

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Jedną z literackich form podawczych, spotykanych od wieków w epece, pieśni, balladzie i powieści, a w największym bogactwie w dramacie, jest dialog. Istnieją jednak gatunki, w których dialog, czyli rozmowa dwóch osób, jest nie tylko formą podawczą, lecz także podstawową strukturą utworu.

Tego rodzaju gatunki przedstawiamy w bieżącym zeszycie. Mają one strukturę rozmowy. Pod względem treści wykazują tendencję do dialogu o napięciu dramatycznym, gdyż jednym z zasadniczych ich elementów jest spór.

Zgrupowane tu hasła — z wyjątkiem *rozmowy*, która występuje w różnych odmianach i na różne tematy, jako jedno z podstawowych zjawisk życia społecznego — historycznie należą do kręgu przeważnie średniowiecznej kultury łacińskiej. Gatunków opartych na rozmowie nie należy jednak uważać za coś należącego do przeszłości. Zależnie od potrzeb społecznych rodzą się nowe. Jako przykład można by tutaj wymienić wywiad dziennikarski.

Redakcja

DÉBAT: starofrancuski *débat* (< st.fr. *debat* „spór”, „rozprawa”, „dyskusja”, „dysputa”, „rozmowa”, ≤ *debatre* „spierać się”, „dyskutować”, „rozprawiać”, ≤ *de + batre*, ≤ łac. *battuere* „bić”) jest rodzajem poetyckim mającym najczęściej formę dialogu, w którym ścierają się z sobą zazwyczaj dwa przeciwne poglądy. Od *tençon* i *jeu-parti*, w których spór wiodą rzeczywisci rozmówcy, *débat* różni się tym, że rozmowa toczy się w nim między alegorycznymi postaciami. Jednak dość często, zamiast alegorycznych postaci i różnych personifikacji, zabierają w nim głos również rzeczywiste osoby, przez co *débat* zbliża

się do zapożyczonej z prowansalskiej literatury *tençon*. Przez swoją treść, nastrój i formę gatunek ten należy w większości wypadków raczej do poezji epicznej aniżeli do poezji lirycznej. Zresztą już *pastourelle* robi często wrażenie *débat*, wrażenie sporu toczącego się na określony temat. *Débat* sięga swymi początkami daleko wstecz, do literatury łacińskiej okresu dekadencji. Już *Psychomachia* Prudencjusza (IV w.), w której ścierają się z sobą Wiara i Bałwochwalstwo, Pycha i Pokora, Cierpliwość i Gniew, Wstydlivość i Rozpusta, czyni wrażenie prawdziwego *débat* ujętego w formę narracyjną. Forma dramatycz-

na zjawia się około VIII w. w sporze między Zim  a Wiosn  i w sporze między Winem a Wod , p zniej w sporze między Dusz  a Ciałem (*Conflictus animae et corporis*). Z literatury łacinskich *conflictus* przedostał się wcześnie do literatur w językach ludowych i rozszedł się szeroko po Europie: *Conflictus animae et corporis* był znany w literaturze staroangielskiej już w X i XI wieku. We Francji *débat* wystąpił wcześniej aniżeli *jeu-parti* i należał do najstarszych gatunków literackich. Jednak pod koniec XII w. jego naturalny rozwój został zahamowany naśladownictwem poezji prowansalskiej, w której ta forma nie zaznała powodzenia. W literaturze francuskiej zachowała się tylko nieduża ilość władcich pierwotnych *d bats* w rękopisach z XIII w. *Débat* ukrywa się niekiedy pod form  narracyjną: Raoul de Houdan, *Le Songe d'Enfer et Voie de Parais* (początek XIII w.); Huon de M ri, *Le Tornoieiment Antecrist* (około r. 1250). Inne przybierają form  wyraźnie dramatyczn : *La Bataille de Careme et de Charnage*; Henri d'Andeli, *La Bataille des vins*, *La Bataille des sept Arts*; *La Desputoison du Vin et de l'Eau*; *La Desputoison de Senagogue et de Sainte Englise*; *La Desputoison du corps et de l'ame*; *Le Débat des trois morts et des trois vifs...* W *Débats du Croisé et du D crois * Rutebeuf roztrząsa spraw  pożyteczno ci wypraw krzy owych.

R znorodne tematy wypełniają ramy najstarszych *débats*. Motywy ludowe nie nale ą r wnie  do rzadko ci. Spotykamy w nich r zne tradycyjne postacie: zakochan  dziewczyn  wraz z towarzyszk , dziewczyn  rozmawiaj c  z matk , niezadowolon  z m  a młod  m zatk , zazdro nika... Niekiedy dwaj  onglerzy wyrzucaj  sobie nieuctwo, atakuj  jeden drugiego i obrzucaj  si  ostatnimi obelgami: *Les deux trovadors ribauz*, *Desputoison de Charlot et du Barbier*. Niejaki Jean de la Tournelle skarży się swemu przyjacielowi o tym samym imieniu, że

jakiś „bogaty człowiek” ukradł mu konia, który był jego prawowitą wlasno ci  i na którym zazwyczaj jeździł dniem i nocą. Angażuje więc swego rozm wce do wywarcia wpłwu na złodzieja, aby ten zwrucił mu skradzione zwierze. Przyjaciel rozumie, o co chodzi: to nie jest koń, ale kobieta. W nie wydanym *débat* z XIII w. jakaś dama wyrzuca gorzko rycerzowi rozpuszczanie pogłosek o tym, że miał z ni  stosunek miłosny, i chwalenie si , że w każdej chwili może zdobyć bez trudu jej miłoo . Rycerz broni się dosyć bezczelnie: „Nie kochałem ci  wcale — oświadcza — to był tylko zakł d”. Oburzona i rozgorzyczona dama odgraża si  rycerzowi skazaniem go na najokrutniejsze tortury. W innym, również nie wydanym utworze, napisanym przed połow  XIII w., niejaki Jehannin stara się nakłonić hrabiego de Gueldre, aby pozwolił mu kochać jedną z jego krewniaczek; hrabia odrzuca jednak t  petycj  i daje mu srogo odczuć, że „za wysoko sięgnął my l ”. Inny *débat* ukazuje nam dwóch towarzyszy (*compagnons*), z których jeden uskarża się na okrucieństwa swej damy, podczas gdy drugi nakłania go do wyrzeczenia się tej miłoo i, tłumacząc mu, że łatwo znajdzie sobie inną, jeszcze piękniejszą przyjaci lk  (*plus bele amie*).

