

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Wspólną cechą form wyrazu omawianych w niniejszym zeszycie *Zagadnień* jest ich krótkość. Drugą cechą wspólną jest ich przynależność raczej do dawnych okresów historii literatury i kultury, z wyjątkiem *fraszek*, *motta* i angielskich form rozrywkowych.

Większość z tych, które – jak *epigramat* i *epitafium* – stały się gatunkami literackimi, stanowiła kiedyś teksty o charakterze okolicznościowych formuł obyczajowych, takich jak błogosławieństwo, życzenia, powitania, pytania o zdrowie, żarty. Do literatury nigdy nie przeszło angielskie *motto I* czyli *dewiza rodowa*. Niektóre z krótkich form, jak *bull* i *conundrum* dotąd pozostają na pograniczu kultury i literatury, bo są rzadko drukowane, najczęściej w *almanachach* (zob.) i kalendarzach, traktowane – mimo ich wymyślnej treści i formy – jako ulotne „kawały”.

Gdzieś na pograniczu tekstu i paratekstów (takich jak przypisy, spisy treści i indeksy) stoją *argumenty* i *motto II*, należące do utworu, ale nie zawsze w nim konieczne.

Czytelnik poszerzy swe pole widzenia, zaglądając do haseł już drukowanych – szczególnie *epigramu* w t. XVI 1/30 – a także do *zagadki staroangielskiej* w t. VI 1/*, *devinalh*, *gluma* i *kalamburu* w t. XVI 1/30.

Redakcja

ARGUMENT: z łac. *argumentum*, wyrazu o kilku znaczeniach, m.in. „przedmiot, treść pisma, rozprawy, poematu... albo dramatu”. W języku angielskim, szczególnie dawniejszym, tak jak w polskim, *argument* oprócz „uzasadnienia” i „dowodu” oznaczał „streszczenie” lub „treść”. Szekspir użył tego wyrazu 78 razy w czterech znaczeniach, wśród których występuje także „streszczenie”. Rej określił *argument* jako „położenie tej sprawy, które się zamyka w ...książkach”.

Argumenty w podanym znaczeniu najłatwiej znaleźć w literaturze europejskiej XVI i XVII wieku. Były pisane przez autorów prozą lub wierszem. Stanowiły streszczenia całego utworu albo jego części – pieśni lub księgi. Można spotkać utwory, na czele których stoi *argument* całego dzieła, a mimo to poszczególne jego części poprzedzają osobne *argumenty* w roli wstępów.

Dla dzisiejszego czytelnika cel pisan *argumentów* nie jest jasny. Prawdopo-

dobnie miały one zachęcić czytelnika albo – gdy był mało odczytany – syntetycznie zorientować co do treści tekstu, którego trud czytania miał podjąć. W XVIII i XIX wieku *argumenty* ustąpiły miejsca opisowym tytułom rozdziałów w powieści. Stosowanie lub niestosowanie *argumentów* nie podlegało określonej regule. Najczęściej jednak występują w dłuższych poematach.

Pisząc *Żywot Józefa* (1545) – utwór sceniczny – Mikołaj Rej poprzedza jego tekst wyżej cytowaną definicją *argumentu* i daje 65 wierszów *argumentu* wyłożonej w nim „sprawy”. Dopiero potem wymienia osoby dramatu.

W Anglii zbiór dwunastu wierszowanych ekglog stanowiących *The Shepherd's Calendar* (1579), dzieło poetyckie, które uważa się za początek okresu renesansu angielskiego, został poprzedzony przez autora, Edmunda Spensera, *The Generall argument of the whole book* – „ogólnym *argumentem* całej księgi”. Był napisany

prozą i zapełniał przynajmniej dwie strony druku. Mimo to przed każdą eklogą, poświęconą jednemu z miesięcy, poeta umieścił kilkanaście linii szczegółowego *argumentu*, również napisanego prozą.

Gdy Spenser pisał swój wielki poemat *The Faerie Queene* (Królowa elfów, 1590-1595) zaplanowany na 12 ksiąg, z których każda składała się z 12 *cantos* – romans rycerski nawiązujący do króla Artura i jego rycerzy, ale mający trzy odniesienia alegoryczne – do cnót chrześcijańskich, do ówczesnych walk wyznaniowych i do ówczesnej polityki – każde *canto* poprzedzał czterowierszem tworzącym króciutki *argument*. Oto przykład:

The Patron of true Holiness
Foule Errour doth defeate:
Hypocrisie him to entrappe
Doth to his house entreate.

(Opiekun prawej świętości
Plugawy błąd pokonywa:
Obtuda, by go w sidła złowić
Do jego domu przybywa).

Tę praktykę zastosował przed Spenserem Torquato Tasso w poemacie rycerskim *Gerusalemme liberata* (1581), a w Polsce kontynuował ją Piotr Kochanowski w przekładzie pt. *Jerozolima Wyzwolona* (1618). Oto *argument* do *Pieśni dziewiętej*:

Brzydka Alekto radzi Sultanowi
Na chrześcijany uderzyć w północy,
Ale świętemu kazał Michałowi
Stworzyciel – wygnąć piekielne pomocy,
A te jak skoro poszły ku domowi,
I ci, co wyszli z Armidziny mocy
pomogli naszym, już więcej nie czeka,
Ale zwątpiwszy – Soliman ucieka.

Jest to strofka oktawaowa, jak strofy głównego tekstu poematu.

Jednym z najpopularniejszych poematów satyrycznych, wyśmiewających obtudę i samochwalstwo wojenne purytanów

angielskich po upadku dyktatury Cromwella był *Hudibras* (1662-1678) Samuela Butlera. Każdą z jego trzech ksiąg podzielonych na pieśni – *cantos* – poprzedza *argument*, jak u Spensera i Tassa. Poemat tak streszcza pierwszą część:

Sir Hudibras, his passing worth,
The manner how he sallied forth,
His arms and equipage are shown,
His horse's virtues and his own:
The adventure of the Bear and Fiddle
Is sung, but breaks off in the middle.

(Sir Hudibrasa, jego zachość znaczną,
Sposób jak wyruszać zaczął,
Broń i rynsztunek ukazano,
konia cnoty i te jego własne,
Przygodę pod Niedźwiedziem
i Skrzypkami
Opiewa się, lecz przerywa w środku).

Argumenty pisane prozą, liczące nie-raz powyżej 30 wierszy w druku, wprowadził współczesny Butlerowi wielki poeta angielski John Milton w *Paradise Lost* (1667). Oto jeden z krótszych, poprzedzających *Księgę siódmą Raju Utraconego* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego:

„Rafael na prośbę Adama opowiada, jak i dlaczego świat ten został stworzony. Bóg po wypędzeniu Szatana i jego aniołów z niebios światłości oświadczył, że spodobało Mu się stworzyć inny świat i inne stworzenia, aby na nim zamieszkiwały. Wysłał Syna swego w chwale i z orszakiem anielskim, aby wykonał w ciągu dni sześciu dzieło stworzenia: aniołowie obchodzą uroczystości dzieła stworzenia, hymny śpiewając, a ON ponownie w niebo wstępuje”.

W XVIII wieku *argument* wyszedł z użycia. Można go znaleźć jako zamierzony anachronizm wraz z marginalnymi glosami i staroświeckim słownictwem w

wielkim poemacie S. T. Coleridge'a *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) na początku okresu romantycznego w formie krótkiego streszczenia całości prozą. U Williama Wordswortha, współautora *Lyrical Ballads* (1798), wśród których ukazał się *The Rime*, argumenty nie występują. Natomiast w jego długim poemacie *The Excursion* (Wycieczka, 1814) każdą księgę poprzedzają jakby streszczenia, ale w formie głównych punktów treści:

„Letnie przedpołudnie – Autor dociera do zrujnowanej chatki na gminnym pastwisku i spotyka wielbego przyjaciela – Wędrowca, którego przedstawia – Wędrowiec, gdy spoczywa w cieniu drzew, które otaczają chatkę, opowiada dzieje jej ostatniego mieszkańca” (*Book I, The Wanderer*).

Przypomina to postępowanie A. Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* (1834), w którym poeta wyraz *argument* zastępuje tytułem *Treść* i ujmuje streszczenie w punktach:

„Powrót panicza – Spotkanie się pierwsze w pokoiku, drugie u stołu – Ważna Sędziego nauka o grzeczności – Podkomorzego uwagi polityczne nad narodami. – Początek sporu o Kusego i Sokoła. – Żale Wojskiego. – Ostatni Woźny Trybunału. – Rzut oka na ówczesny stan polityczny Litwy i Europy” (*Księga Pierwsza. Gospodarstwo*).

Taką ewolucję przeszedł *argument* z nim zanikł jako nazwa i część utworu. Dowodem tego, że obecnie istnienie tej formy redakcyjnej utworów przestało mieć sens, jest fakt, że w wydaniu Biblioteki Narodowej przekład *Hudibrasa* został pozbawiony *argumentów*.

Bibliografia: Ł. Koncewicz, *Nowy słownik podręczny tacińsko-polski*, nakł. Księgarni Rubina, Lwów 1932; Chambers's

Twentieth Century Dictionary, R. and W. Chambers, Edinburg-London 1962; M. Rej, *Pisma wierszem* (wybór), Ossolineum, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1954; T. Tasso, *Jerozolima wyzwolona*, Agencja Wydawnicza Morex, Warszawa 1995 (przekład Piotra Kochanowskiego); E. Spenser, *Poetical Works*, OUP, London-Oxford-New York 1970; S. Butler, *Hudibras*, Part I, Canto I w: *The Norton Anthology of English Literature*, vol. I, W. W. Norton and Co. New York 1962; S. Butler, *Hudibras*, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, Wyd. Biblioteka Narodowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970 (przekład Stanisława Kryńskiego); J. Milton, *Poetical Works*, Everyman's Library, London 1946; J. Milton, *Raj utracony*, PIW, Warszawa 1974 (przekład Macieja Słomczyńskiego); *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, OUP, London 1940; *The Poetical Works of William Wordsworth*, Yardley and Hanscomb, London b.r.; A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Czytelnik, Warszawa 1989.

