przeczuwam -
jej duszy.

W ciele chcę wejść, nie w duszy,
Jeśli mi miejsca udzieli w komnacie.
Bardziej mię niżli ostra boli różga,
Że nawet nędzny pachot tam nie
wchodzi,
Jednak lgnę, niby do ciała paznokiec,
Ni zważam, że mię gromi brat lub wuj.

Mniej ta, którą zwie wuj
Siostrą, miła mi, na zbawienie duszy,
Niż ona; blisko, jak ciała paznokiec,
Rad bym z jej łaski sieść przy niej
w komnacie.

Miłości sługa, co w me serce wchodzi,
 Chcę być, jak w silnej dłoni słaba
 różga.

Od dnia, gdy sucha różga
 Kwitła, z Adama poszedł wnuk i wuj;
 Miłość podobna tej, która mi wchodzi
 W głąb serca, w żadnej nie
 powstała duszy,
 Przy niej myśl moja, w polu czy
 komnacie,
 Dopóki palca trzyma się paznokieć.

Z nią me serce jak paznokieć
 I jak się spaja ze swą korą różga.
 Jak w zamku szczęścia jest mi
 w jej komnacie;
 Milsza też, niżli brat i swat, i wuj,
 Nagroda musi w raju przypaść duszy,
 Jeśli za wierną miłość tam się wchodzi.

Arnaut pieśń, której treść: wuj i
 paznokieć -
 Śle tam, gdzie mieszka różga
 jego duszy,
 W komnacie, kędy Pożądana wchodzi.

Słowa-rymy w kolejnych strofach powtarzają się dośrodkowo zgodnie ze wzorem: abcdef faebdc cfdabe ecbfad deacfb bdfeca, a sześć zwrotek wiersza wyczerpuje wszystkie ich kombinacje. Jeśli rozpoczniemy pisanie siódmej strofy wedle tego samego schematu, powrócimy do znanej już kolejności ze zwrotki początkowej, a efektem takiego ćwiczenia będzie podwójna sestyna złożona z dwunastu zwrotek i trzywersowego przesłania, w której zwrotki 7-12 powtarzają kolejność rozmieszczenia słów-rymów z pierwszych sześciu strof. Pierwszą sestyną tego typu jest pieśń Petrarcki *Mia benigna fortuna, e' l' viver lieto*.

Jak zauważa J. Roubaud, równa liczba zwrotek i kluczowych wyrazów w sestynie nie jest przypadkowa i ma na celu podkreślenie związku pomiędzy dwoma poziomami organizacji wiersza: zwrotki i całej pieśni. „Wybór 6 jako liczby strof ma podwójny cel: zagwarantowanie spójności całemu wierszowi i jednocześnie ukrycie faktu, iż bałagan jest w istocie bardzo ścisłym porządkiem”.

Jedynym swobodnym elementem konstrukcyjnym sestyny jest dowolne rozmieszczenie słów-rymów w kończącym pieśń przesłaniu, choć począwszy od Petrarcki większość autorów odtwarza w tercynie ich kolejność z pierwszej zwrotki, przy czym słowo pierwsze, trzecie i piąte leżą zawsze w środku wersu, często przed średniówką, a drugie, czwarte i szóste na końcu.

Znakiem rozpoznawczym sestyny jest oczywiście sposób przemieszczenia słów-rymów z pierwszej zwrotki do drugiej, z drugiej do trzeciej, itd. Wśród wielu prób odkrycia źródeł reguły rządzącej wierszem wskazywano na spiralę bądź skorupę ślimaka (skojarzenia takie wywodziło z frazy „blisko jak ciała paznokieć”). Najbardziej przekonujące wyjaśnienie przynosi jednak publikacja P. Canettieriego, który w oparciu o kilka źródeł potwierdzających zamiłowanie Daniela do hazardu zasugerował, że klucz kierujący ruchem słów-rymów między kolejnymi zwrotkami sestyny - ostatnie-pierwsze, piąte-drugie, czwarte-trzecie - odpowiada sposobowi rozmieszczenia punktów na trzech parach przeciwległych boków sześciianu używanego do gry w kości niezmiennie od czasów starożytnych: 6-1, 5-2 i 4-3.