Analogiczny temat jest roztrząsany przez Colin Muset i Jacques d'Amiens. Gdy Jacques d'Amiens  ali się na zawody doznawane w miłoo i, Colin Muset radzi mu poszukać sobie wierniejszej amantki lub jeszcze lepiej zwrócić swą namie noo  ku łustym kapłonom, smacznym k som i dobrym winom. Niektóre *d bats* są tylko igraszkami miłosnymi. Anonimowy utwór adresowany do hrabiny de Flanders ukazuje nam Raison (Rozum) i Jolive Pens e (Piękną Myśl), które ubiegają się o serce poety, broniąc swych praw w regularnych, następujących po sobie zwrotkach. *Débats amoureux* to spór miłosny, w którym podniecony młodzien

atakuję natarczywie młodą dziewczynę; ta broni się wszystkimi możliwymi środkami, ale w końcu ustępuje.

Najstarsze formy tej odmiany *débât* mogły pozostawać w pewnym związku z podobnym rodzajem poezji prowansalskiej. Jednak już pod koniec XII w. francuski *débât amoureux* został wyparty przez prowansalską *tensó*. Inny ma już charakter *Débât des deux Amants* Christine de Pisan, w którym rycerz i młody giermek zastanawiają się nad tym, czy miłość jest dobrem, czy też złem. Autorka, nie mając odwagi rozstrzygnąć tej sprawy, przekazuje ją sądowi księcia Ludwika Orleańskiego, któremu dedykuje utwór. Wreszcie istnieje pewna kategoria *débâts* rozpoczynających się wstępem narracyjnym, przyjętym z *pastourelle*, w którym autorzy jako świadkowie pewnych scen, zajęć lub rozmów ograniczają się tylko do przytoczenia tego, co słyszeli lub widzieli. I tak młoda pasterka nie ma odwagi skosztować miłości z obawy przed swoją matką; tymczasem jej przyjaciółka zachęca ją do tego, powołując się na różne przykłady fałszywej moralności. W kilku utworach jest również roztrząsane zagadnienie miłości idealnej. Jakiś poeta z XIII w., który nazywa siebie Gace, opowiada, jak pewnego dnia, leżąc w sładzie pod różą, posłyszał kłótnię dwóch dam. Jedna zwierzała się drugiej, że jest kochana przez dwóch rycerzy; pierwszy jest bogaty, i na tym tylko zasadza się jego wartość, drugi jest biedny, lecz „szczerzy, uprzejmy i piękny”. Którego ma wybrać? „Drugiego!” — odpowiada przyjaciółka. Ona decyduje się jednak na bogatego. Wtedy zgorszona przyjaciółka woła: „Tais toi, pute, va bordeler...” Richard de Fournival podtrzymuje z kolei w dowcipnym utworze dwie przeciwne opinie: jedni, powiada, woła kobiety zamężne, inni znów dziewice (*pucelles*); on ze swej strony decyduje się w końcu na przyznanie pierwszeństwa dziewczycy.

Popularność *débât* osłabia znacznie już

w XIV w. (Jean Froissart, *Débât du cheval et du lévrier*). Jednak w XV w. przyszedł on znowu do głosu dzięki Christine de Pisan, Alain Chartier, Guillaume Alecis i Guillaume Corquillart. Blosseville, przyjaciel Karola Orleańskiego, napisał *Débât de la Demoiselle et de la bourgeoise ou mieux L'échiquier d'amour*; Alain Chartier — *Débats du Réveille — Matin i Débât des deux Fortunés d'Amour*; Fr. Villon — *Le Débât du cuer et du corps de Villon*; Guillaume Coquillart — *Débât de la simple et de la rusée, Débât des Armes et des Dames*. Wyrugowany z literatury pięknej przez Renesans, *débât* przetrwał do dni dzisiejszych z dużą żywotnością w literaturze ludowej.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1925; G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912; *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1892; G. Paris, *La poésie française au XV^e siècle*, Paris 1889; P. Meyer, *Des rapports de la poésie des trouvères avec celle de troubadours*, RO XIX (1890), 1—62; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I, *Moyen âge*, Paris; H. Suchier u. A. Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; *Larousse du vingtième siècle*, II, 691.

Stanisław Łukasik

DEBATE: albo z francuska *débât* (zob.) to „debata”, „dysputa”, „dyskusja”, „spór”, określane też w średniowiecznej literaturze angielskiej jako *dialogus, conflictus, disputisoun, refreyte*. *Debatą* nazywa się w Anglii wszelkiego rodzaju, obojętnie jak wierszowany utwór, w którym występuje dwóch lub dwoje (rzadziej więcej) roz-

mówców przeciwstawiających w rozmowie dwa odmienne poglądy. Dlatego wśród angielskich *debates* spotyka się utwory o tematyce świeckiej i religijnej, utwory alegoryczne i jednoznaczne, balladowe, a nawet jeden (*The Harrowing of Hell* z 1250 r.), który do niedawna brano za sztukę teatralną.

Geneza nazwy angielskiej *debaty* jest francuska, ale geneza jej samej nie jest dokładnie wyświetlona, ponieważ nie jest ani prosta, ani jednorodna. Złożyło się na jej powstanie całe bogactwo kultury średniowiecznej z jej ulubionymi przeciwstawieniami: Bóg — człowiek, łaska — natura, anioł — diabeł, święty — grzesznik, cnota — występki, realizm — nominalizm, suweren — wasal, pan — chłop. Źródła *debaty* były ogólnoeuropejskie — uczone łacińskie i artystyczne francuskie oraz rodzime popularne angielskie. *Conflictus Veris et Hiemis* Alcuina (735—804) i *De Rosae Lillique Certamine* Sedulusa Scotusa z IX w. są utworami niewątpliwie uczonymi, ale w staroangielskim eposie *Beowulf*, który powstał prawdopodobnie w latach 675—725, występuje *flyting*, tj. wzajemne wydrwiwanie się wojów, przypominające homeryckie wymyślenia bohaterów. *Flytings* były popularną rozrywką, stającą się w uszlachetnionej formie rodzajem zawodów poetyckich. Dlatego wywodzenie angielskiej *debaty* od tych eklog Teokryta i Wergiliusza, w których spierają się lub rywalizują dwaj pasterze, niezupełnie rozwiązuje sprawę.