Witold Ostrowski

BULL: często IRISH BULL: ang. – dosłownie „(irlandzki) byk” w znaczeniu błędu językowego (por. „W tym wypracowaniu jest mnóstwo byków”). Bull jednak różni się od innych błędów w używaniu języka tym, że zawiera śmieszną sprzeczność wypowiedzi, niedostrzeganą przez mówcę, a rozśmieszającą tego, który go słucha. Jednym z najkrótszych bulls jest napis: *The Entrance Out* – „Wejście na zewnątrz” zamiast „Wyjście”. Oto kilka przykładów:

I was a fine child, but they changed me (Byłem fajnym dzieciakiem, ale podmienili mnie).

If there was twelve cows lying down in a field and one of them was standing un,

that would be a bull (Jeśli dwanaście krów leży na pastwisku a jedna z nich stoi, to będzie to byk). – Tutaj mamy sprzeczność co do liczby, co do pozycji i co do płci.

If you do not receive this letter, please write and tell me! (Jeśli pan nie otrzyma tego listu, proszę napisać i powiadomić mnie o tym).

Etymolodzy nazwy *bull* sięgają do średnioangielskiego czasownika *to bull* – „oszukać, ogłupić” i do starofrancuskiego *boule* lub *bole* – „oszustwo, podstęp”. Inni kojarzą *bull* z irlandzkim prawnikiem Obadią Bull'em z czasów panowania Henryka VII, a więc przełomu XV wieku. Ten wywód słowa po raz pierwszy zaproponowało pismo „The British Apollo” Nr 22 z 1708 r. Kojarzenie *bull* z Irlandią wynika z angielskiego przekonania o odmienności myślenia u Irlandczyków i braku w nim logiki. Gdy się weźmie pod uwagę skłonność do głoszenia paradoksów tak wyraźną u Oscara Wilde’a i Bernarda Shaw, obu Irlandczyków, przypuszczenie to nabiera pewnego prawdopodobieństwa, choć nie musi dowodzić angielskiej interpretacji. Godnym uwagi jest fakt, że istnieje *Essay on Irish Bulls* (1802) napisany przez Marię i Richarda Edgeworthów, ziemian zamieszkałych w Irlandii i zajmujących się szkolnictwem i pedagogiką. Maria Edgeworth, córka Richarda, była znaną w Europie autorką książek o nauczaniu i wychowaniu dzieci, a także powieściopisarką, która w serii powieści regionalnych o Irlandii przybliżyła Anglikom realia jej ojczyzny.

Innym autorem, który pisał m.in. o *bulls*, był Walter Jerrold, autor książki *Bulls, Blunders and Howlers* (1928) o rozmaitych rodzajach błędów językowych.

Bibliografia: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, OUP 1997; *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, W. and R. Chambers, Edin-

burgh-London 1962; E. Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, Macmillan, New York 1961; *The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable*, Wordsworth, Ware 1993; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1958.

Witold Ostrowski

CONUNDRUM: ang. „zagadka”, „zagadkowa sprawa”, „dziwna rzecz” – te wyjaśnienia słownikowe dają pojęcie o treści angielskiego wyrazu dopiero razem wzięte. *Conundrum*, słowo o niepewnej etymologii oznacza zagadkę o swoistej strukturze treściowej, stylistycznej i docelowej. Zagadka ta ma formę pytania, którego celem jest wprowadzenie osoby pytanej w zakłopotanie z powodu trudności w udzieleniu odpowiedzi wskutek ukrytej zwykle, choć nie zawsze, w tekście gry słów, a zwłaszcza gry homonimów. Drugim celem *conundrumu* jest wywołanie rozbawienia, gdy zostanie ujawniona właściwa odpowiedź. Jest to zatem odmiana zagadki żartobliwej.

Następujące polskie przykłady dają pojęcie o cechach *conundrumu*:

1. Co to jest

co Hiszpan ma na tyle, a Niemiec ma na przodku,

mężatka nie ma wcale, panna dwa w środku?

(Odpowiedź: litera N)

2. czy to prawda, że Kohn pisze się przez K, czasem przez C, nigdy przez N, a zawsze przez Z?

(Odpowiedź: prawda, ponieważ każde z wymienionych słów; „Kohn”, „czasem”, „nigdy” i „zawsze” zaczynają się od podanych liter)

Podstęp w zagadce 2 ukryty jest w tym, że ktoś pytany, po wprowadzeniu nazwiska Kohn, które rzeczywiście ma

rozmaita pisownię, jest przekonany iż pytanie dotyczy tylko pisowni tego nazwiska, a nie wszystkich wymienionych w nim wyrazów.

Język angielski, w którym występuje w słownictwie codziennego użycia co najmniej 130 homonimów, otwiera szerokie możliwości dla tworzenia *conundrumów* partych na grze słów zwanej pun.

Angielskim odpowiednikiem polskiej zagadki 2 jest pytanie:

Can February March? (Czy może luty marzec?)

i odpowiedź:

No, but April May. (Nie, ale kwiecień maj.)

Napisane, pytanie to jest nonsensem, ale wygłoszone może być zrozumiane jako „Czy może luty maszerować?” na co odpowiedzią jest nonsensem zdania: „Nie, ale kwiecień może”.

Niekiedy *conundrum* opiera się na tej samej w języku angielskim formie słowa w mianowniku i w bierniku, jak w pytaniu: *Would you prefer that an elephant killed you or a gorilla?* – które można zrozumieć jako: „Czy wolałbyś, żeby słoń zabił cię, czy goryl?” albo też; „Czy wolałbyś, żeby słoń zabił ciebie, czy goryla?” Poprawną odpowiedzią jest, oczywiście, odpowiedź druga.

Inny *conundrum* stawia pytanie: *What is better than presence of mind in the case of an accident?* (Co jest lepsze od przytomności umysłu w razie wypadku? Odpowiedź brzmi: *Absence of the body.* (Nieobecność ciała. Element gry słów ukrywa się w przeciwstawieniu *presence of mind* – *absence of body*).

Ponieważ *conundrum* należy do twórczości rozpowszechnionej raczej ustnie niż na piśmie, trudno odtworzyć jego historię. Eric Partridge, autor m.in. *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, podaje, że wyraz (i to, co on oznacza) zaczął być używany w Oxfordzie jako slang w 1644 lub 1645 r. W XVIII wieku stał się

wyrazem codziennego użytku (*colloquialism*), a zaczął się starzeć koło 1800 r. Jednakże figuruje on w najnowszych nawet słownikach, nie zmieniając swej zasadniczej treści, co oznacza, że tworzenie *conundrumów* nie ustało.

Bibliografia: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, OUP, Oxford 1989; *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, W. and R. Chambers, Edinburgh-London, 1962; E. Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, Macmillan, New York 1961; A. Maciver, *The New First Aid in English*, R. Gibson and Sons, Glasgow b.r.

Witold Ostrowski

EPIGRAMAT (w Polsce): do Polski epigramat przeniknął w XV w., po pojawieniu się humanizmu jako prądu myślowego, wraz z przybyciem humanistów z zagranicy (zob. *Epigramat*). Początkowo chodziło o echa nowych, nawiązywanych właśnie kulturalnych i społecznych kontaktów kraju z Europą i jej pisaną po łacinie literaturą. Powstające wtedy teksty były więc przekładami, imitacjami i nieśmiałoymi adaptacjami twórczości autorów starogreckich i rzymskich.

Polskim autorem, piszącym po łacinie, pomogły teoretyczne rozważania humanisty i poety Konrada Pickla (1450-1508), znanego jako Conrad Celtis, który w latach 1488-91 wykładał w Krakowie retorykę i poetykę. Jego dzieło *Ars versificandi et carminum* (Lipsk 1486) stało się pierwszym traktatem o metryce humanistycznej w Polsce. Twórczość epigramatyczna Celtisa, jak również jego poezja miłosna, wpłynęła na polską, pisaną po łacinie poezję pierwszej połowy XVI w. Jego *epigramat* wyrastał z tradycji rzymskiej i miał już literacki, a nie inskrypcyjny charakter, chociaż poeta używał jeszcze w

odniesieniu do tego rodzaju utworów określenia *titulus*, zgodnie ze zwyczajem autorów encyklopedii średniowiecznych. Celtis chciał atakować satyrycznym ostrzem, ale również zabawić czytelnika i zasłużyć na jego pochwałę. Stał się łącznikiem między tradycją epigramatyki rzymskiej a rodzącą się oryginalną twórczością polską pisaną jednak po łacinie.

Taką samą funkcję pełniła poezja epigramatyczna innego cudzoziemca, włoskiego uczonego-humanisty, Filippa Buonaccorsiego (1437-1496), znanego w Polsce pod imieniem *Kallimach* (Callimachus). Trafił on do Polski uciekając przed papieżem i przywiózł ze sobą dwa gotowe już zbiorki klasykizujących *epigramatów*. *Epigrammatum libri duo*, które (tak jak prace Celtisa) nawiązywały przede wszystkim do źródeł łacińskich i w podobny sposób rozwijały gatunek: wychodziły od wzoru klasykizującego i formalnie go odnawiały, a treściowo adaptowały; w krąg literatury polskiej, w którym do tej pory przeważały teksty charakteru religijnego, wprowadziły nową, świecką tematykę i wyprowadziły oryginalności.

