

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

Zestaw podanych tu haseł oscyluje między takimi gatunkami literackimi, o których formalnej odrębności decyduje pewien specjalny rodzaj treści — mądrej, dowcipnej, żartobliwej lub pozbawionej sensu (jak w *devinalli*), albo też takimi, których odrębność gatunkową wyznacza przede wszystkim kunsztowna forma, pozwalająca na specjalne efekty (jak w *cywydd* i *Schüttelreime*). W praktyce te wyróżniki treściowe idą często w parze z tendencją do wyszukanej formy, do wyrażenia pewnej myśli w sposób najoszczędniejszy lub najłatwiejszy do zapamiętania, do pewnej puenty dającej intelektualne zadowolenie. Tam gdzie dąży się do niej za wszelką cenę, jak to ukazuje hasło *aforyzm*, zaczyna triumfować formalizm, treść natomiast zmierza do sceptycyzmu, a nawet nihilizmu.

Niektóre z przedstawionych gatunków opierają się na grze dźwięków i znaczeń, na kalamburze, spuneryzmie itp. Dlatego wprowadzamy ich opis. Większość — to utwory krótkie, przyciągające uwagę do tworzywa słownego. Ich pochodzenie z różnych literatur i okresów historii wskazuje na powszechność zjawiska igrania z treścią i formą.

Redakcja

AFORYZM: (gr. ἀφορισμός — „oddzielenie”, „określenie”, „osiągnięcie pewności”, od ἀφopίζω — „odgraniczam”, „oddzielam”, „definiuję”, łac. *aphorismus*, włos. *aforismo*, franc. *aphorisme*, ang. *aphorism*, niem. *Aphorismus*, ros. *афоризм*) stanowi najkrótszą prozaiczną formę literacką, zamkniętą przeważnie w granicach minimalnej jednostki syntaktycznej, istniejącą w zupełnej samodzielności.

Termin *aforyzm* jeszcze w XIX w. funkcjonował w nauce jako określenie wyniku obserwacji i doświadczenia. Najpierw spotyka go się w starogreckiej medycynie. Pod tytułem *Aphorismoi* zgromadzono zbiór reguł traktujących o zdrowiu, diagnostyce i leczeniu, wchodzący w skład tzw. *Corpus Hippocraticum*. Tradycja hipokratesowa znalazła swoich kontynuatorów najprzód w średniowieczu. W XI w.

nawiązał do niej Jan z Mediolanu w poemacie *Regimen sanitatis Salernitanus*. Potem w czasach nowożytnych sławny lekarz holenderski Herman Boerhaave, idąc za wzorem Hipokratesa, pozostawił zbiór zasad medycznych w dziele zatytułowanym *Aphorismi de cognoscendis et curandis morbis* (1709). Żywotnym przejawem tej tradycji jest zbiór wskazań etycznych Władysława Biegańskiego *Myśli i aforyzmy o etyce lekarskiej* (1889, wyd. 4: 1957). Poza medycyną termin funkcjonował w wielu innych dyscyplinach naukowych, np. w fizyce (*Aphorismi Physici, seu physicae peripateticae principia breviter ac dilucide proposita*, 1646), astronomii (Gerolamo Cardano, *Aphorismorum astronomicorum segmenta septem*), teologii (*Aphorismi Doctrinae Iesuitarum et aliorum aliquot Pontificiorum Doctorum*, 1609), polityce (*Apho-*

rismi politici et militares collecti; Raimondo Montecuccoli, *Aphorismes sur l'art militaire*, 1670), filozofii (Ernst Platner, *Philosophische Aphorismen*, 1776), historii (Михаил Р. Погдин, *Исторические афоризмы*, 1836), psychologii (Otto Liebmann, *Psychologische Aphorismen*, 1899).

W XIX w. termin *aforyzm* znalazł zastosowanie w tych dziedzinach, które nie stały się jeszcze wtedy przedmiotem wyspecjalizowanych nauk. Zaczęto go używać na określenie zasad, reguł czy też prawideł praktycznej filozofii życia (Artur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, 1851). Z czasem też aforyzmami zostały nazwane pojedyncze spostrzeżenia mogące stać się punktami wyjściowymi teorii, wnioski, oderwane rozumowania, streszczenia poglądów, cytaty, refleksje, impresje i notatki (np. w *Dziennikach* F. Hebbła), nie wykorzystane lub wykorzystane „odpadki” działalności naukowej i literackiej (np. zapiski Lichtenberga w jego *Zeszytach uwag* opublikowane po śmierci jako *Aforyzmy*). Określenie *aforyzm* stało się wygodnym terminem, którym starano się objąć wszystkie trudne do zdefiniowania krótkie formy prozaiczne. Wychodząc od etymologicznego znaczenia greckiego źródłosłowa próbowano rozszerzyć jego zakres na wszystkie samodzielnie istniejące krótkie gatunki, posiadające już ustalone nazwy genologiczne, jak np. przysłowie, apoftegmat, sentencja, maksyma, charakter, uwaga, fragment, esej itp.