Spośród współczesnych komentarzy odautorskich znana jest opinia J. Ashbery'ego, który porównał pisanie sestyny do zjazdu w dół rowerem dawnego typu,

kiedy to stopy wprawiane są w wymuszony ruch przez pedały. Tym sposobem rygorystyczna forma ogranicza poetę, wytycza kierunek, w jakim podąża wiersz, ale jednocześnie prowadzi do nieoczekiwanych i często odkrywczych wyników. W Polsce uwagami praktycznymi dzielił się A. Sosnowski: „Można powiedzieć, że dobra sestyna to sześć miłych nam i nieprzewidywalnych postaci uczestniczących w siedmiu odcinkach intrygującego serialu. [...] Sestynę zaczynamy pisać, kiedy mamy parę słów newralgicznych [...]. Pośród wyjściowych wyrazów dobrze jest mieć konkret (np. cement) i abstrakcję (np. zdejmuję); dobrze mieć słowo pospolite (herbata) i cokolwiek niezwykle (henna); obiecujący jest taki wyraz, który może wystąpić w całkiem odmiennych znaczeniach (lata), bądź też wejść w liczne związki frazeologiczne z rozmaitymi słownymi drobnostkami (np. razie - na razie, w każdym razie, etc.) - słowem, siatka sześciu słów od razu powinna mieć rozpiętość, lekkość i potencjalne napięcie. Chodzi o to, aby coś się działo już w samej inspirującej serii (szkielet historyjki, zarys nastroju, klimat), albowiem każda konstelacja z góry danych wyrazów to napęd”.

Arnaut Daniel znalazł pierwszych naśladowców wśród swoich współczesnych. Dalej sestyny - traktowane jako świadectwo formalnego mistrzostwa - pisywali m.in. Dante (jedną) i Petrarca (dziewięć, w tym jedną podwójną); w późniejszych czasach, najczęściej pod wpływem autora *Canzoniere*, M. Cervantes, L. Camo's, E. Spenser, Ph. Sidney. Bezpośredniej inspiracji u Daniela szukać będą modernści, przede wszystkim R. Kipling, E. Pound, W. Auden; współcześnie - E. Bishop, J. Ashbery, S. Heaney. Autorem blisko stu sestyn zebranych w czterech tomach jest kataloński poeta Joan Brossa, który w przeciwieństwie do innych twórców - wykorzy-

stujących zwykle jednorazowo zabawowy i ludyczny charakter formy - przekształcił ją w sprawne narzędzie zdolne wyrażać niezwykle tematy od zaangażowanych politycznie manifestów po mitologię hollywoodzkich musicali.

W Polsce próby zmierzenia się z prowansalskim wzorem - właściwie nieobecny w naszej tradycji - dają się zauważyć w ostatnich latach wśród poetów młodego i średniego pokolenia. Sestyny bądź ich warianty ogłaszali A. Sosnowski, A. Wiedemann, M. Sendeci, T. Pióro, T. Majeran, a źródła tego zainteresowania powiązać można z fascynacją elitarną, miejscami hermetyczną twórczością poetów anglosaskiego modernizmu, dla których sestyna stanowiła wyraz wtajemniczenia i przynależności do wąskiego grona znawców.

Bibliografia: P. Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma 1993. M. Kurek, *Miglior jabbro, czyli ABC sestyny*, „Literatura na Świecie” 1999 nr 12, s. 201-212. M. Riquer, *Los trovadores*, Barcelona 1975. M. Riquer, *Introducción*, [w:] A. Daniel, *Poesías*, Barcelona 1994. J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris 1986. A. Sánchez Robayna, *Prólogo*, [w:] J. Brossa, *Viaje por la sextina*, Málaga 1992. A. Sosnowski, *Skarb kibica (foremki): se(k)styna*, „Dwukropek” 2002 nr 1, s. 27.