Innymi punktami wyjścia polskiej epigramatyki stały się różne antologie, na przykład *Antologia grecka* Planudesa (po raz pierwszy ukazała się na przełomie XIII i XIV w.) albo tzw. *Antologia łacińska* lub wybory z owej antologii, m.in. wyciąg sporządzony dla dworu Leszczyńskiego przez K. Hegendorga (zawierał *epigramaty* satyryczne, moralistyczne i refleksyjne) czy *Georgii Logi Silesii Epigrammata aliquot Cracoviae lusa* (1540) J. Logaua. Antologie greckie prezentowały wiersze gatunkowo różnorodne, m.in. epitafia kopiujące wyrafinowanie rzeczową epigramatykę Symonidesa z Keos czy poezję o charakterze panegirycznym, anakreontycznym i refleksyjnym (jak wiersze Safony z Lesbos, Anakreonta z Teos, Kallimacha z Kyrene czy Teognisa z Megary). Antologie łacińskie potwierdzały pokrewieństwo epigramatyki łacińskiej ze

starogrecką ale odzwierciedlały inną sytuację społeczną, inne myślenie filozoficzne i nową postawę autorów – inspirujące były wartości rzymskiej epigramatyki w fazie inicjalnej (Ennius), jej tendencje refleksyjne (Katullus), formy satyryczne (przede wszystkim Marcialis) oraz sztuczki formalne (Auzoniusz).

Epigramatyka rzymska, z którą w XVI w. zaznajamiali się polscy adaptatorzy i autorzy dzieł oryginalnych, była im bliska tym, że nie rezygnowała z dydaktyzmu, uniwersalnego charakteru sentencyjnych ani subtelności lirycznych warstw struktury *epigramatu*. Ukształtowała ona miniaturową formę poetycką w postaci *wizerunku*, *kseonii* albo *apoforetów* (Marcialis), na podłożu melicznym stworzyła *epigramat liryczny* (wiersze typu *carmen* pisał np. Katullus), z tworzywa paraliterackiego powstał *epigramat żartobliwy* (nazywano takie utwory *nugae*), pierwiastki panegiryczne przeszły do specyficznych form ikonograficznych, takich jak m.in. *eulogium* czy *imagines* (np. cykle epigramatów Auzoniusza), z kolei poezja żałobna przyniosła ostatecznie *epitafium*.

Polscy autorzy renesansowi kierowali się normami obowiązującymi w ówczesnej Europie. J. C. Scaliger np. uwzględnił styl utworu i na tej podstawie wyróżnił dwie odrębne gatunkowo formy: *epigramat prosty* zawierał bezpośrednio informacje o składnikach treści (elementy fabuły, postaci, środowiska itd.), *epigramat złożony* niósł dodatkowo idee zapośredniczone. Według miejsca w retoryce Scaliger dzielił *epigramaty* na *opisowe*, *doradcze* i *sądowe*, a według treści na *apologetyczne*, *mitosne* i *zaznajamiające*. Do kategorii epigramatyki włączał również *epitafium* (zob.) oraz pochwalne i obraźliwe *eulogium*. F. Robertello z kolei uważał, że *epigramat* genetycznie stoi blisko eposu komicznego i satyry. Niemniej jednak większość ówczesnych teoretyków godziła się z tym, że *epigramat* to mała forma literacka (różne autorytety zalecały

stosowanie wiersza lub wprost przeciwnie: prozy), charakteryzująca się miniaturowymi rozmiarami, zwięzłością wypowiedzi, koncentracją treści i zaskakującym zakończeniem.

Dzisiejsze poglądy na *epigramat* są wprawdzie pod wieloma względami odmienne, ale jeśli chodzi o podstawowe zasady nie różnią się od renesansowych. *Epigramat* musi mieć formę wierszowaną, która wzbogaca daną treść o dodatkową wartość, stabilizuje idee dzieła, całości nadaje ostateczny kształt i broni jej przed deformacjami. Ważna jest również kompozycja dychotomiczna, która formuje dzieło za pomocą ekspozycji i przebiegu akcji (ściśniętej w kształt maksymalnie skoncentrowany) oraz pointy (porównanie z dramatem klasycznym mówi o tym, że *epigramat* wychodzi z ekspozycji, ale zawiera perypetię, katastrofę i oczyszczające katarsis). Ponadto druga część *epigramatu* musi kontrastować z pierwszą a komicznie postrzegana sytuacja zmierza (podobnie jak choćby w sentencji) do ogólności.

Zasługą polskich twórców, piszących po łacinie, jest to, że wzorując się na antyku i pozostając pod wpływem epigramatyki Celtisa i Kallimacha, przystosowali stronę treściową nowego gatunku literatury polskiej do tła narodowego, a w kontekst pedantycznej szlucznosci dotychczasowej łaciny wprowadzili żywy język, bliski mowie potocznej. Uczeń Celtisa Paweł z Krosna (Ruthenus, 1470 lub 1474-1517) zapoczątkował rozwój epigramatów na herby tzw. *epigramatów emblematycznych*, później. W znacznej mierze pod wpływem znanego wówczas tomu *Emblematus libellus* (1522), dzieła włoskiego prawnika i poety A. Alciata, forma ta stała się tak popularna, że często mówi się o emblematomanii. Pierwszym znaczącym polskim autorem *epigramatów* stał się Andrzej Krzycki (Critius, 1482-1537), który naśladując wzory *Antologii tacińskiej* oraz włoskiego humanisty A. Panor-

mity rozwijał *epigramat satyryczny* i epitafium. Elementy przystów i poezji ludowej wniósł do swoich *epigramatów* i epitafiów Jan Dantyszek (Dantiscus, właśc. Johannes von Höfen o przydomku Flachsbinder (1485-1548). Dla rozwoju literatury pisanej po polsku zasadnicze znaczenie miała twórczość Klemensa Janickiego (Janicius, 1516-1543), w którego w tomie *Epigrammatum liber I* (1542) znajdują się zapowiedzi formy gatunkowej *epigramatu refleksyjno-lirycznego*, swoją elegancją i lekkością przypominającego dzieła Owidiusza; przez swoje nowatorstwo Janicki bez wątpienia stał się prekursorem późniejszej poezji, pisanej po polsku (nawiązywał do niego także Jan Kochanowski). Droga Janickiego kroczyli potem m.in. Adam Schroeter (ok. 1525, ok. 1572), który w tomie *Epigrammatum liber I* (ok. 1550) uprawiał głównie *epigramat refleksyjny*, jak również Grzegorz z Sambora (1523?-1573), którego *epigramaty* miały charakter okolicznościowy. Tom *Variorum epigrammatum libellus* (1558) Krzysztofa Kobylińskiego (ok. 1520-1565) zawierał m.in. *epigramaty emblematyczne*, moralizujące i filozoficzne *anegdoty epigramatyczne* oraz epitafia wybitnych postaci. Wpływ na J. Kochanowskiego wywarł jego przyjaciel, a uczeń A. Alciata, Andrzej Trzeciecki (Tricesius, 1525?-1548?), który swoje *epigramaty*, tematycznie bardzo różnorodne, zebrał w tomie *Epigrammatum liber I-II* (1565). Najpłodniejszym poetą łacińskiego etapu polskiej epigramatyki był również uczeń P. Alciata, Piotr Roizjusz (Hiszpan z pochodzenia, właśc. Pedro Ruiz de Moroz, ok. 1506-1571), którego *epigramaty* stały się kroniką życia społecznego i kulturalnego za panowania Zygmunta Augusta.

Dalszy rozwój gatunku, gatunkowych form, typów i odmian *epigramatu* jest w znacznej mierze związany z działaniami pionierów literatury polskiej, M. Reja (zob. *Jiglik*) i J. Kochanowskiego (zob. *fraszka* i jej formy i zob. *epitafium* i jego formy). Co

oznacza, że mamy tu do czynienia ze stopniową adaptacją i dekompozycją gatunku wyjściowego.

Bibliografia: K. Budzyk, *Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej*, Warszawa 1955; K. Kumaniecki, *Twórczość poetycka F. Kallimacha*, Warszawa 1953; J. Czerniatowicz, *Recepcja poezji greckiej w Polsce XVI-XVII wieku*, Wrocław 1968; T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974; J. Pelc, *Obraz-słowo-znak*, Warszawa 1975; A. Siomkało, *Ewolucje epigramatu*, Wrocław 1983; L. Štěpán, *Polská epigramatika*, Brno 1998; J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977; S. Zabłocki, *Poezja polsko-tacińska wczesnego renesansu*, (w:) *Problemy literatury staropolskiej*, Wrocław 1973; S. Zabłocki, *Twórczość Celtisa jako źródło niektórych motywów poezji polsko-tacińskiej pierwszej połowy XVI wieku*, (w:) *Od prerenesansu do oświecenia*, Warszawa 1976.

Ludvik Štěpán
przeł. Leszek Engelking

EPITAFIUM (z grec. *epitaphion* - napis nagrobny): pierwotnie forma kultu u wielu narodów, np. w Egipcie była to specyficzna modlitwa żałobna do bóstw. W starożytnej Grecji *epitafium* ukształtowało się z jednej strony jako mowa pogrzebowa (*epitafios logos*), z drugiej - jako forma żałobnej inskrypcji na nagrobkach (pierwsze świadectwa epigrafów pochodzą z VI w. p.n.e.). Epigraf nie był formą autonomiczną i z całą pewnością nie był formą literacką związany był z podłożem materialnym (podobnie jak pisany w formie pierwszoosobowej *kenotaf* i rzymskie *eulogium*, mające charak-

ter panegiryczny), ale w swym rozwoju zmierzał do formalnej (i przestrzennej) oszczędności, tzn. z jednej strony do postaci aforystycznej, z drugiej - do formy identyfikująco nazywającej, często o charakterze sentencji albo cytatu. Rzecz jasna, *epitafium* stale miało jeszcze wszystkie właściwości inskrypcji, od funkcji nazywającej (*epitafium onomastyczne*) przechodziło do protokolarnej (*epitafium identyfikujące*) i do metaforyczno-opisowej (*epitafium poetyckie*). Niemniej jednak formalna miniaturyzacja inskrypcyjnych *epitafiów* i koncentracja zawartości ich komunikatów prowadziły na drodze dalszej ewolucji - we współdziałaniu z rozwojem epigramatyki - do powstania *epitafium* jako małej wierszowanej formy literackiej.