Ilustracją powstawania *debaty* na pewien temat może być motyw rozmowy duszy z ciałem. W literaturze staroangielskiej (650—1066) spotyka się dwa utwory, w których dusza zła i dusza dobra zwracają się z przemową do swoich ciał. Ale dopiero w irlandzkiej homilii *Leabhar Breac* ciało odpowiada na zarzuty ze strony grzesznej duszy. Homilia ta stała się wzorem dla łacińskiego dialogu z XII w., od którego wywodzą się inne łacińskie, francuskie

i hiszpańskie dysputy między duszą i ciałem. W Anglii *Conflictus Corporis et Animae* przypisuje się biskupowi Grosseteste z XIII w. Angielska wersja tej *debaty* pt. *Disputisoun between the Body and the Soul* (ok. 1250) odznacza się żywością i dowcipem argumentów ze strony ciała, obciążającego odpowiedzialnością za grzeszne życie duszę.

Koło 1200 r. powstała jedna z najlepszych *debat* angielskich *The Owl and the Nightingale* (*Sowa i słowik*), świetnie przedstawiająca konflikt dwóch umysłowości i temperamentów, referowany z obiektywizmem i humorem przez anonimowego poetę. Utwór ten można odczytywać również jako wieloraką alegorię różnych postaw życiowych średniowiecza. Podobne niedookreślenia treściowe zawierają *The Thrush and the Nightingale* (*Drozd i słowik*) i *The Flower and the Leaf* (*Kwiat i liść*) z XIV w. Ten utwór jest jednak na pewno alegoryczny. Nie jest natomiast pewne, czy Kwiat oznacza w nim używanie życia, a Liść — życie pełne stateczności.

Z XIV w. zachowały się także *debaty* o tematyce społecznej i prawniczej. *A Treatise and Good Short Refreyte betwixt Winner and Waster* (*Traktat i zacny krótki spór między Zdobywcą i Marnotrawcą*, 1352) dotyczy postawy społecznej różnych ludzi. Król rozsądza spór, kierując Zdobywcę na dwór papieski, a Marnotrawcę do Londynu, dopóki nie weźmie go na wojnę za granicą. *Dialogus inter Militem et Clericum* Johna z Trevisy wyklada teorię rozgraniczenia władzy kościelnej i państwowej.

Wiek XV przekazał nam uroczą balladę o Orzechowej Dziewczynie (*Nut-Brown Maid*), zaczynającą się od sporu między mężczyzną i kobietą na temat, czy kobiety są wierne w miłości. Kobieta wysuwa jako argument przykład *Nut-Brown Maid*, której historię miłości oboje następnie opowiadają w na przemian podejmowanych zwrotkach. Orzechowa Dziewczyna wytrzymała próbę

stałości ze strony ukochanego, gdy przedstawił się jej jako wyjęty spod prawa, choć był hrabią.

The Court of Sapience (Dwór Mądrości, ok. 1465) — to alegoryczna debata Czterech Cór Bożych, które podróżują do Dworu Mądrości, gdzie spotykają Siedem Sztuk Wyzwolonych.

Z natury rzeczy *debaty* były bliskie produkcji dramatycznych. Wspomniany już *Pogrom piekła* (*The Harrowing of Hell*), nawiązując do zstąpienia zmarłych Chrystusa do piekieł dla wyzwolenia umarłych, ma ramę opisywającą, wewnątrz której toczą się dialogi, między nimi zaś najważniejszy — spór Szatana z Chrystusem o dusze. Utwór ten, zdaniem uczonych, przeznaczony był do recytacji, choć mógłby być wystawiony na scenie. Z XVI w. pochodzą *debaty* dramatyczne, o których wiemy, że były grywane na scenie: *The Play of Love* (ok. 1518) — podwójna debata o miłości, i *A Dialogue Concerning Witly and Witless* (druk. 1562), który pod wpływem *Pochwały głupoty* Erazma przedstawia spór, kto szczęśliwszy — głupiec czy mądry.

Wraz z zanikiem średniowiecznego stylu życia i myślenia — zwłaszcza zaniku publicznych dysput szkolnych i teologicznych — i w dobie nietolerancji reformacyjnej *debata* jako utwór literacki przeżyła się w Anglii, choć jej echo średniowieczne pobrzmiewa jeszcze w satyryczno-alegorycznym dialogu wierszowanym Johna Drydena *The Hind and the Panther* (1687), w którym pod nazwą Łani ukrywa się Kościół Katolicki, a jako Pantera występuje Kościół Anglikański. *Debata* pozostała jako zorganizowana rozrywka akademicka i sondaż opinii publicznej w życiu uniwersyteckim. Do dziś działają tam *debating societies* o jednolitej, ściśle określonej formie dyskusji.

Bibliografia: S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of En-*

glish Literature, New York 1957; O. E. Emerson, *A Middle English Reader*, London 1912; A. Compton-Rickett, *A History of English Literature*, London 1947; B. Ford (ed.), *The Age of Chaucer*, Penguin Books, Harmondsworth 1955; W. B. Otis and M. H. Needleman, *An Outline History of English Literature*, New York 1960; M. Schlauch, *English Medieval Literature*, Warszawa 1956; E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*, Oxford 1957; S. Helsztyński, *Specimens of English Poetry and Prose*, Łódź — Warszawa 1964; A. C. Baugh (ed.), *Literary History of England*, vol. I: *The Middle Ages*, London 1967; G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967.

Witold Ostrowski

DISPUTISOUN zob. **DEBATE**.

DYSKUSJA zob. **ROZMOWA**.

ESTRIF zob. **DÉBAT**.

FLYTING zob. **DEBATE**.

JEU PARTI: (starofranc.) zwany także *partimen* lub *parture*, jest bezpośrednią kontynuacją staroprowansalskiego *joc partit* oznaczającego dosłownie „podzieloną grę”. W *jeu parti*, podobnie jak w *joc partit*, truver proponuje swemu partnerowi wybór jednego z dwóch przeciwnych rozwiązań postawionego pytania, angażując się sam do obrony pozostałego drugiego pytania. Już Lancelot w *Roman de la Charrette* Chrétien de Troyes dzieli grę ze swym towarzyszem Gauvain, tzn. daje mu do wyboru jedną z dwóch niebezpiecznych spraw. Z podobnym postawieniem sprawy spotykamy się również w sławnej *Liber de Amore*, napisanej przez André la Chapelain w Szampanii około r. 1180. Później, jeszcze w XV w., znajdujemy analogiczne sytuacje w *Dit des trois jugements* Christine de Pisan i w *Jugement du roi Behaigne* Guillaume Machaut.