Marcin Kurek

TREN («gr. *threnos* = oplakiwanie, pieśń żałobna; ang. *threnody*, fr. *Thréno-die*, niem. *Threnodie*, ros. плач») – gatunek obrzędowej pieśni żałobnej ukształtowany w starożytnej Grecji i w tradycji hebrajsko-chrześcijańskiej (*Księga Jeremiasza* ST); pieśń lamentacyjna o charakterze elegijnym, wyrażająca żal z powodu czyjejs śmierci, zawiera pochwały zalet i zasług zmarłego, rozpamiętuje jego czyny i myśli. Tren stał się ważnym składnikiem struktury tragedii greckiej, w której przybrał formę dialogu między przewodnikiem chóru a chórem (tzw. *kommos*). Spokrewniony z elegią i epicedium był bardziej liryczny, mniej ulegał wpływom retoryki. Samodzielne utwory tego typu pisali m. in. Simonides z Keos i Pindar, w poezji rzymskiej Owidiusz, Newidiusz i Cyceron. Prozaiczny utwór Cycerona ostał napisany po stracie córki i jest jednym z pierwowzorów *Trenów* J. Kochanowskiego. Rzymianie, np. Horacy za łaciński odpowiednik trenów uznawali *neniae*. Między średniowieczem a barokiem wymiennie używano słów *threni*, *neniae*, *lamenta*, w Polsce m.in. żal, płacz, łzy gorzkie, żalose narzekania, pieśń żałobna. W średniowieczu teorię tego gatunku stworzył Izydor z Sewilli, który uznał Jeremiasza z ST za pierwszego twórcę trenu. W renesansie i w baroku w Europie i w Polsce występowały treny pojedyncze lub ułożone w cykle. W okresie późnego renesansu i baroku bardziej popularne były cykle. F. Robortello w traktacie *De elegia* uznał treny za utwory elegijne, a kompozycję cykliczną wywiódł z Arystotelesa. Do antycznych tradycji gatunku nawiązywali potem poeci renesansowi (m.in. F. Petrarca II część *Canzoniere* [Na śmierć *Madonny Laury*], D. Broccardo, G. Pontano, P. Ronsard *Sur la mort de Marie*). W średniowiecznej liryce polskiej tworzone epitafia, plankty (żale), utwory, w których Maria oplakiwała zmarłego Chrystusa. W I. połowie XVI w. poezję żałobną spo-

ularyzowali poeci łacińscy: J. Dantyszek, A. Krzycki, Paweł z Krosna, K. Janicki, A. Trzeciecki. Arcydziełem gatunku są *Treny* J. Kochanowskiego (1580), powstałe po śmierci córki, Urszuli. 19 utworów tworzy cykl trenologiczny o zawartej budowie. Poszczególne motywy klasycznej pieśni żałobnej (epicedium) są ośrodkami tematycznymi szeregu samodzielnych utworów lirycznych. Zgodnie z przepisami poetów renesansowych (J. C. Scaliger) epicedium wyraża kolejno pochwały zalet i zasług zmarłego, okazywanie wielkości poniesionej straty, żal z powodu czyjejs śmierci, pocieszenie i napomnienie. Występują w nim trzy osoby: zmarły, osoba bliska, której zostaje udzielone napomnienie i osoba chwäląca zmarłego, udzielająca napomnienia i pocieszenia, czyli poeta. W *Trenach* poeta występuje w dwóch rolach, pocieszającego i pocieszanego, napominanego i napominającego. Cykl ukazuje światopoglądowy kryzys podmiotu lirycznego spowodowany śmiercią dziecka. Zmarła została ukazana epizodycznie. Właściwym bohaterem wierszy jest sam rozpaczający poeta. Jednym z najbardziej przejmujących utworów jest *Tren XI*, w którym poeta wątpi w wartość stoickiej cnoty:

„Fraszka cnota! - powiedział
 Brutus porażony...
 Fraszką, kto się przypatrzy,
 fraszka z każdej strony!
 Kogo kiedy pobożność jego ratowała?
 Kogo dobroć przypadku złego
 uchwalała?
 Nieznajomy wróg jakiś miesza
 ludzkie rzeczy
 Nie mając ani dobrych, ani złych
 na pieczy. (...)
 Żałocił co mi czynisz? Owa już oboje
 Mam stracić: i pociechę, i
 baczenie swoje?”