Starożytni epigramatycy greccy w zgodzie z antycznym stylem krasomówczym (charakteryzowały go prostota, precyzja i rzeczowość tekstu, ale jednocześnie również artyzm i elegancja) także w wypadku *epitafium* doszli do prostej, obejmującej jedną sytuację struktury tekstu i do jego koncentracji. Takie *epitafium* (najśłynniejsze jest chyba to, które Symonides z Keos, 556-467 p.n.e. poświęcił Spartanom, którzy padli w bitwie w wąwozie termopilejskim) odznaczał się już tak samo jak równoległe uprawiany epigramat (zob.), liryzmem (w ówczesnym rozumieniu tego słowa) i wyrafinowaną zwężnością wyrazu. Późniejsze antyczne *epitafia*, w greckiej i rzymskiej fazie ich rozwoju, zaliczały się do literatury stylu wysokiego (mniej więcej od III w. p.n.e.). Starogreckie *epitafium* (podobnie jak epigramat) było początkowo pisane dystychem elegijnym (były to przede wszystkim dwuwiersze), wkrótce jednak przejęto od anacreontyków metrum jambiczne, jak również ich styl; wpłynęła na nią także liryka miłosna oraz epitalamium (przede wszystkim stosowana przez nie strofa saficka, którą wprowadziła Safona z Lesbos, urodzona ok. 630 p.n.e.).

Epitafium jako mała wierszowana forma literacka żałobnego charakteru później, kiedy z Cesarstwa Rzymskiego przedostało się do Europy, koegzystowało i rozwijało się równoległe z pisanym po łacinie epigramatem; do literatur narodowych przenikało, nadal w tym samym języku, wraz z szerzącym się humanizmem, by wkrótce jako gatunek znaleźć sobie trwałe miejsce w gatunkowym repertuarze narodowym. *Epitafia* pisali i do dzisiaj piszą poeci. Kierunki rozwoju tego gatunku były różnorakie: przede wszystkim utrzymał się pierwotny charakter treściowy i poważny, żałobny nastrój tekstu; poza tym ewolucja przyniosła szczególną formę gatunkową formę *poetyckiego testamentu*, stylizowaną na pożegnanie poety ze światem i zarazem wyrażającą jego posłanie do współczesnych lub przyszłych pokoleń.

Istniała jednak jeszcze trzecia droga. W niektórych wypadkach pierwotnie poważna, żałobna struktura treściowa gatunku (hold umarłemu, wyrazy podziwu dla niego, później jednak również dla osoby żyjącej) pod wpływem przenikających do jej wnętrza i nasilających się elementów komicznych stopniowo zmieniała się i nabierała charakteru humorystycznej lub satyrycznej parodii pierwotnego znaczenia, często z aktualnym lub politycznym podtekstem. Powstała w ten sposób nowa forma gatunkowa, którą nazwać można *epitafium żartobliwym*. Pojawia się ona już na tle motywów poezji trubadurów w średniowiecznej poezji zwyczajnym staje się dopiero wagantów (żaków), ale czymś w ramach kategorii epigramatycznej, ukształtowanej przez wpływy humanizmu i powrót do tradycji antycznych.

W literaturze polskiej forma ta (w odróżnieniu od kontekstu europejskiego) rozwijała się w harmonii z adaptacyjnymi i dekompozycyjnymi procesami, które doprowadziły do powstania specyficznego polskiego gatunku – fraszki. Rzecz jasna,

pod patronatem tych samych autorów i szkół klasycznych – greckich i rzymskich. Jan Kochanowski adaptując *epitafium* szedł tą samą drogą co przy stworzeniu fraszki i nadał narodowemu gatunkowi nawiązującą do *epitafium* klasycznego strukturę formalną. Wydzwięk i przeznaczenie też wspierały się na tych samych fundamentach (zob. fraszka). Do dyspozycji miał również podobne katalizatory – tradycję ojczystą reprezentowaną z jednej strony przez rezultaty działań modyfikacyjnych M. Reja, z drugiej zaś – przez modelowe przekształcenie u polskich poetów piszących po łacinie (m.in. A. Krzyckiego, J. Dantyszka czy K. Janickiego). Chociaż J. Kochanowski początkowo przejął pierwotną tonację i funkcję *epitafium* (łącznie z niegdyś elegijnym elementem konsolacyjnym), do podtekstu bardzo szybko przenika komizm, być może również dzięki innemu czynnikowi katalitycznemu – twórczości ludowej, która nawet w swych warstwach najwyższych nie cierpiała na brak środka mogącego osłabić tragiczną wymowę treściową – uśmiechu. Potem zaś również forma gatunku (zwłaszcza konstrukcja dychotomiczna, zwięzłość wypowiedzi i zaskakująca pointa) znalazła się bardzo blisko fraszki (bez przesady można twierdzić, że Kochanowski od początku uważał literackie *epitafium* jedynie za fraszkę o poważnym nastroju), do przesunięcia tonacji tekstu za pośrednictwem komicznego podtekstu nie było już daleko.

Orientacja komicznych elementów struktury poważnie nastrojonej epigramatyki (*smutna fraszka*) znajduje się w bezpośredniej opozycji do *żartobliwego* albo *wesołego epitafium* (Trzynadłowski). *Epitafium* w tym kontekście zatraciło pierwotne przeznaczenie i stało się pretekstem (sygnałem) do ewokowania sytuacji komicznej. Przejęło ono również strukturę formalną fraszki, przy czym element treściowy kieruje się identycznymi zasadami co dowcip i budowany jest na for-

małych fundamentach sentencji; element znaczeniowy nie zmierza jednak ku uogólnieniu, ale ku konkretyzacji pewnej niepowtarzalnej sytuacji. Dlatego trzeba w polskim kontekście rozumieć *epitafium* jako *niezależny gatunek* (tak jak podobne gatunki w innych literaturach europejskich), ale *wesołe epitafium* nie jako formę gatunkową *epitafium*, tylko jako *formę gatunkową fraszki*.

Wesołe *epitafia* pisali twórcy współcześni Kochanowskiemu, jak również jego następcy. W epoce oświecenia forma ta pojawia się w postaci sarkastycznych i wręcz złośliwych paszkwili w ramach procesu dyferencyjnego przebiegającego w polskim społeczeństwie, a także jako narzędzie demaskacji i agitacji (m. in. T. K. Węgierski, F. Zabłocki); w XVII i XVIII w. stosowało się ją również w innych celach – w ramach poezji politycznej (po rewolucji francuskiej z retoryką ech jej wystąpień i agresywną zaciętością) lub dla skompromitowania powszechnie znanej postaci: przykładem *epitafia* zdradców w okresie konfederacji barskiej; w literaturze XX w. Wesołe *epitafium* było specyficzną stylizacją humorystycznie satyrycznego stanowiska (Lec, Sztadynger i in.). Niemal zawsze miało ono zaskakującą pointę, kontrastującą z pierwszą częścią dychotomicznej całości.

Współczesne polskie wesołe *epitafium* jest również – w odróżnieniu od *epitafium* literackiego (tzn. powszechnie uprawianego w innych współczesnych literaturach narodowych) – mniej „rozgadane”, bardziej zwarte, warstwa werbalna sięga wręcz granicy dawnych, surowych inskrypcji, chociaż element znaczeniowy jest tu, rzecz jasna, inny, wobec czego komiczne napięcie między nimi znajduje się na pierwszym planie; tradycyjnie mamy tu do czynienia z wieloma konotacjami podtekstowymi (zob. np. klasyczną fraszkę – wesołe *epitafium* Kochanowskiego *Nagrobek opitej babie*, który to utwór charakteryzują kompozycja dialogowa, ludo-

wy frywolny humor, aż do korzeni obnażający przedstawianą sytuację, i ostra, plastyczna pointa).

Specyficznym wariantem tematycznym wesołego *epitafium* są tzw. *epitafia zwierzęce*, w których przedmiotem parodystycznego „opłakiwania” jest zwierzę. Pisał je już J. Kochanowski i twórcy mu współcześni oraz jego bezpośredni następcy, ale szczyt popularności wariant ten osiągnął w epoce baroku (np. u Zbigniewa Morsztyna), w związku z niechęcią poetów do akceptowania poważnego kultu zmarłych i podporządkowania się makabrycznym tendencjom poezji oficjalnej. Niemniej jednak *epitafia* zwierzęce pisali chętnie również autorzy późniejsi, widząc w nich pretekst do alegoryzacji, podobnie jak w wypadku współczesnych bajek wierszowanych.

Bibliografia: J. Dür-Durski, *Przedmowa*. (w:) Z. Morsztyn, *Muza domowa*, Warszawa 1954; C. Hernas, *Literatura baroku*, Warszawa 1989; Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1976; J. Pelc, *Jan Kochanowski*, Warszawa 1980; A. Siomkajło, *Ewolucje epigramatu*, Wrocław 1983; L. Štěpán, *Polska epigramatika*, Brno 1998; L. Štěpán, *Vývoj žánrového systému polské literatury*, Brno 2000; J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

Ludvik Štěpán
przeł. Leszek Engelking

FIGLIK (z łac. – żartobliwa intryga): przejściowa, zdeterminowana narodowo forma gatunkowa epigramatu (zob.), którą stworzył Mikołaj Rej z Nagłowic (1505–1669). Po raz pierwszy użył on tego określenia w drugim wydaniu *Żwierzynca* (1574), kiedy do wcześniejszych czterech części dodał piątą pod tytułem *Przypowieści przypadłe inaczej Figliki albo rozlicznych ludzi przypadki dworskie, które sobie po zatrudnionych myślach dla krotofile, wolny będąc, czytać możesz*.