W północnej Francji rodzaj ten zdobył sobie prawo obywatelstwa znacznie póź-

niej aniżeli w Prowancji. Nie pozostał on żadnego przykładu w dziełach pierwszych i najświetniejszych truverów, jakimi byli Gautier d'Esninau, Conon de Béthune, Blondel de Nesles. Jedyny okaz wczesnego *jeu parti* ukazuje się w dziełach Gace Brulé (*Gasse, par droit me repondez...*), którego rozmówcą jest niejaki Sire, prawdopodobnie Geoffroi, hrabia Bretanii. Ten najstarszy ze wszystkich francuskich *jeux partis* mógł powstać między 1171 a 1186. Francuski *jeu parti* jest bez wątpienia pochodzenia prowansalskiego, czyli że rodzaj ten, zdobywszy sobie popularność w Prowancji, przeszedł stamtąd do północnej Francji. Istnieją nawet dwa utwory prowansalskie, których partnerami są poeci należący do obu obszarów: jeden jest dziełem hrabiego Bretanii i Gaucelma Faidit, drugi hrabiego Flandrii i Folqueta de Romans. Jest bardzo prawdopodobne, że prowansalski *partimen* przedostał się do północnej Francji poprzez Limousin i Poitou, gdyż z tych stron pochodzili najdawniejsi trubadurowie tworzący tego rodzaju utwory: Gui i Ebles d'Ussel, Gaucelm Faidit, Savaric de Mauleon. W północnej Francji *jeu parti* zdobył sobie najpierw punkt oparcia i prawo obywatelstwa na dworze Thibaut IV de Champagne (1201—1253), który sam parał się tym rodzajem, a około połowy XIII w. osiągnął pełną popularność w Arras, gdzie stał się ulubionym rodzajem tamtejszej szkoły poetyckiej. Głównymi twórcami francuskich *jeux partis* byli Gace Brulé, Thibaut IV de Champagne, Gratier de Dargies, Adam de la Halle, Guillaume le Vinier. W północnej Francji *jeu parti*, kwitnący głównie w XIII w., cieszył się nawet większym powodzeniem niż podobny mu rodzimy *débat* i zachował się w około 200 egzemplarzach.

Pod względem formy francuski *jeu parti* nie różni się w niczym od prowansalskiego *partimen*. Jest jednak uboższy od niego treścią, która nie wykracza poza ramy szablonowej miłości. — Czy

dla zakochanego jest lepsza śmierć, czy też wyjście za mąż ukochanej? — Czy boleśniejsze jest dla kochanka być bitym przez żonę w obecności ukochanej, czy też widzieć, jak ona jest bita przez męża? — Sire, zapytuje Gace Brulé, jak należy postąpić w wypadku, gdy dama, której on chce służyć, ma zamiar go zdradzić: czekać czy też od razu ją porzucić? — Andrieu Contredit zwraca się z zapytaniem do Guillaume Vinier: kto zasługuje na większą naganą, czy nieszczerzy kochanek, który doprasza się nieszczerzych względów, czy też dama, która pozwala nieszczerze na wszystko? — Thibaut IV de Champagne nie czyni jednak wyraźnej różnicy pomiędzy *jeu parti* a *tençon* (zob.). Również dwa *jeux partis*, skomponowane przez Gautiera de Dargies z Ryszardem de Semilli, czynią wrażenie *tençon*. W jednym z nich Gautier zaczyna od tego, że jakaś pani zarzuciła mu podeszły wiek i siwiejący włos. Na to on jej odpowiada, żeby raczej nie budziła śpiącego psa, a w dalszym ciągu czyni przytyki do jej piękności, która również nie będzie wieczna.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France du moyen âge*, Paris 1925; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; H. Suchier u. A. Hirch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; C. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905.

Stanisław Łukasik

JOC PARTIT zob. **JEU PARTI**.

PARTIMEN zob. **JEU PARTI**.

PARTURE zob. **JEU PARTI**.

REFREYTE zob. **DEBATE**.

ROZMOWA: (ang. *conversation*, fr. *conversation*, niem. *Gespräch*, ros. *beceđa*). Rozmową w najprostszym rozumieniu tego słowa — nazywamy ustną wymianę zdań między przynajmniej dwiema osobami. Rozmowa jest jednym z przejawów

społecznej natury człowieka i zjawiskiem nieodłącznym od życia społecznego. W zależności od konkretnych warunków czasu, miejsca i osób biorących w niej udział, dalej w zależności od stosunku łączącego te osoby, od celu i tematu porozumienia — ulega ona specyficznym modyfikacjom, które wyrażają się różnorodnością jej odmian. Na gruncie różnych kultur, także środowiskowych, ulega wyprecyzowaniu nie tylko w swym charakterze, ale i w znaczeniu. Podlegając zmienności swej funkcji społecznej — rozmowa podlega także zmienności rozwojowej, co określa historycznie jej morfologiczny aspekt. — Rozwój jej morfologiczny rozmowy ujawni się na trzech płaszczyznach: 1. na gruncie zjawiska życia potocznego, jakim jest *zwyczajna rozmowa*, usługowa wobec rozmaitych celów społecznego porozumienia, 2. na gruncie jej kontynuacyjnego odbicia w piśmiennictwie, gdzie rozwinie się w *dialog literacki*, 3. na gruncie literatury odtwarzającej człowieka i jego życie społeczne, a więc pośrednio poprzez jej temat; na tym gruncie wyświeca się swoiście i rozwinie na potrzeby z jednej strony epiki i liryki, z drugiej na potrzeby dramatu. Jest tutaj jedną z ich form podawczych, która nosi nazwę *dialogu*.

Ponieważ i dla dialogu literackiego jako gatunku piśmienniczego, i dla dialogu jako formy podawczej w epice i dramacie jądrem krystalizacyjnym jest zwyczajna rozmowa w swych funkcjonalno-kształtotwórczych możliwościach, więc ani analizy dialogu literackiego jako gatunku literackiego, ani analizy dialogu jako formy podawczej w epice i dramacie nie można przeprowadzić bez oparcia o analizę zjawiska podstawowego a równocześnie macierzystego, jakim jest rozmowa.