Ostatni utwór cyklu, *Tren XIX albo Sen* powtarza formułę Cycerona „Humana humane ferenda”, stanowiącą pocieszenie; rozdziela role osoby pocieszanej i pocieszającej. Większość utworów pisana jest wierszem stychicznym w trzech różnych wariantach sylabicznych: 13-zgłoskowiec 7 + 6 (treny II - V, VIII - XV, XIX), 12-zgłoskowiec 7 + 5 (*Tren I*), 13-zgłoskowiec 8 + 5 (*Tren VI*). Utwory pisane wierszem stroficznym to: *Tren XVI* (strofa saficka), *Tren XVII* (8-zgłoskowiec, zwrotki 4-wierszowe, rym a a b b), *Tren XVIII* (zwrotki 4-wierszowe a a b b złożone z dwóch okalających strofę 11-zgłoskowców, 5 + 6 i w środku z dwóch 7-zgłoskowców). Wiersz stychiczny oddaje dramat uczuciowy ojca, a wiersz stroficzny ma charakter pieśniowy, psalmiczno-modlitewny lub lamentacyjny. Prawdopodobnie autor poszukiwał polskiego odpowiednika dystychu elegijnego. Dzieło Kochanowskiego otworzyło bogaty nurt naśladownictw i nawiązań, żywoty w poezji polskiej XVI - XVII w. (m. in. S. F. Klonowic, T. Wiszniowski, J. A. Kmita, S. Grochowski, H. Morsztyn, J. Żabczyk, K. Miaskowski, D. Naborowski, S. Twardowski, W. Potocki, G. Piotrowski, F. D. Książnin). Uprawiano również treny polityczne, często na pograniczu liryki i wierszowanej publicystyki, w których poeci wyrażali troskę i rozpacz z powodu nieszczęść trapiących ojczyznę, np. *Treny na rozbiór Polski* J. Morelowskiego. Do *Trenów* odwoływał się J. Stowacki w *Ojcu zadżumionych*, we współczesnej poezji były one wzorem m. in. dla W. Broniewskiego (cykl żałobnym *Anka*), dla A. Kamieńskiej (cyklu *Dobranoc matce*). K. I. Gałczyńskiego, R. Dobrowolskiego, B. Maja.

Bibliografia: J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, Warszawa 1965; S. Zabłocki, *Polsko-tacińskie epicedium renesansowe*, Wrocław 1968; J. Pelc, „*Treny*” Jana Kochanowskiego, Wrocław 1972; T. Michałow-

ska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974; R. Picchio, „*Treny*” Kochanowskiego a poetyka renesansowa, w: *For Victor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language and History*, The Hague 1975; J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna („Treny” Jana Kochanowskiego)*, w: *Biografia - geografia - kultura literacka*, Wrocław 1975; J. Pelc, *Wstęp do: J. Kochanowski, Treny*, Wrocław 1978; M. Cytowa, *Nad „Trenami” Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. I; J. Pelc, *Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985; *Kochanowski. Interpretacje*, Kraków 1989; *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990; A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*, Warszawa 1994; K. Ziemia, *Jan Kochanowski jako poezja egzystencji*, Warszawa 1994; T. Banasiowa, *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580 - 1630*, Katowice 1997.

Anna Kotaczkowska

ZAGADKA (gr. *ainigma*, łac. *aenigma*, ang. *riddle*, fr. *enigme*, niem. *Rätsel*) to zjawisko na pograniczu literatury, folkloru i języka. 1) W węższym rozumieniu, literacki gatunek epigramatyczny, pisany wierszem lub prozą. Zagadka jest utworem dwuczłonowym. Składa się z pytania i pozostawionej w domyśle odpowiedzi. Najbardziej konwencjonalna rozpoczyna się frazą wprowadzającą „Czym jest” lub „Co to”. Tak rozumiana, zagadka jest usamodzielną figurą retoryczną - człon rozbudowany jest w niej zastępnikiem zwrotu pozostawionego do odgadnięcia. Różnorodnie kształtuje się stosunek pomiędzy treścią ujawnioną a rozwiązaniem. Ponieważ zasadniczym celem zagadki jest zmylenie