Pod względem strukturalnym *figlik* ma genezę dość złożoną. Jego fundament były z jednej strony warstwy i elementy żywych w tamtym okresie gatunków, takich jak imagines, icones, stemma, emblemat, bajka, satyra, ale także apoftegmat i epigramat, z których powstała forma nadrzędna, mianowicie *wizerunek moralny*. Jej formy nasycone były opisem i dydaktyzmem i miały charakter moralizujący. Z drugiej strony *figlik* powstał jako adaptacja znanych w literaturach europejskich *facetii*, które przedstawiali np. Rej w zbiorze *Facecje albo śmieszne powieści* czy J. Kochanowski w tomie *Apoftegmata*. Facecja i apofiegmata są różnymi gatunkami jedynie przy spojrzeniu na staropolski repertuar gatunkowy z dzisiejszego punktu widzenia. W epoce renesansu były to pojęcia wzajem wymienne, toteż liczne opowieści apoftegmatyczne uznawane były za facecje.

Już w facecji przystosowanej do potrzeb małej formy wierszowanej Rej stosował trzynastozgłoskową oktawę, w planie treściowym wiersze te miały wiele wspólnego zarówno z opowieściami uczesnymi prozą P. Braccioliniego i niemieckimi lub rosyjskimi, jak z opowieściami apoftegmatycznymi np. pióra Erazma z Rotterdamu. Dla *figlika* ewolucyjnie ważna jest trzecia część *Zwierzynca*, konkretnie jej druga całośćka *Apoftegmata krótsze* (pierwsza ma tytuł *Apoftegmata to jest Krótkie a roztropne powieści*).

Pierwszy blok, zatytułowany *Apoftegmata z przypadłości czasów i rzeczy zebrane*, zawiera w większości trzynastozgłoskowe dystychy o charakterze sentencji albo maksymy z moralizującym podtekstem, kolejne dwa bloki *Apoftegmata poeciwe na osoby różne* i *Apoftegmata albo wirszyki na gmachy, także też i na inne rzeczy* pod względem formalnym są do siebie podobne, ale wersyfikacyjnie bardziej różnorodne (autor stosuje wiersze od pięcio- do ośmiozgłoskowych). Struktura wierszy o osobach zawiera zarówno elementy epigramatu, jak i wizerunku oraz dialogu, przeważnie mamy tu do czynienia z ośmiozgłoskowcem i ze strofami czterowersowymi, przy czym proces miniaturyzacji doprowadził nie tyle do formy epigramatycznej, ile do jakiejś małej formy dramatycznej, która zresztą miała decydujący wpływ na formowanie się kształtu *figlików*, a więc gatunkowej formy epigramatu, zmierzającej ku fraszce.

Figlik i forma facecyjno-apoftegmatyczna mają prostą fabułę, ograniczającą się do jednej sytuacji, odznaczając się podobnym zbliżaniem się sytuacji, widzianej pod komicznym kątem, do konkretnego (co odróżnia je od kierującego się ku ogólności epigramatu), podobnie komponowanymi wersami sylabicznymi, podobnie stosowanymi i umieszczanymi rymami. Obrazki facecyjno-apoftegmatyczne zmierzają jednak do moralizującej pointy rozmytej, osłabionej rozmiarami wypowiedzi i w pewnej mierze dającej się przewidzieć, w *figlikach* zaś jest ona bardziej koncentryczna i precyzyjniejsza i lepiej zamyka całość utworu. Podczas gdy w pierwszym wypadku narracja ma charakter retoryczno-epigramatyczny, w drugim – aforystyczno-apoftegmatyczny, a w dodatku mamy do czynienia z podziałem na kilka zamkniętych bloków; humor bliski jest tu kulturze ziemiańskiej, mieszczańskiej, a niekiedy plebejskiej i ludowej.

W ten sposób *figlik* stał się modelem, rezultatem pierwszego etapu dekompozy-

cji klasycznego gatunku wyjściowego, wstępną fazą specyficznie polskiego gatunku epigramatycznego fraszki, której podsunął też wypracowany przez Reja okostych i dystych jako obowiązujące wzorce metryczne.

Bibliografia: T. Bieńkowski, *Rola literatury w opinii Reja i jego współczesnych*. (w:) *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, Wrocław 1971; I. Chrzanowski, *Facje Mikołaja Reja* (O „Figlikach”), Kraków 1894; K. Krzyżanowski, *O „Figlikach” Mikołaja Reja*, (w:) *Paralele*, Warszawa 1977; J. Krzyżanowski, *Wstęp*. (w:) *M. Rej, Pisma wierszem (wybór)*, Wrocław 1954; S. Nieznanowski, *Recepcja Reja w literaturze staropolskiej*. (w:) *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, Wrocław 1971; J. Pelc, *Dialog i wizerunek. Dwa dominujące typy konstrukcji wypowiedzi w poetyce Reja*. (w:) *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, Wrocław 1971; J. Pelc, *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja*, (w:) *Obraz-słowo-znak*, Wrocław 1973; J. Starnawski, *O „Żwierzyńcu Mikołaja Reja z Nagłowic*, Wrocław 1971; L. Štěpán, *Vývoj žánrového systému české literatury*, Brno 2000.

Ludvík Štěpán
przeł. Leszek Engelking

FRASZKA (z wł. *frasca* - gałązka w liściach, ale również drobiazg językowy, dowcip, także pisany): specyficznie polski gatunek epigramatyczny, którego twórcą jest Jan Kochanowski (1530-1584). Wyszedł on od pisanych po łacinie polskich epigramatów (zob. *epigramat*), a więc od tradycji epigramatyki rzymskiej, i dokończył formalną przemianę gatunku, rozpoczął przez M. Reja (zob. *figlik*). We włoskiej literaturze renesansowej terminu *frasca* używano w znaczeniu łacińskiego

nugae (m.in. u Boccaccia i Villaniego), tzn. w specyficznym znaczeniu konkretnego epigramatu, polska *fraszka* oznaczała innowację semantyczną. Epigramat wprowadził również zawierał fabułę, ale opowieść zmierzała często ku wydźwiękowi moralizującemu lub panegirycznemu i miała podtekst sentencyjny.

Epigramat i *fraskę* odróżniają również charakterystyki cech syntetycznego traktowania struktury. Syntetyczność owa (Trzynadłowski) polega na: 1. układzie zdarzeniowo-fabularnym o autonomiczności względnej, czyli nastawionej na różne sensy nadbudowane, 2. nakierowaniu na pojęcie, która co prawda wynika z układu zdarzeniowego, ale przy tym ma wszelkie znamiona konstrukcji wykreowanej, 3. uogólnieniu myślowym zdolnym do oderwania się od danego kontekstu, werbalnie sformułowanym lub wyraźnie dającym się sformułować. *Fraszka* zawiera wszystkie wymienione cechy, epigramat natomiast nie. Ponadto epigramat nie uzewnętrznia (albo uzewnętrznia mniej wyraźnie) spięcia elementów treściowych w specyficzny kształt i praktykuje inną interpretację kształtowanego zdarzenia. Interpretacja ta nadaje *fraszce* inny kształt ostateczny i pozwala jednoznacznie zamknąć całość - w epigramatach można dostrzec więcej znaczeń. A więc z tego punktu widzenia również pointa ma inną jakość, jest konkretna i energiczna i zbliża się do przysłowia (w epigramacie jest mniej wyrazista i bardziej ogólna). W ten sposób *fraszka* staje się niemal mikrokomedią, występują w niej na przemian partie narracyjne i dialogowe, fabuła rozwija się szybko i mamy w niej do czynienia z gradacją, wersy są często nasycone tworzywem aforystycznym i prowerbialnym.

Polska *fraszka* jest więc autonomizującą małą formą wierszowaną odznaczającą się jednosytuacyjnym systemem akcyjno-fabularnym, jest formą która żartobliwą liryczną lub inaczej skonkretyzowaną i komicznie widzianą myśl (uformo-

waną przez specyficzną autorską mikrofilozofię) doprowadza na gruncie koncentrycznego dychotomicznego kształtu do wyjątkowej i zaskakującej pointy (umiejscowiona jest ona najczęściej w ostatnim wersie, a jej kulminację często tworzą jego ostatnie słowa) i dzięki temu jednoznacznie się zamyka.

Rzecz jasna, *fraszka* nie zawsze miała strukturę prostą i ścisłą, niekiedy dochodziła do kształtu bardziej skomplikowanego (przy zachowaniu fabuły jednosituacyjnej) i bardziej rozwiniętej sekwencji konkretnych faktów, w takim wypadku zbliżała się do bajki, chociaż pomiędzy tymi formami zawsze pozostawała niemożliwa do przekroczenia granica gatunkowa (m.in. pointa bajki jest mało wyrazista, nasycona pierwiastkami dydaktycznymi i moralistycznymi). Również kompozycja *fraszek* nie musi mieć zawsze jasnej orientacji zdarzeniowo-fabularnej (lub też orientacja owa nie jest na pierwszy rzut oka widoczna).