Istotnymi warunkami i momentami strukturalnymi rozmowy są: 1. uczestnictwo w niej przynajmniej dwóch osób, 2. ich bezpośredni kontakt wyrażający się żywym słowem, 3. konkretny cel

porozumienia określający jej temat czy tematy, 4. forma wymiany zdań, decydująca o jedności rozmowy przy jej budowie z replik, 5. szczególne okoliczności rozmowy decydujące o jej morfologicznym aspekcie, takim jak jej długość, zwartość, spistość replik.

Ad 1. Dla zaistnienia rozmowy potrzebne są przynajmniej dwie osoby; górna granica ilościowa jej uczestników jest trudna do określenia, waha się między kilku a kilkunastu osobami; przy większej ich liczbie część z nich albo przekształca się w jej milczących świadków, albo powszechny udział w niej grozi rozmowie rozbięciem. Organizacja, jak nieraz przy dyskusji, jest w stanie opanować w ramach rozmowy większą liczbę uczestników niż nie skrupowana organizacją swoboda. Każdy z uczestników rozmowy wnosi w nią swoją indywidualność, której ciężar gatunkowy waży na jej przebiegu, niezależnie od ilościowego w nią z jego strony wkładu słów. W rozmowie — ważąc na jej charakterze — wybić się może jeden czy dwóch jej uczestników; wtedy staje się on jej przewodnikiem, automatycznie nią kieruje. Przy zorganizowanej rozmowie kierownictwo nią jest z góry przysądzone jednemu z jej uczestników. Warunkiem rozmowy jest żywe słowo jej uczestników. Nie wyklucza to momentów milczenia ważących na treści i toku rozmowy; milczenie jednego z dwóch jej uczestników przekształciłoby formalnie rozmowę w *monolog*. Rozgrywką pomiędzy formą monologu a istotą rozmowy jest Wielka Improwizacja Mickiewicza w *Dziadach Cz. III*, gdzie Bóg jest milczącym uczestnikiem rozmowy. Jeszcze inną wymowę ma ten chwyt w T. Gajcego *Homerze i Orchidei* i w satyrze Boya, *Manekin i kobieta*. Rozmowa zakłada współobecność swoich uczestników w zasięgu jeśli już nie ich wzroku, to donośności głosu (rozmowa przez ścianę, przez telefon, np. u Cocteau).

Ad 2. W zależności od celu i sytuacji rozmowy kształtuje się jej postać. Po-

trzeba konkretnego i szybkiego porozumienia krystalizuje rozmowę zwartą, krótką, tzw. *rozmowę rzeczową*. Jeśli w punkcie ciężkości celu rozmowy jest wzajemne „współbycie” jej uczestników, przy słabym ograniczeniu w czasie rozmowy, wówczas krystalizuje się *pogawędka* o charakterze bardziej intymnym lub *konwersacja towarzyska*. W określonych warunkach społecznych konwersacja towarzyska zyskała znaczenie wyłączenie ze względu na temat i formę, obiektywizując się dla świadomości środowiska w dzieło sztuki; taką pozycję miała konwersacja w salonach XVII i XVIII w., stając się jako *rozmowa salonowa* — wykładnikiem ambicji twórczej elity towarzyskiej. Jeśli istotnym celem rozmowy jest wszechstronne naświetlenie pewnego zagadnienia z różnych aspektów — krystalizuje się *dyskusja*. Może być ona samorodna, albo też może być wynikiem decyzji i zamiaru, a wtedy jest zwykle zorganizowana. Dyskusja jako postać rozmowy krzewi się szczególnie w ośrodkach ideowo żywotnych; sprzyjają jej rozwojowi warunki demokracji. Jeśli celem rozmowy jest zwycięstwo jednego z dyskutantów w odniesieniu do ustalonego z góry tematu dyskusji i jeśli jest ona przygotowana — mówimy o *dyspucie*. Często tzw. jałowość dysputy wynika stąd, że idzie w niej raczej o zwycięstwo argumentów niż o istotne opanowanie poznaniem i oceną danego zagadnienia. Dużą rolę odgrywały dysputy scholastyczne w wiekach średnich.

Ad 3. Rozmowa posiada zawsze pewien temat lub tematy koncentrujące uwagę jej uczestników. Rozmowę określoną przez jeden temat nazwiemy *rozmową jednotematową*, przez większą ich liczbę — *wielotematową*. Temat w toku rozmowy ulega rozwojowi; decyduje o tym normalny bieg ludzkiej myśli i zmienność konsytuacji rozmowy. Rozwój ten jednak może przebiegać rozmaicie. Temat się rozwija albo drogą cząstkowego, ilościowego narastania treści wzdłuż jakiejś jednej wytycznej kierun-

kowej, albo drogą naświetlania go z różnych stron, czyli drogą wzbogacenia go w jego wieloaspektowości. Każdą z tych możliwości swoiście rozwija dialog dramatyczny i dialog epicki. Wielotematowość rozmowy zakłada przejście w niej z tematu w temat. Owe momenty graniczne mogą być słabo zarysowane, tj. wtedy, gdy spojeniem wypowiedzi granicznych dla tematów rządzą skojarzenia typowe, powszechne; albo mogą być silnie zamarkowane, a to wtedy, gdy w grę wchodzi skojarzenia indywidualne. I tak linia graniczna między tematami może rysować się bardzo ostro przy takim spojeniu wypowiedzi, jakim jest dzielące i wiążące *à propos*. Zna je rozmowa na bezpośrednich usługach życia — i korzysta z tych możliwości dramat dla ostrego wprowadzenia w pole widzenia pewnych nowych faktów.