odbiorcy i utrudnienie jej rozwikłania, jest ona zaprzeczeniem klasycznej definicji. „Istota zagadki jest taka, że mówiąc o tym, co rzeczywiście istnieje, łączy niemożliwości. Nie można jej zatem użyć przez zestawienie zwykłych słów, można natomiast – ze słów użytych metaforycznie” – pisze Arystoteles (Poetyka, 22). Poetyckość zagadki postrzegana jest na wiele sposobów. Ch. Potter uwypuklał jej metaforyczność, J. Krzyżanowski uważał zagadki za peryfrazy i metonimie. M. Rybnikowa w strukturze zagadki dostrzegła przede wszystkim oksymoron. Według J. M. Kasjana zagadka może być oparta na opisie, przenośni lub porównaniu. Dostrzegane jest też podobieństwo zagadki do alegorii. Według Kwintyliana alegoria staje się enigmą, gdy jest ciemna, nie dość oczywista (VIII, 6, 52). Cechą formalną zagadki jest bowiem wieloznaczność. Zderzenie pozornie nieprzystawalnych zjawisk wywołuje efekt komizmu (formę zagadki miewają dowcipy). Odbiór zagadki opiera się na zaskoczeniu – jej rozwiązanie okazuje się być trywialne i oczywiste, jeśli tylko rozszyfruje się jej kod. Niektórzy badacze wprowadzają rozróżnienie między zagadką literacką (*Kunsträtzel, l'énigme savante ou littéraire*) a ludową (*Volksrätzel, l'énigme vraiment populaire*). Granica jest płynna. Zagadkę literacką charakteryzuje wyższy poziom organizacji artystycznej. Często uzyskuje ona formę podawczą monologu, wypowiedzanego przez podmiot ukryty. Tak, jak w zagadce późnołacińskiego enigmatopisarza, Symfozjusza (Caelius Firmianus Symphosius, IV/V w. n.e.): „Pismem się żywię, lecz zgoła nie wiem, co pismo oznacza. W księgach żywot swój pędzę, nie stając się przez to uczony. Wszystkie Muzy pożarłem, bez żadnej dla siebie korzyści” (przeł. Z. Kubiak). Rozwiązanie: mól. Zagadka ludowa jest bardziej lapidarna, najczęściej ujęta w formę dwuwiersza, a nawet jednego wiersza, podczas gdy w zagadkach literackich naj-

częściej spotykamy formy czterowersowe. Obie formy współlinnieją i wpływają na siebie. Zagadki wymyślano już w starożytności. W Grecji urozmaicały one *Agriōnie* – święta ku czci Dionizosa. Rozgrywano również *aenigmata* – zawody w rozwiązywaniu zagadek. Zagadki pisane były heksametrem, a tragicy często wplatali je w tragedie. Najpopularniejszą z zagadek tebańskich unieśmiertelnił Sofokles (Sophocles, 496-406 p.n.e.). Rozwikłał ją Edyp. Na zadane przez Sfinksa pytanie: „Co to za zwierzę? Najpierw chodzi na czterech nogach, potem na dwóch, a na końcu na trzech”, odpowiedział: „człowiek”. Równie znana jest starogrecka zagadka o wszach. Homer przybywa na wyspę Ios. Widząc nad brzegiem zmartwionych rybaków, pyta, co złowili. „Co złowiliśmy, pozostawiliśmy, czego zaś nie złowiliśmy, nosimy z sobą” – odpowiedzieli. Źródłem tej zagadki jest komiczne nieporozumienie. Homer pytał o ryby, rybacy mieli na myśli wszy. W antycznym Rzymie zagadka była mniej popularna. Zbiór zagadek ułożył Apulejusz (Appuleius Lucius, 125 – po 170?) a spisał je Symfozjusz, w *Liber Ludicorum et Giphorum*. Najstarsza polska zagadka pochodzi z 1406 roku, zachowana w rękopisie Gotarda, syna Adama z Krzepic: „Przyszłoby dobry do złego, a prosił u niego lepszego niżli królestwa niebieskiego, a dał mu”. Odpowiedź: „Józef do Piłata, corpus Christi” (zagadka dotyczy epizodu ewangelicznego – Nikodem i Józef z Arymatei przychodzą do Piłata i proszą o wydanie ciała Jezusa). W staropolszczyźnie upowszechniła się wierszowana zagadka, zwana gadką. Gadki układano w zbiory (np. *Gadki, którym rozum ludzki może być naostrzon* z 1552 roku). W XVII wieku zagadki uprawiali m.in. W. Otwinowski, D. Naborowski, H. Morsztyn, J. A. Morsztyn, W. Potocki i W. Kochowski. Ubogo reprezentowana była zagadka w XIX i XX wieku. Współcześnie kojarzy ją się z dydaktyczną literaturą dziecięcą.

Tematem świeckiej zagadki może być właściwie wszystko. Zdarzają się nawet polityczne (zob. M. Garbaczowa, *Zagadki z czasów Augusta II*).