Typową metodą kompozycji *fraszek* stała się dla Kochanowskiego katalityczna transformacja za pomocą anegdoty albo wizerunku. W ten sposób autor nasycał atmosferę tzw. biesiad dworskich i pijatyk przyjaciół, zaprezentował karykaturalne portrety różnych osób (*fraszka-wizerunek*) i patrząc z góry ukazał ich przywary, nieczne sprawki i wady. Umiął po mistrzowsku wykorzystywać tworzywo narracyjno-aneddotyczne, w prześlany sposób wprowadzał dialogi, a w komentarzu odautorskim ograniczał się do najniezbędniejszych słów, za pomocą których dookreślał sytuację lub posuwał akcję. Nie wyrzekał się przekładów-adaptacji sławnych epigramatów antycznych (przeważnie z *Antologii greckiej*), które oznaczał potem podtytułem „z greckiego” (m.in. adaptacje aneakreontycznych wierszy-epigramatów, które czerpały z twórczości odkrytego właśnie w czasach Kochanowskiego starogreckiego poety Anakreonta).

J. Kochanowski (i jego poprzednicy) wychodził z tradycji antycznej, tzn. przede wszystkim z tradycji greckiego i rzymskiego epigramatu, przy czym wykazał znakomitą znajomość epigramatyki łacińskiej, szczególnie Marcialisa, od którego uczył się zwięzłości i kompozycji całości utworu. Dzieła Kochanowskiego pisane po polsku, zebrane w złozone z trzech ksiąg tom *Fraszki*, są oczywiście właśnie *fraszkami*: wczesne, pisane po łacinie miniatury, wydane w tomie o nieco mylącym tytule *Foricoenia sive Epigrammatum libellus* (foricoenia, z łac. *foris coenare* – „być na uczcie poza domem”), są również *fraszkami*, a nie epigramatami. Oznacza to, że poeta od początku programowo tworzył utwory epigramatyczne nakierowując się na nowy, polski gatunek.

Podstawową formą gatunkową *fraszek* stała się *fraszka satyryczna*, która potrafiła uwydatnić satyryczny wymiar opowiadanej historii na minimalnej przestrzeni, w kształcie wyjątkowo zwartym. Punktem wyjścia była dla niej epigramatyka grecka i rzymska (Kallimach, Lucillos i ich kontynuatorzy w Grecji oraz Marcialis, Katullus i Auzoniusz w Rzymie), przejmowała jej zwartą postać i energię wręcz karykaturalnego przedstawienia i osiągała roziskrzony humor, bardzo różnoraki – od intelektualnego wyrafinowania aż do ludowej frywolności. Przy tym w podtekście znajdował się skoncentrowany osobisty komentarz autorski, który nie oddzielał się od tekstu, tylko (dzięki utożsamieniu się podmiotu z przedstawianym przedmiotem) stawał się jego integralną częścią. Epigramaty satyryczne jako pierwszy pisał w Polsce (po łacinie) A. Krzycki, *fraszek* satyryczne – J. Kochanowski i liczni jego naśladowcy; do staropolskiej tradycji nawiązali np. F. M. Faleński i M. Biernacki-Rodoć; utwory w tej formie gatunkowej polscy autorzy piszą do dziś (przykładem klasycznych już nowoczesnych *fraszek* satyrycznych są drobne utwory S. J. Leca).

Również z antycznej inspiracji i tego samego satyrycznego punktu widzenia wychodziła *fraszka humorystyczno-żartobliwa*. Tworzywo wyjściowe opracowywała jednak odmiennie, dochodziło również do przesunięcia humorystycznego widzenia. Humor tej formy gatunkowej *fraszki* nie jest tak agresywny, nie ma przenikliwego ostrza satyrycznego, jest raczej życzliwy i dobroduszny (z uwagi na podobne nastawienie kompozycyjne tworzy człon pośredni między *fraszką* humorystyczno-żartobliwą a *fraszką* refleksyjno-liryczną). Tak swoje epigramaty traktował P. Roizjusz, Kochanowski na tę modłę stworzył wiele *fraszek*, zwłaszcza spośród tych poświęconych kobietom, które to utwory w formie wyznania, miniaturowych listów miłosnych, żarcików i dowcipów bez osłonek pokazywały stosunki międzyludzkie, pokorę i pożądanie, zakochanie i zazdrość, strach i rozpacz. *Fraszka* humorystyczno-żartobliwa do dzisiaj należy do popularnych form i poeci odwołują się do niej w większym stopniu niż do form innych.

Podczas gdy w *fraszkach* satyrycznych i humorystyczno-żartobliwych, rzucanych na plan zminiaturyzowanej formy, podstawowymi elementami procesu kompozycyjnego są opowiadanie zdarzenia i wyrazista pointa, inna forma gatunkowa - *fraszka refleksyjno-liryczna* wychodzi od tworzywa lirycznego i refleksyjnego i dociera do konstrukcji refleksyjnej. Taka *fraszka* ma wprawdzie charakter humorystyczny (niekiedy wręcz sentymentalny), ale jej wydźwięk to zaduma lub westchnienie. Co prawda porusza czytelnika, ale go nie prowokuje ani nim nie wstrząsa. Wiele wspólnych elementów strukturalnych ma owa forma z wierszem refleksyjnym, który jednak, choćby był najkrótszy, ma charakter odmienny. *Fraszka* refleksyjno-liryczna odznacza się specyficznym dowcipem, typową dla *fraszek* pogodną atmosferą oraz humorystycznym wydźwiękiem słów i wyrażań.

Często wychodzi od tworzywa zorientowanego na kalambur i dociera do wyjątkowego efektu komicznego w poincie. Od czasów J. Kochanowskiego aż do dziś pozostaje ta *fraszka* formą popularną w XX w. szczególnie w twórczości J. Sztayndyngera czy L. Konopińskiego (zwłaszcza w jego miniaturach miłosnych i erotycznych).

Specyficzny sposób myślenia w obrębie zwartej formy wierszowanej stał u narodzin *fraszek filozoficznych*. Podobnie jak *fraszka* refleksyjno-liryczna wychodzi ona od tworzywa refleksyjnego, ale dominuje w niej treść filozoficzna. Ta filozoficzna dominanta odbija się na strukturze formalnej (kompozycja) tego typu *fraszek*: narracja jest mniej dynamiczna, mniejszy jest kontrast między obiema częściami dychotomicznej konstrukcji, inny staje się nastrój często wielowersowej strofy, (melancholijny, pełen zadumy), humor i dowcip nabiera gorzkiego charakteru i zmierza zwykle ku uogólnieniu rozważań filozoficznych dotyczących ludzkiej egzystencji. Kochanowski tak właśnie komponował swoje obrazy „tragicznego teatru świata”, swoje rozmowy z Bogiem. Przystępował do nich w duchu antycznej filozofii endemonicznej: kontrastowo przedstawiał przemijające radości ludzkie (epikureizm) i podporządkowanie człowieka realiom losu (stoicyzm). W efekcie często również *fraszki* o charakterze bachicznym nie były żartobliwie rozpasane, lecz raczej humorystycznie gorzkie. Tego typu *fraszki* pisano po Kochanowskim już w okresie renesansu, a także w epokach późniejszych, ale w historii literatury mocno zapisał się nimi dopiero S. J. Lec, dla którego forma ta stała się jedną z form podstawowych, a w większości wypadków również punktem wyjścia dla jego aforyzmów.

Idąc w kierunku przeciwnym, od aforyzmu do *fraszki*, dotarł S. J. Lec do nowoczesnej formy gatunkowej - *fraszek aforystycznych*. Punktem wyjścia jest dla

niej tworzywo filozoficzne, ale formuje go inna autorska mikrofilozofia, tworząc rzecz zwartą i pełną energii zakończoną wyrazistą i zaskakującą pointą. Choć zawiera ona mikroopowieść (jak każda *fraszka*), swym wydźwiękiem zmierza ku uogólnieniu wprowadzonej myśli filozoficznej (tak jak aforyzm i epigramat). Geneza tej formy gatunkowej jest jasna, gdyż aforyzm w swej historii w linii prostej czerpie z sentencji, maksym, gnom i innych podobnie zorientowanych małych form prozy.

Inny charakter miały *fraszki*, które aktorzy końca XVIII i XIX w. określali jako *urywek* lub *fragment* (m.in. drobne utwory Pełki, Goreckiego czy Morawskiego); były to miniatury powstałe na fundamentach pomysłu publicystycznego o charakterze aforystycznym bądź gnomicznym. Nie różniły się one w istotny sposób od *fraszki* i pod wieloma względami skłaniały się ku jej wariantowi towarzysko-rozrywkowemu, często ocierając się o grafomanię; niejednokrotnie przejmowały niektóre cechy innych małych form literackich (zwłaszcza z pogranicza publicystyki) i miały charakter i rysy szarady, kalamburu, logogryfu, akrostychu itp. W okresie sentymentalizmu i romantyzmu *fraszka* skłaniała się raczej ku epigramatowi filozoficznemu (typowe były epigramaty K. Brodzińskiego), nasyconego pierwiastkiem elegijnym i sielankowym, jak również odznaczającego się cechami aforyzmów, maksym, sentencji czy złotych myśli, co charakteryzowało m.in. epigramatycznie ukształtowane „*zdanie i uwagi*” A. Mickiewicza oraz wierszyki do pamiętnika (np. S. Garczyńskiego), które były miniaturami odznaczającymi się wyraźną tendencją do uniwersalizacji i uogólnienia danej sytuacji.

Dla formalnego określenia się *fraszki* znaczenie miał również historyczny rozwój epigramatyki emblematycznej, którą w literaturze polskiej jako pierwszy uprawiał Paweł z Krosna (zob. *epigramat*).

Później, w epoce oświecenia, które przyniosło rozwój poezji salonowej, zrodził się i istniał przez pewien czas nurt epigramatyki salonowej właśnie. Kształtem zewnętrznym i kompozycją (przy zachowaniu formy wierszowanej) zbliżała się ona do struktury maksymy i madrygału (wówczas również modnych) i nabierała charakteru miniatury portretowej, by w końcu stopić się z formą gatunkową *fraszki portretowej*, którą poeci tworzyli od czasów J. Kochanowskiego. Współczesna *fraszka portretowa* (Lec, Sztaudynger, Rajczak i in.) odwołuje się z jednej strony do tradycji staropolskiej *fraszki portretowej*, z drugiej zaś do zalet (zwarty kształt, lapidarny wyraz, specyficzna żartobliwość) późniejszej miniatury portretowej.