Ad 4. Rozmowa składa się z poszczególnych wypowiedzi uczestników, które, chociaż stanowią swoiste całości o własnym obliczu treściowym — równocześnie wszystkie razem budują całość rozmowy. Całość ta ma charakter jedności; nie da się potraktować jako prosta suma wypowiedzeń; wiążą się one ze sobą, są wzajemnie uzależnione, rządzi nimi jedna kierunkowa rozmowy i jej ciążeń ku końcowi. Wypowiedzi nie są autonomiczne, nie tłumaczą się w oderwaniu od kontekstu, jak i w oderwaniu od konkretnych sytuacji i ich okoliczności. Poszczególne wypowiedzi silnie się o siebie zająbiają treścią, a nierzadko są od siebie uzależnione w swej formie językowej, szczególnie składniowo (następnik od poprzednika). Poszczególne wypowiedzi w rozmowie nazywają się *replikami*. Pomędzy replikami w rozmowie zachodzić może — prócz stale występującego stosunku ciągłości — stosunek wewnętrznej zgodności w treści lub stosunek kontrowersyjności. Taki właśnie stosunek replik jest znamieny dla dyskusji i dysputy. Wykorzystuje go i szeroko rozwija dialog jako gatunek literacki, w którym sto-

sunek ten jest środkiem przekazu założeń polemicznych. W kontrowersyjności ujawnia się dramatyczność myśli i walca ludzkich stanowisk. Stąd i dramatycznie ją wykorzystywać, szczególnie dramat idei, dramat tendencyjny (*pièce à thèse*). Tok rozmowy, w której jedna wypowiedź w stosunku do drugiej ma odnośnie do treści charakter kontynuacyjny, tok rozmowy, w której temat rozrasta się prostym przyrostem elementów treściowych — jest pozbawiony dramatycznego napięcia i słabo charakteryzuje indywidualność uczestników rozmowy.

Ad 5. Określają rozmowę szczególne jej okoliczności. W życiu nie jest obojętne dla ukształtowania rozmowy to, gdzie, kiedy i w jakich się odbywa warunkach. Z natury jest ona najzupełniej wtopiona w życie jako jedno z jego ogniw; jest bowiem nie tylko pewną sumą tak czy inaczej zorganizowanych słów, ale faktem życia. Jak każdy nowy fakt wynika z jakichś innych faktów i rodzi nowe. Powstaje w konkretnej sytuacji, która się w związku z nią rozwija i przekształca. Możemy mówić o sytuacji wyjściowej rozmowy, o fazach rozwojowych towarzyszącej jej kon-sytuacji i o sytuacji, którą ona zdecydowała, o jej postsytuacji. Każdy fakt, a więc i rozmowa, nie tylko jest ogniwem w ciągłym przebiegu zdarzeń, ale i czynnikiem współwarunkującym kierunkowo zmienność stanów rzeczy; zmienia w określonym kierunku układy pozornie stałe. Ten aspekt rozmowy — jej aspekt jako faktu o pewnej doniosłości życiowej — najlepiej wykorzystuje dramat, aktywizując funkcję dramatyczną rozmowy dla zmienności przedstawianych sytuacji. Szczególnie silnie decyduje rozmowa o charakterze stosunków łączących jej uczestników. W skrajnym wypadku zbliża ich do siebie lub oddala; zrodzić może przyjaźń, miłość, nienawiść — będąc równocześnie ich wyrazem. Zarówno przeróżne czynniki zewnętrzne, jak i trwałe dyspozycje du-

chowe jej uczestników oraz warunki takiej czy innej ich aktualizacji w danej chwili decydują o tym, że rozmowa jest wyrazem nie tylko poszczególnych związanych w niej jednostek, ale łączących je związków oraz zaktualizowanego konkretną sytuacją pewnego stanu rzeczy. Mamy tu do czynienia z rozszerzonym pojęciem wyrazu, tutaj uchwytnym ze szczególną plastyką.

Funkcyjno-morfologiczne rozpatrzenie rozmowy ukazują nam i jej rozwojową przemienność, i jej precyzację w poszczególne jej odmiany na gruncie samego życia, do którego należy jako jego cząstka składowa i które wyraża. W zwykłej, potocznej rozmowie tkwią jako jej elementy strukturalne te czynniki o właściwym sobie dynamizmie kształtotwórczym, które rozwinie literatura. Jedne z nich szczególnie zaktywizuje dialog jako gatunek literacki, inne stają się podstawą konsolidacji dialogu jako formy podawczej w epice, jeszcze inne dialogu jako formy podawczej dramatu.

Szczególne zainteresowanie krytyki budziła rozmowa w postaci konwersacji. Konwersacja w salonach elity społecznej w okresie rozkwitu monarchii francuskiej uchodziła za dzieło sztuki, zdolne unieśmiertelnić swoich mistrzów. Stąd teoretyczne rozważania na jej temat (np. La Bruyère'a *Charaktery*, artykuł Diderota w Wielkiej Encyklopedii). Zanotowane czy odtworzone *ex post* rozmowy wielkich ludzi traktowane były i jako pewna dziedzina ich twórczego wypowiedzenia, i jako materiał dokumentacyjny dla ich poglądów. Taki sens ma edycja rozmów Goethego dokonana przez Eckermanna (*Gespräche mit Goethe*).

Bibliografia: S. Skwarczyńska, *Próba teorii rozmowy (Szkice z zakresu teorii literatury)*, Lwów 1932, i „Pam. Lit.”, R. XXVIII, z. 1); S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1953; L. Liliencron, *Die Kunst der Conversation* (Deutsche Rundschau 1885); E. et

J. Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris 1885; E. et J. Goncourt, *La femme au XVIII^e s.*, Paris 1887. Por. także *Wielką encyklopedię*, t. 9 (Genewa 1779) z artykułem Diderota, wypowiedzi La Bruyère'a i in.

Stefania Skwarczyńska

TENÇON zob. TENSÓ.