Jako forma niesamodzielna, zagadka bywa częścią składową innych tekstów (np. pieśni ludowej czy baśni). W baśniach od rozwiązania zagadki zależy często powodzenie działań bohaterów. Sprawdzenie mądrości, podobnie jak sprawdzian siły, przeradza się w walkę. W *Hobbicie* (1937) J. R. R. Tolkiena Bilbo Baggins rozgrywa pojedynek na zagadki z Gollumem. Wygrywa, bo zadaje pytanie, na które Gollum nie potrafi odpowiedzieć: „Co mam w kieszeni”? „Zagadka gardłowa” jest śladem sakralnej i rytualnej genezy gatunku. Turnieje zagadek były częścią kultu ofiarnego, a narodziny zagadki wiązać można z początkami myślenia filozoficznego (J. Huizinga, R. Caillois). 2) W szerszym rozumieniu zagadka to mowa ciemna, nieprzezroczysty komunikat. W starożytności od właściwej zagadki (zagadki w rozumieniu węższym - *ainigmy*) odróżniano gryfy (gr. *griphoi*, łac. *griphus*) i *logogryfy* (gr. *logogriphoi*, łac. *logogriphus*, ang. *logogriph*, fr. *logogriphe*, niem. *Logogriph*). Gryf (zwany też *rete* - podstęp, zasadzka, lub *deceptio* - fałsz, *insolubile* - nie dające się rozwiązać) przypominał dzisiejsze rebusy. Zagadkowość gryfów wiązało się z ich zapisem, a skojarzenie niewiadomej z hasłem opierało się np. na podobieństwie graficznym liter. W gryfach O przypominać mogło słońce, a I - kolumnę. Rysunek w gryfie mógł odwoływać się do sylaby wyrazu (niebo i rak), a rozwiązanie gryfu odnajdywało się, zestawiając odgadnięte sylaby (nieborak). Logogryfy (zwane też *sermo deceptivus* lub *deceptorius* - mowa zwodnicza) tworzone dzieląc wyraz na sylaby i przestawiając je. Dla ułatwienia sugerowano czasem kolejność. Różnica pomiędzy logogryfami a gryfami jest plynna, a już w starożytności oba terminy

- mylono. Oba są artefaktami, co różni je od właściwej enigmy (zwanej w publikacjach anglojęzycznych *simple rattle*), którą, podobnie jak bajkę, można parafrazować, nie gubiąc sensu. Terminem *zagadka* (*enigmat*) określa się też wszystkie łamigłówki. Rozwiązaniem jest tu nie hasło, a pewien sposób rozumowania - na przykład: jak przewieźć w łódce wilka, kozę i kapustę tak, by wilk nie zjadł kozy, a koza kapusty. Łamigłówka może w ogóle nie mieć rozwiązania. Tak, jak w nonsensownej zagadce „Dlaczego kruk jest podobny do biureczka?” zadanej przez Kapelusznika Alicji. Taka zagadka jest już w istocie żarcikiem.

Bibliografia: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983, r. 22. s. 69; R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błosiński, Warszawa 1967, s. 235-252; *Enigmat* [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1998, s. 197-199 (S. Nieznanowski); S. Folfasiński, *Polskie zagadki ludowe*, Warszawa 1975, s. 7-23; J. G. Friedreich, *Geschichte des Rätsels*, Drezno 1860; M. Garbaczowa, *Zagadki z czasów Augusta II*, „Kieleckie studia filologiczne”, t. II (1997), s. 223-225; J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 154-171; J. M. Kasjan, *Polska zagadka ludowa*, Wrocław 1983 lub *Poetyka polskiej zagadki ludowej*, Toruń 1976, J. Krzyżanowski, *Zagadka i jej problematyka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962, t. 5, z. 2, s. 5-20; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974 (tu: *hasta aenigma*, *griphus*, *logogriphus*); K. Ohlert, *Rätsel und Gesellschaftsspiele bei den alten Griechen*, Berlin 1886; *Riddle* [w:] *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Techniques, Criticism*, Londyn 1970; *Riddles* [w:] *Funk&Wagnall Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Nowy Jork 1972, s. 938-944; W.