Od tworzywa refleksyjnego wychodzi i charakter melancholijny ma inna forma gatunkowa – *fraszka smutna* (Trzynadłowski nazywa ją *fraszką poważną*). Typowe dla tego miniaturowego westchnienia są właśnie pełen zadumy wydźwięk, jak również przesunięcie komizmu w obu częściach dychotomicznej konstrukcji do podtekstu utworu. Komizm przejawia się więc jedynie w skrycie ironicznym spojrzeniu na skądinąd wcale nie humorystyczne stwierdzenie. Mimo to również i ta forma gatunkowa ma strukturę dowcipu musi więc (jako dowcip) kierować się identycznymi, ewentualnie analogicznymi prawidłowościami. *Fraszka smutna* wychodzi od kształtu genetycznie sentencjonalnego (jak epigramat), niemniej jednak przez swój element treściowy zmierza nie do uogólnienia (jak sentencja), lecz do konkretyzacji danej sytuacji (jak *fraszka*, która ma genezę sytuacyjną i charakter kontekstowy). Przy tym ogromnie ważną rolę odgrywa przekształcenie komicznej wizji za pomocą specyficznej mikrofilozofii autorskiej. Z drugiej strony nie można pomijać również innego genetycznego punktu wyjściowego, innego gatunku – epitafium, a to dlatego, że formalnie jest ono wprawdzie epigramatem, ma jednak

(w polskim kontekście literackim) strukturę znaczeniową fraszki (zob. *epitafium*).

Rzecz jasna, w trakcie ewolucji *fraszki* (jak i epigramatu) powstawały również formy, które w strukturze kompozycyjnej różniły się drobnymi czy mało ważnymi elementami konstrukcyjnymi, przeobrażenie charakteru znaczeniowego. Chodzi o typy lub warianty tematyczne, które jednak z formalnego punktu widzenia w większości wypadków możemy bez trudu zaliczyć do wyżej wymienionych form. Chodzić tu może o *fraszki* polityczne, dydaktyczne, religijne, okolicznościowe itd. Do interesujących wariantów należały np. *fraszki kulinarne*; pisali je m.in. Hiacynt Przetocki (koniec XVI w.-1655) – tom *Postny obiad, albo Zabaweczka* (1653), i Kasper Miaskowski (ok. 1550–1622) – w tomie *Zbiór rytmów* (1612) – który był też autorem specyficznych *fraszek*, tzw. *wierszy biesiadnych*.

Po śmieci J. Kochanowskiego *fraszka* stała się jednym z najpopularniejszych gatunków poezji polskiej. W tzw. złotym wieku polskiej epigramatyki do autorów *fraszek* należeli m.in. Jan Danielecki (przełom XVI i XVII w.) – *Zabawy* (1606), Mikołaj Sęp Szarzyński (ok. 1550–1581) – *Rytmy albo wiersze polskie* (1601), pisali je poeci tzw. humorystycznych państw (jakichś szlacheckich klubów literackich), Republiki Babińskiej i Republiki Waśniowskiej; w epoce baroku do najważniejszych autorów utworów epigramatycznych należeli Daniel Naborowski (1573–1640) – znane z antologii *Wirydarz poetycki* J. T. Trembeckiego, Hieronim (Jarosz) Morsztyn (ok. 1580 – przed 1645) – *Summarius wierszów* (z lat 1606–13), Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693) – *Fraszki* (1645), Zbigniew Morsztyn (ok. 1628–1689) – cykl *Fraszki i burleski* (z ostatniej ćwiartki XVII w.), Wacław Potocki (1621–1696) – *Ogród fraszek* (koniec XVII w.) i Wespazjan Kochowski (1633–1700) – *Epigramata polskie, po naszymu Fraszk* (1674). Bogate dziedzictwo pozostawili również

autorzy tzw. literatury sowizdrzałskiej, piszący na ogół pod pseudonimami, np. Jan z Kijan czy Jan Dzwonowski. W okresie tym pojawiają się też inne nazwy *fraszki*, np. *dworzanka* (m.in. u Jana Gawińskiego – *Dworzanki, albo Epigramata polskie*), krotofile czy krotochwile (u Jana z Kijan czy Adama Władysławiusza), u innych autorów *drwa* albo *opalki*. W XVI w. *fraszki* i inne formy epigramatyczne pojawiały się wszędzie (rozlegały się nawet z kościelnych ambon, jako urozmaicenie kazań), pod koniec baroku nasilająca się cenzura spycha ją na margines zainteresowań pisarzy i repertuaru gatunków literackich. Sygnały odrodzenia form kategorii epigramatycznej pojawiają się w epoce romantyzmu (np. A. Pełka, K. Brodziński, A. Mickiewicz), a w końcu XIX w. w twórczości F. M. Faleńskiego (1825–1910) – *Meandry* (1891) i A. Biernackiego-Rodocia (1836–1901) – wybór *Satyry i fraszki* (1897). W ramach twórczości satyrycznej *fraszkę* i jej odmiany uprawiali autorzy okresu dwudziestolecia międzywojennego (m.in. B. Hertz, H. Safrin, A. M. Swinarski czy J. Czechowicz), wielki renesans *fraszka* przeżyła w twórczości Juliana Tuwima (1894–1953) – *Jarmark rymów* (1934), Stanisława Jerzego Leca (1909–1966) – np. *Życie jest fraszką* (1948), *Z tysiąca i jednej fraszki* (1959) czy *Fraszkobranie* (1966), Jana Sztaudyngera (1904–1970) – m.in. *Piórka* (1954), *Krople liryczne* (1959), *Supetki* (1970), i ich następców; znajdującą się między nimi Lech Konopiński (ur. 1931) – np. tomy *Amoreski* (1983), *Alfabet Amora* (1977) i *Skrzydectka Erosa* (1990), Tadeusz Fangrat (1912–1993) – np. *Nas-troje* (1959), *Że się tak wyrażę* (1986), *Obyczaje miłości* (1991), Feliks Rajczak (1938–1987) *Jednostki uśmiechu* (1974), *Ambaje* (1983) czy *Fraszki Fr-i-wolne* (1984), Włodzimierz Ścisłowski (ur. 1931) – *Fraszki na płaszk* (1970), *Donosy Erosa* (1988) i in.

Bibliografia: K. Budzyk, *Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej*, Warszawa 1955; M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. I-II, Warszawa 1978; T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974; J. Pelc, *Jan Kochanowski*, Warszawa 1980; J. Pelc, *Jan Kochanowski a tradycja literatury polskiej*, Warszawa 1965; M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, Wrocław 1954; J. C. Scaliger, *Poetices, libri septem*, Lyon 1561; A. Siomkajło, *Ewolucje epigramatu*, Wrocław 1983; L. Štěpán, *Polska epigramatika*, Brno 1998; L. Štěpán, *Vývoj žánrového systému polské literatury*, Brno 2000; J. Trzynadłowski, *Matie formy literackie*, Wrocław 1977; S. Windakiewicz, *Jan Kochanowski*, Warszawa 1947.

Ludvík Štěpán
 przeł. Leszek Engelking

MOTTO: z łac. *muttum* - „szmer”, „mruczenie” poprzez włoskie *motto* wyraz ten wszedł do wszystkich języków europejskich, także do angielskiego, nabywając zindywidualizowanej narodowej konnotacji. W kręgu kultury brytyjskiej *motto* oznacza głównie dwa odrębne twory językowo-literackie używane w zupełnie różnych dziedzinach.

I. **MOTTO:** treściowo angielski odpowiednik polskiego wyrazu dewiza, a więc „myśl przewodnia, wytyczna działania lub postępowania wyrażona w krótkiej, zwięzłej formie”, jak podaje *Mały Słownik Języka Polskiego*. Natomiast angielski wyraz *device*, spokrewniony z polskim poprzez starofrancuski źródłosłów, oznacza związany z angielskim *motto* znak na tarczy herbowej - materialne godło.

Wydaje się, że krótko wyrażona treść dążenia grupy ludzi, rodziny lub jednostki powstała wcześniej niż jej zastosowanie w heraldyce. Wskazuje na to istnienie już w V wieku dewizy zakonu benedyktynów *Ora et labora* i późniejszych wspólnot zakonnych (*Memento mori*, *Ad majorem Dei gloriam* itp.) oraz zwyczaj wybierania dewiz przez biskupów i papieży (por. *Totus tuus* Jana Pawła II).

Angielskie *motto* jest wtórne w porównaniu z średniowieczną *device*. Jako wyraz nie występuje np. w tekstach Szekspira, choć on sam posiadał dewizę herbową - *motto* - *Non Sans Droict* (Nie bez należnego mi prawa).

Oxford Advanced Learner's Dictionary określa *motto* jako „krótkie zdanie lub wyrażenie wybrane i używane jako przewodnika lub regułę postępowania albo jako wyraz celów lub ideałów rodziny, hrabstwa, instytucji itp. *Motta* formułowano zwykle po łacinie lub po francusku, rzadziej w innych językach.

Niekiedy używano dwóch *mott*. *Motto* królów Anglii przyjęte za Henryka VI (XV w.) jako dewiza Anglii brzmi: *Dieu et Mon Droit*, ale z biegiem czasu królowie Anglii przyjęli także za swoje *motto* dewizę Orderu Podwiązki (*Order of the Garter*) pochodzącego według tradycji od króla Edwarda III (XIV w.). *Motto* to brzmi: *Honny Soit Qui Mal Y Pense* (Biada temu, kto źle o tym myśli!) i nawiązuje do szczególnego aktu galanterii Edwarda, który w czasie tańca, gdy hrabinie Salisbury opadła do kostki podwiązka, przykląkł i podciągnął ją do właściwego miejsca (order ten zawiązuje się pod kolanem).