TENSÓ: (staroprowans. *tenson* ≥ st.wł. *tencione*, *tenzone*, hiszp. *tenzón*, port. *tencão* „dysputa”, „spór”, „kłótnia”: z łac. **tentionem* < *contentionem* „walka”, „spór”, „kłótnia”, lub: łac. *tentionem* < *tentus* ≤ *tendere* „czynić wysiłki”, „dyskutować, roztrząsać”, „spierać się”: st.fr. *tenzon*, *tenzon*, *tançon*, „spór”, „kłótnia”, „dysputa”) jest rodzajem poetyckiego dialogu, w którym toczy się spór lub dyskusja na dany temat między dwoma, niekiedy między trzema, a bardzo rzadko między czterema osobami. Najstarsze zachowane *tençony* powstały między 1125 a 1150. Ich powstanie łączy się niekiedy z eklogami Wergilego i z *conflictus* epoki karolińskiej, a nawet z wpływem wschodnim, arabskim lub perskim. W rzeczywistości *tençona*, podobnie jak *joc partit*, rozwinęła się najprawdopodobniej samodzielnie w ciągu XI w. w kulturalnej atmosferze społeczeństwa prowansalskiego jako rodzaj zabawy towarzyskiej. Dwaj trubadurzy lub żonglerzy mogli umówić się przed recytacją, że wystąpią wspólnie, aby podczas obmyślanego z góry opisu dramatycznego obudzić żywsze zaciekawienie słuchaczy tematem walki, w której każdy usiłował lub przynajmniej udawał, że usiłuje, przyćmić lub ośmieszyć swego współzawodnika. W ten sposób *tençona*, będąca w założeniu dialogiem opozycyjnym na dany temat, stała się utworem okolicznościowym, w którym przygotowana z góry dyskusja płynęła zazwyczaj swobodnie. Ścisłe rozgraniczenie pomiędzy *tensó* a *joc partit* (*partimen*), który zrodził się równocześnie i w tej samej atmosferze społecznej,

nie zawsze było przestrzegane. Stosowano więc nierzadko nazwę *tensó* dla określenia *joc partit*. W XIV w. autorzy *Las Leys d'Amors* uskarżali się na mieszanie tych terminów ze sobą. „*Tensó* jest dyskusją lub sporem, w którym każdy podtrzymuje i roztrząsa jakieś powiedzenie lub jakiś fakt. Utwór ten rozwija się niekiedy poprzez nowe rymy i wtedy może obejmować dwadzieścia, trzydzieści lub i więcej zwrotek, a innymi razy poprzez zwrotki; w tym ostatnim wypadku liczy od sześciu do dziesięciu zwrotek wraz z dwoma *tornadami*, w których obie strony muszą wybrać sędziego, a ten doprowadza do końca ich obronę i ich spór. Sędzia może wydać wyrok w zwrotkach tej samej miary lub też w zwrotkach zbudowanych na nowych rymach; obecnie jest jednak częstszym zwyczajem posługiwać się w tym celu zwrotkami zbudowanymi na nowych rymach. Niektórzy chcą, aby w tego rodzaju wyroku naśladowano formy prawa, aby przytaczano ewangelie i inne formuły, które cytuje się zwyczajnie w wyrokach. Nie ganimy tego sposobu, lecz powiadamy, że nie jest on konieczny: wystarczy bowiem, ażeby wyrok został wydany; może on być również ogłoszony w sposób odpowiadający najlepiej temu, którego wybrano na sędziego. Dodamy jeszcze, że nie jest konieczne, aby tego rodzaju utwór posiadał melodię, lecz w wypadku gdyby został skomponowany na miarę »wiersza« (*vers*), pieśni (*cansó*) lub innego śpiewanego utworu, można śpiewać go na tę dawną melodię”.

Las Leys d'Amors odróżniają wyraźnie formę *tensó* od formy *partimen*. *Tensó* jest sporem lub dyskusją, w której każdy z rozmówców podtrzymuje jakieś powiedzenie, jakieś zdanie lub jakiś fakt, czyli po prostu upiera się przy zdaniu, będącym w przeciwieństwie do zdania swego współrozmówcy. Na ogół jest to spór jednolity, w którym dwaj rozmówcy zabierają na przemian

głos. Rozmówcami mogą być dwaj lub trzech trubadurowie, trubadur i osoba przypuszczalna: Bóg, Amor, ptak, koń... W dwóch *tençonach* Mnicha de Montaudon współrozmówcą jest Pan Bóg. Niekiedy trubadur prowadzi rozmowę ze zwierzęciem (np. z koniem...) lub nawet z martwym przedmiotem (np. z płaszczem...). Jednak najstarszą formą *tençonny* był spór pomiędzy dwoma trubadurami. Dialog dwóch trubadurów w postaci odrębnych utworów należał do rzadkości (Peire Rogier i Marcabru). Ta nieco ciężka dwutorowa forma została jednak zastąpiona wcześniej przez formę dialogu wypowiedzanego zwrotkami. Ta nowa forma jest jeszcze płynna i niezdecydowana w *tençonie* pt. *Car vei fenir a tot dia* pomiędzy Cercamonem a niejakim Guilhalmi, gdzie ci dwaj kumotrowie wymieniają swe skargi, dolegliwości i prognozyki już to w całych zwrotkach, już to tylko w paru wierszach. W ten sposób zdanie i sprzeciw mieszczą się niekiedy w jednej zwrotce. Ale już w *tençonie* pt. *Amies Marcabrus, car digam*, w której Catola i Marcabru wypowiadają się na przemian pełnymi zwrotkami, nowa forma *tençonny* jest całkowicie ustabilizowana. Ta regularna forma *tençonny* przyjęła się powszechnie około połowy XII w., gdyż kilka jej przykładów spotyka się już w dziele Bernarta de Ventadour, który odpowiada tam zgorzkniałymi skargami na zachęty, jakimi zarzucają go zasmuceni jego milczeniem Lemori (*Bernart de Ventadors del chen*) i jakiś Peire, może Peire d'Auvergne (*Amies Bernartz de Ventadorn*). Na ogół nie jest rzeczą pewną, czy we wszystkich *tençonach* każda zwrotka stanowi dzieło tej osoby, która ją wypowiada. Autorem *tençonny*, w której rozmówcami są osoby przypuszczalne, bywa oczywiście pojedynczy trubadur. Z reguły osoba zapytana posługuje się w odpowiedzi tymi samymi rymami, co i osoba pytająca; w ten sposób powstają *coblas doblas* „zwrotki podwójne (parzyste)”. Niekiedy jednak rymy pierwszej zwrotki

przedłużają się na cały utwór. Wreszcie cała forma dialogu bywa najczęściej tylko środkiem ekspozycji materiału dyskusyjnego. Z tego też powodu szereg dialogów ma tam charakter czysto fikcyjny. Znów pod względem całości kształtu budowy *tençonny* nie różnią się prawie w niczym od pieśni (*cansós*). Niektóre z nich są zwyczajnymi wariantami pieśni miłosnej Aimeric de Peguilhan (*Donna, per vos estauc en greu turmen*). *Tensó*, podobnie jak *cansó*, *vers* i *sin ventes*, mogła mieć także swoją melodię.