Schulz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreis*, t. I, Lipsk 1909, t. II, Lipsk 1912-1913; A. Taylor, *A Bibliography of Riddles*, Helsinki 1939; F. Tupper, *The Riddles of Exeter Book*, 1910; L. Witkowski, *Przekaz antyku w polskiej zagadce literackiej i ludowej*, Toruń 1971; U. Wójcik, *Między folklorem a literaturą. Zagadka i przysłowie w procesie literackim dawnej Rusi*, Bydgoszcz 1991; *Zagadka* [w:] *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 452-456; *Zagadka* [w:] *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002.

Izabella Adamczewska

ZWIERCIADŁO (łac. *speculum*, niem. *Spiegel*, fr. *miroir*, ang. *mirror*, *looking-glass*) - Terminem z. posługiwano się dla określenia obszernych, zwykle prozatorskich dzieł o różnorodnej budowie i funkcji. Dwa podstawowe typy utworów obejmowanych nazwą z. to: I. Z. (także „z. życia”, łac. *speculum vitae*) jako tekst o charakterze parenetycznym, wzorcotwórczym, utwór o nadrzędnej funkcji perswazyjnej. Geneza tego rodzaju kompozycji sięga antyku - znane są, realizowane za pośrednictwem traktatów i dialogów oraz egzemplów, biografii, aforizmów, anegdot, greckie i rzymskie wzorce parenetyczne (ideał obywatela, senatora, ziemianina, żołnierza, mówcy zarysowane m.in. w pismach Isokratesa, Ksenofonta, Platona, Arystotelesa, Pseudo-Plutarcha). Tradycje parenetyczne starożytności kontynuowane były w literaturze bizantyjskiej i tekstach średniowiecznych (idealny król, syn królewski, dworzanin, poddany). Pamiętać warto tu szczególnie o bardzo popularnym XII-wiecznym *Polycratice* Jana z Salisbury. Z. to bardzo częsty typ utworów

renesansowych (najstynniejszym przykładem jest traktat *Il Principe* - *Książę N. Machiavellego* pisany w latach 1512-1520, wyd. 1531), pareneza nie jest tu jednak prostą kontynuacją średniowiecznych wzorców chrześcijańskich. Odrodzeniowe ideały opierają się zwykle na sięgających antyku świeckich wzorcach cnoty i odpowiedzialności obywatelskiej, poruszają także kwestie dotyczące obycia towarzyskiego. Pierwsze polskie przykłady z. to opisujące życie wzorcowego szlachcica-ziemianina *Zwierciadło* (zawierające *Żywot człowieka poczciwego*) M. Reja (1567-1568) i prezentująca wzorzec renesansowego dworzanina przeróbka dzieła B. Castiglione *Il Cortegiano* (1528) - Dworzanin polski Ł. Górnickiego (1566). Na porządkowany według schematu biograficznego (cecha charakterystyczna wielu z.) tekst Reja składają się, obok podstawowej formy traktatu, liczne sentencje, przysłowia, epigramaty, apoftegmaty, przypowieści, anegdoty, cytaty i streszczenia. W dziele Górnickiego dominuje forma pełnego anegdot i facecji dialogu - to jednak osadzony w polskich realiach utwór moralizujący (znacznie silniej niż włoski oryginał), „zretoryzowany wykład rozpisany na głosy” (H. Dziechcińska). Inne znane w Polsce z. to m.in.: *Fidelis subditus...* S. Orzechowskiego (pisany w r. 1543, wyd. w 1584), *Księgi o wychowaniu i ćwiczeniu każdego przetożonego* S. Koszutskiego (wyd. w 1558 r. przekład popularnego w Europie renesansowego traktatu R. Lorchiusa *Institutio principis Christiani* z r. 1541), *De optimo senatori libri duo* W. Goślickiego (1568), *Reguta, to jest nauka albo postępek dobrego życia króla chrześcijańskiego* J. Wereszczyńskiego (1585), *Civis bonus* K. Siemka (1632). Część popularnych w Polsce z. to przeróbki dzieł obcych, stosunkowo liczne były jednak czerpiące w pewnym zakresie z tekstów wcześniejszych utwory oryginalne (to np. wspomniane teksty