Podobnie stało się w Szkocji. Król Jakub V Szkocki (XVI w.) używał *motta* czyli dewizy dla siebie i dla Szkocji: *In Defens*, choć jego następcy przyjęli także dla siebie i dla kraju *motto* Zakonu Rycerskiego Ostu (*The Order of the Thistle*) - *Nemo Me Impune Lacessit* (Nikt mnie bezkarnie nie szarpał).

Motto Księcia Walii wyjątkowo wyraża się po niemiecku: *Ich Dien* (Służę).

Książęta Bedford używają włoskiego *Che Sara Sara*, książęta Northumberland - *Esperance en Dieu*. Markiz Hertford posiada dewizę *Fide et Amore*, markiz Salisbury - *Sero Sed Serio*, szkocki hrabia Strathmore - *In Te Domine Speravi*. Są to dewizy porównywalne z dewizami herbowymi polskiej arystokracji, która jednak używała także dewiz w języku ojczystym, jak Radziwiłłowie (*Bóg nam radzi*) i Ostrowscy (*Z Bogiem nad Bugiem* obok *Deo Servus Sum*). Krasińscy mieli dewizę *Amor Patriae Nostra Lex*, Lubomirscy - *Nil Conscire Sibi i Patriam Versus*.

W W. Brytanii *motta* czyli dewizy mają także niektóre miasta. Np. Londyn umieszcza na swoim godle *Domine Dirige Nos*. Na tarczy herbowej uniwersytetu w Oksfordzie w otwartej księdze można odczytać dewizę *Dominus Illuminatio Mea*.

Bibliografia: *Maty Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 1968; *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, W. and R. Chambers, Edinburgh-London 1962; *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, OUP, Oxford 1992; H. W. Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, Clarendon Press, Oxford 1965; C. T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, Clarendon Press, Oxford 1958; *The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable*, Wordsworth, Ware 1993; R. Innes-Smith, *An Outline of Heraldry in England and Scotland*, The Pilgrim Press, Derby 1977; St. hr. Mieroszewski, *O heraldyce polskiej*, Księgarnia J. K. Żupańskiego, Kraków 1887, (przedruk w Łodzi ISBN 83-900011-0-1); E. Borowski, *Genealogia niektórych polskich rodzin utytułowanych* (odbitka z 2 tomu *Materiałów do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej*, Buenos Aires - Paryż 1964).

II. MOTTO: ang. wyraz tego samego pochodzenia co I. MOTTO. Polskie określenie treści i funkcji tego wyrazu: „cytata, aforyzm, maksyma umieszczona na początku utworu literackiego lub jego części jako myśl przewodnia” pokrywa się z opisem angielskim: „wyjątek z dzieła poprzedzający książkę lub rozdział, zapowiadający ich treść”.

Wyróżniki treściowo-formalne tak rozumianego *motta* są następujące: krótkość, pochodzenie z istniejącego już utworu literackiego, umieszczenie go jako cytatu przed częścią lub całością innego utworu aby zasygnalizować jego treść. *Motto* należy do tekstu utworu na zasadzie cytatu.

W literaturze angielskiej *motto* zaczęło powszechnie funkcjonować w okresie romantyzmu (1798-1832) i wiktoriańskim (1832-1901), ale spotkać je można wcześniej. Np. *Oceana*, utopia Jamesa Harringtona z 1656 r. nosi *motto* z Horacego na temat Tantala, kończące się zwrotem *mutato nomine de te fabula narratur* („gdym zmienić imię, opowiadanie dotyczy ciebie”).

Prawdopodobnie stosunkowa rzadkość stosowania *motta* przed wskazanymi okresami wynikała z tego, że w poematach na początku każdej pieśni lub książki poeci umieszczali dość obszernie ich streszczenia zwane *argument* (zob.). Można je znaleźć np. w *Hudibrasie* (1663) Samuela Buttera i w *Raju utraconym* (1667) Johna Milтона. *Argumenty* były pisane prozą lub wierszem, jak to widać np. z polskiego przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, w której Piotr Kochanowski posłużył się także wyrazem *argument* jako określenia tego rodzaju streszczenia.

W utworach prozaicznych występują podobne streszczenia poszczególnych rozdziałów, choć bez tytułu *argument*. Tak jest w *Podróżach Guliwera* (1726) Jonathana Swifta i w powieściach Henry Fieldinga i Olivera Goldsmitha z drugiej

połowy wieku XVIII. Opisów treści rozdziałów nie ma natomiast w powieści epistolograficznej autorów i autorek tego okresu.

Zwyczaj dawania długich tytułów opisowych rozdziałom powieści kontynuowany był przez niektórych powieściopisarzy wiktoriańskich, choć nie we wszystkich powieściach. Dickens zastosował go w *Klubie Pickwicka* (1836/37), a W. M. Thackeray w *Henryku Esmondzie* (1852). Użył ich również romantyk W. Wordsworth w dłuższym poemacie *The Excursion* (1814), a równy mu sławą S. T. Coleridge użył *argumentu* na czele poematu *The Rime of the Ancient Mariner* (1798).

W okresie romantyzmu poeci, zwłaszcza Byron, działali nie tylko jako autorzy, lecz także jako redaktorzy tekstu, komentatorzy i twórcy przypisów do poematu. Podobnie postępował np. A. Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*. Tekst główny obrastał w różne parateksty. Wówczas właśnie rozkwitła praktyka stosowania *motta* sformułowanego w różnych językach, nawet w greckim, znanym w Anglii ze szkół. *Giaur* Byrona został poprzedzony cytatem z T. Moore'a, *Narzęczona z Abydos* z R. Burnsa, *Korsarz z Tassa* (choć poszczególne jego części mają *motta* wzięte z Dantego). *Kaina* poprzedza *motto* z Biblii a *Don Juana* z Horacego. W powieściach poetyckich Waltera Scotta tylko *Marmion* ma *motto*.

Powieściopisarką, która w ogromnej mierze przyczyniła się do rozpowszechnienia *mott* w powieści, była pisząca pod koniec XVIII wieku powieści gotyckie Ann Radcliffe. Jej sławną książkę *The Mysteries of Udolpho, a Romance interspersed with some pieces of poetry* (*Tajemnice zamku Udolfo, romans z wplecionymi ustępami poezji*, 1794) zdobi 57 *mott* wziętych głównie z Szekspira, Thomsona i Miltona. Są one tak dobrane, żeby przez skojarzenie wielkiej poezji z treścią rozdziałów romansu, utrzymać go w górnym i wzniosłym stylu.

Jak inni pisarze romantyczni czerpiący natchnienie z twórczości pani Radcliffe, Walter Scott kontynuował jej praktykę. Tylko w pierwszej jego powieści *Waverly* (1814) rozdziały nie są zaopatrzone w *motta*. Wszystkie inne – a jest ich przeszło 20 – mają je, przy czym *Quentin Durward* ma je oprócz krótkich tytułów rozdziałów, co spotykamy później w *Westward Ho!* (1855) Charlesa Kingsleya i w *North and South* (1855) pani Elizabeth Gaskell.

Pamięć Scotta była biblioteką folkloru i literatury, więc dobierał *motta* z różnych gatunków literackich, a czasem – zdaje się – tworzył cytaty z rzekomo istniejących utworów, podpisując ich pochodzenie słowami *Old Play* – „Dawna sztuka”.

Praktykę łączenia tytułów rozdziałów z *mottami* przyjął także satyryczno-filozoficzny powieściopisarz Thomas Love Peacock w *Maid Marian* (1822), *The Misfortunes of Elphin* (1829) i *Gryll Grange* (1860). Podobnie postąpił Thomas Hughes w powieści o szkole *Tom Brown's School-days* (1857). Thomas Hardy w *A Pair of Blue Eyes* (1873) posłużył się króciutkimi *mottami* bez podawania ich źródeł.

Przegląd powieści autorów i autorek powieści omawianych okresów nie ujawnia żadnej reguły rządzącej używaniem lub nieużywaniem *motta*. Na przełomie XIX wieku Rudyard Kipling w *Księgach dżungli* (1894 i 1895), w *Kimie* (1901) i w historycznych opowiadaniach dla dzieci w fantastycznej ramie – *Puku z Pukowej Górki* (1906) i *Rewards and Fairies* (mylnie przetłumaczonych jako *Elfy i ich dary*, 1910), zastąpił *motta*, wprowadzając między opowiadania lub rozdziały swoje własne wiersze, jak to czyniła niegdyś pani Radcliffe.

Siła nośna *motta* bywa różna. W niektórych wypadkach stanowi ono potężną pomoc w interpretacji utworu, jak skrócone *motto* do *Romantyczności* Mickiewicza lub sławne *motto* E. M. Forstera do powieści *Howards End* (*Rezydencja Ho-*

wardów, 1910) – *Only connect...* – „Połącz to tylko sobie...”

W XX wieku powieściopisarze angielscy zamiast *motta* do całego utworu zaczęli coraz częściej używać tytułów-cytatów, spełniających tę samą funkcję informowania o treści utworu własnego.

Bibliografia: *Maty Słownik Języka Polskiego*, PIW, Warszawa 1968; *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, W. and R. Chambers, Edinburgh-London 1962; *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, OUP, Oxford 1992; W. Ostrowski, *Mysteries of Udolpho: A Gothic Novel and Much More*, Acta Univ. Nicolai Copernici. English Studies VII vol. 319, Toruń 1997, s. 162-174; W. Ostrowski, *Titles and Subtitles: Preliminary Notes on their History and Function*, Acta Univ. Lodz. Folia Litteraria Anglica 3, 1999, s. 97-116.

Witold Ostrowski