Tençonny, które cieszyły się w Prowancji nadzwyczajną popularnością, przedstawiają na ogół dużą wartość nie tylko literacką, ale również historyczno-obyczajową, gdyż rzucają snopy żywego światła na zwyczaje i nastroje minionych czasów. W najstarszych *tençonach* przeważa na ogół nastrój satyryczny, który nie zawsze mieści się w granicach pogodnego humoru. Inicjator stara się sprowokować upatrzonego partnera do wypowiedzi w danej materii, do zwierzeń i wynurzeń. Dość często przychodzi tam do wymiany obrażających insynuacji i grubiańskich obelg pomiędzy dwoma żonglerami. „Jesteś, powiada Guilhem Rainol do Magreta, stałym bywalcem szynku, którego zrujnowały kości i dziewczęta, a na twej twarzy widnieją stygmaty twoich występków”. Na to Magret tak mu się odgryza: „Rainol, ty, który to mówisz, nie jesteś mniej ode mnie zepsuty i, prawdę mówiąc, nie miałbym odwagi dotknąć się ciebie. Jedź szybko do Salerne lub raczej przywdziej z powrotem twój habit, który zrzuciłeś na twoje nieszczęścia” (*Magret, pojat m'es el cap*). Albert Malaspina przypomina Raimbautowi de Vaqueiras najpierw świeże niepowodzenie w miłości, a następnie czasy, kiedy ten, jako nędzny żongler, dreptał pieszo po lombardzkich drogach, rozglądając się za przypadkowym noclegiem. Sprowokowany w ten sposób Raimbaut wypomina mu jego zdrady i wylicza ziemie, które postradał przez głupotę lub zdradę

(*Aram digatz Rambauts si vos agrada*). W *tensó* pt. *Totz tos afars es niens* Bertran de Gourdon i Peire Raimon, obrzucający się najpierw gwałtownymi obelgami, częstują się potem przesadnymi komplementami, aby przejść w końcu do nowej serii obelg. Augier i Bertran, apelując do osobistych przeżyć, zapytują, który z dwóch zawodów: rozbójnika czy żonglera, jest najpodlejszy i najmniej wygodniejszy (*Bertran, vos c'anar soliatz ab lairos*). Tego rodzaju ironia mogła rozwijać się również kosztem trzecich osób. Mnich de Montaudon wstępuje do nieba, aby przeprowadzić tam poufałą pogawędkę z Panem Bogiem (*L'autrier fui en paradis*). Znow z drugiej ze swych *tençon* wyraża skargę obrazów świętych na kobiety, które, zużywając zbyt dużo farb, uniemożliwiają malowanie obrazów nowych.

Forma *tençony* nadawała się doskonale do dyskusji i roztrząsania zagadnień moralnych, które interesowały trubadurów oraz ich protektorów, chociaż chętniej dyskutowano na te tematy w ramach *partimen*. *Tençona* pomiędzy Guiraut de Borneil i Linhaure (Raimbaut d'Orange) ma za przedmiot *trobar dus*, tj. niejasny styl. Sprawy polityczne pociągały na ogół rzadko autorów *tençon*. Spotyka się kilka aluzji do niepowodzeń, jakich doznali ostatni krzyżowcy w Ziemi świętej, Granet przepowiada rychłe przyjście Antychrysta. Jednak tematem większości *tençon*, podobnie jak i *joc partitz*, była miłość. W pikantnej *tençonie* zatytułowanej *Domna, tant vos ai pregada* Raimbaut de Vaqueiras wdaje się w rozmowę z Genuenką, która odpowiada mu w swoim dialekcie. Giraut de Borneil, pokłóciwszy się ze swoją damą, błaga o przysługę jej złośliwą subretkę, donzelę Alamandę, która nie odmawia, ale przypomina mu dyskretnie jego uchybienia i zachęca go, aby okazał się na przyszłość ostrożniejszy i mądrzejszy. Komunały miłości dworskiej przewijają się poprzez *tençony* wielu trubadurów: Bernart de Ventadour, Cercamon, Mar-

cabra, Guiraut de Borneil... Powtarza się tam nieustanny spór na temat anielskiej dobroci i przewrotności kobiet. Na ogół w większości *tençon* dyskusja toczy się dokoła spraw osobistych lub miłosnych. Niekiedy, zwłaszcza w okresie dekadencji, spór nie rozstrzygnięty w *tornadzie* bywał oddawany pod sąd jakiejś znakomitej osobistości. Dało to początek legendzie o Trybunałach Miłości (*Cours d'Amour*).

Na południu prowansalska *tensó* zdobyła prawo obywatelstwa w Katalonii pod nazwą *tensós*. W północnej Francji rodzaj ten zjawiał się znacznie później aniżeli w Prowancji. Starofrancuska *tenson* (*tenzon*, *tancon*), podobnie jak jej prowansalski pierwowzór, ma formę dialogu, w którym wiodą spór i dyskutują dwaj truverzy lub też dwie przypuszczalne osoby. We francuskiej literaturze zachowało się około 20 utworów tego rodzaju, z których najstarsza zda się być *tençona* niejakiego Richarda z Gautier de Dargies. *Tençony* Thibauta IV de Champagne ukazują go nam w stosunkach ze współczesnymi truverami. W jednej ze swych *tençon*, w której prowadzi rozmowę z Blanką Kastylską, żoną Ludwika VIII, Thibaut rzuca takie pytanie: Co będzie z miłości, jeżeli oboje naraz umrzemy? Roal de Soissons toczy w swej *tençonie* dysputę z Thibaut, kuzynem swej żony. W jednej ze swych *tençon* Giles le Vinier czyni przytyki do własnego małżeństwa.

Bibliografia: R. Zenker, *Die provenzalische Tenzzone. Eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig 1888; *Monuments de la littérature romane, publiés ... par M. Gation-Arnoult*, Toulouse 1841—1843; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris 1834; A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1925; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paris 1921; J. Anglade, *Les troubadours*, Paris 1919; G. Paris, *Mélanges de littérature française au*

moyen âge, Paris 1912; C. Appel, *Provençalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, Elberfeld 1875; H. Suchier u. A. Hirsch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; C. Voretzsch, *Einführung in das*

Studium der altfranzösischen Literatur, Halle 1905; E. Porębowicz, *Literatura staroprowancka (Wielka literatura powszechna, II)*, Warszawa; E. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1889.

Stanisław Łukasik