Reja, Wereszczyńskiego, Siemka). Kres rozwoju z. jako dzieła o charakterze parenetycznym wyznacza w przybliżeniu połowa wieku XVII, najliczniej reprezentowane są jednak z. XVI-wieczne. Kwestią sporną jest genologiczny status z. – w nowszych badaniach przyjmuje się, iż niejednorodnej klasy utworów operujących różnymi formami przekazu (przykładem wielość form podawczych w dwu pierwszych polskich z.), których jedyną wspólną cechą jest pareneza, nie należy postrzegać jako realizacji jednego gatunku. Uznaje się, że stosowanie terminu z. dla opisanego omówionych tu tekstów to przejaw myślenia metaforycznego (zwierciadło jako przedmiot magiczny pozwalający dostrzec istotę omawianych problemów), nie zaś genologicznego. Tezę tę potwierdza choćby podtytuł wspomnianego Rejowskiego dzieła – *Kstatt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam, jako we zwierciadle, przypatrzyć*. Z. parenetyczne są z. dzisiejszej perspektywy znakomitym źródłem wiedzy o realiach minionych epok, ze względu na zakorzenie w codzienności uznawane są niekiedy – mimo wyrazistej perswazyjności – za dawne odpowiedniki powieści.

2. Z. jako znany od starożytności typ utworu o charakterze encyklopedycznym, kompendium wiedzy ogólnej bądź zebranie wiadomości z konkretnej dziedziny nauki. W dobie średniowiecza *Speculum* było – po *Liber* i *Summie* – najpopularniejszym spośród nadawanych dziełom tytułów. Większość dzieł o tej nazwie to właśnie utwory syntetyzujące wiedzę (przykładem XII-wieczne: *Speculum mundi* i *Speculum ecclesiae* Honoriusza z Autun oraz *Speculum iuris canonici* Petrusa Blenensisa czy pochodzące z XIII w. *Speculum historiale* i *Speculum doctrinale* Wincentego z Beauvais). *Specula* cieszyły się niesłabnącą popularnością w wiekach XIV i XV – powstawało wówczas w Europie około 200 nowych realizacji. Za pierwsze polskie dzieła

tego typu uznaje się *Speculum aureum de titulis beneficiorum* (ok. 1404) napisane prawdopodobnie przez Pawła Włodkowica oraz traktujące o odprawianiu nabożeństw w sakramentach *Speculum sacerdotum* Andrzeja z Kokorzyna (1425). Z. tego rodzaju powstawały również w wiekach XVI i XVII (to np. *specula* prawnicze: *Speculum saxonom, albo Prawo saskie i majdebskie (...)* z tacińskich i niemieckich egzemplarzy zebrane a na polski język (...) przetłózone Pawła Szerbica z 1581 r., *Zwierciadło saskie albo magdebskie, w którym każdy ogląda ministry pruskie...* Marcina z Klecka z r. 1610). Terminem z. obejmuje się także służące kaznodziejom zbiory egzemplów i anegdot (*Wielkie zwierciadło przykładów*, 1481; *Speculum egzemplorum*, 1603). Wydaje się, że tego typu *specula* uznać można za swoistą odmianę z. o charakterze encyklopedycznym, są to bowiem „użytkowe” kompendia, syntetyzujące swoisty rodzaj wiedzy. W kolejnych stuleciach dla dzieł o charakterze encyklopedycznym nie używano już terminu z. czy *speculum*, śladem dziesięjszej, niejako „stylizatorskiej” żywotności pojęcia jest tytuł stanowiącej podsumowanie wielu lat badań nad sztuką średniowieczną i renesansową pracy L. Kalinowskiego – *Speculum artis* (wyd. 1989).

Bibliografia: I. Chrzanowski, *Zwierciadło Reja przed sądem potomności*, [w:] M. Rej, *Zwierciadło albo Kstatt...*, oprac. J. Czubek, J. Łoś, Kraków 1914; R. Pollak, *Wstęp*, [do:] Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, Wrocław 1954; J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [do:] M. Rej, *Żywoć człowieka poczciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956; H. Dziechcińska, *Parenetyka, jej tradycje i znaczenie w literaturze*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, S. I., red. J. Pelc, Wrocław 1972; H. Grabes, *The Mutable Glass. Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English*

Renaissance, Cambridge 1982; R. Picchio, „Dworzaniń” według Łukasza Górnickiego, [w:] *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. Włoskie studia o literaturze staropolskiej, red. G. Brogi Bercoff, T. Michałowska, Warszawa 1995; H. Dziechcińska, *Zwierciadło*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998; J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 2002; A. Kochan, „*Zwierciadło*” Mikołaja Reja. *Studium o utworze*, Wrocław 2003.

Beata Śniecikowska