Równocześnie jednak zaznaczyła się tendencja zmierzająca do uściślenia i zawężenia terminu. Przyjęto go mianowicie na oznaczenie zwięzłej wypowiedzi o charakterze filozoficznym, psychologicznym czy moralnym, wyrażonej w niezwykle efektownej formie i błyskotliwej, uderzającej treści, zabarwionej dowcipem o najróżnorodniejszych odcieniach. Za klasyczny przykład aforyzmu w tym zawężonym znaczeniu uważa się artystyczną formę literacką, którą stworzyli francuscy moralisci z La Rochefoucauldem na czele, chociaż oni sami na określenie tej formy używali pojęć: *pensée*, *maxime*, *réflexion*, *sentence*. Współcześnie takiemu pojmowaniu terminu odpowiada najlepiej forma *aforyzmu*, jaką znajdujemy w zbiorach *Myśli nieuczesanych* S. J. Leca.

Historia *aforyzmu* jako gatunku literackiego jest o wiele dłuższa niż historia samego terminu i pokrywa się z historią literatury w ogóle. Za najstarszy utwór aforystyczny uważa się bowiem „nauki” (*sbofet*) Ptah-hotepa, spisane na papirusie zwanym „najstarszą księgą świata” (ok. XXIV w. p.n.e.). Do staroegipskiej aforystyki zalicza się cały szereg „nauk” spisanych na przestrzeni 3000 lat p.n.e. Ich autorstwo przypisuje się takim mędrcom, jak: Amen-em-opet, Ani, Amem-aa, Neb-maat-Re-nech. *Aforyzmami* zwykło się też określać utwory wchodzące w skład niektórych ksiąg *Starego Testamentu*. Są to przede wszystkim księgi: Przypowieści, Mądrości i Eklezjastyka. Spośród literatury spoza europejskiego kręgu kulturowego wymienić należy aforystykę staroindyjską z jej licznymi zbiorami (np. O. Böhtlingk, *Indische Sprüche*, 1870–1873; *Subhāshita ratnakosha*, 1957). Za autora jednego z większych zbiorów uchodzi Czánakja, minister króla Czandragupty (ok. III w. p.n.e.). Do aforystyki zalicza się też myśli i powiedzenia sławnych mędrców Wschodu (np. Konfucjusza, Lao-Tse), spisane przez nich samych bądź też przez ich uczniów.

Na gruncie europejskim za prototypy *aforyzmu* literackiego uważa się *dictum* i *apoftegmat*. Sławne są zwłaszcza powiedzenia siedmiu mędrców greckich. Na takie *aurea dicta* Epikura powoływał się Lukrecjusz, a wiemy też o „złoty powiedzeniach” Pitagorasa. Od najdawniejszych czasów powiedzenia sławnych ludzi z różnych powodów gromadzono w zbiory. Znany jest autor pierwszej antologii — Chryzyp, do naszych czasów przetrwał zbiór *Facta et dicta memorabilia* Valeriusa Maximusa (I w. n.e.) oraz *Anthologia* Stobajosa (V w. n.e.). Zainteresowanie ludzi Odrodzenia „mądrością” Greków i Rzymian spowodowało wydawanie starych zbiorów i układanie nowych. Ważną rolę w tym zakresie odegrała działalność Erazma z Rotterdamu i wydane na początku XVI w. jego zbiory: *Adagia* i *Apophthegmata*.

Nie można wprawdzie wykazać bezpośredniego wpływu Erazma na późniejszych aforystów, ale słuszne wydaje się twierdzenie, że przygotował on grunt pod nowoczesny *aforyzm*, który narodził się później we Francji i swą niejako klasyczną postać znalazł w zbiorach

rach pisarzy XVII i XVIII w. Do nich należą: B. Pascal (*Pensées*), La Rochefoucauld (*Réflexions ou Sentences et maximes morales*, 1665), La Bruyère (*Caractères*, 1688), L. Vauvennargues (*Réflexions et maximes*), N. S. Chamfort (*Maximes et pensées, Caractères et anecdotes*), A. Rivarol (*Maximes et pensées, Anecdotes et bons mots*), J. Joubert (*Pensées*).

Dla aforystyki niemieckiego obszaru językowego najbardziej reprezentatywni są: G. Ch. Lichtenberg (*Aphorismen*), F. Schlegel i F. Novalis ze swymi zbiorami fragmentów, J. W. Goethe (*Maximen und Reflexionen*), F. Nietzsche, który prawie całą swą twórczość pozostawił w aforyzmach, F. Hebbel (*Tagebücher*), M. Ebner-Eschenbach (*Aphorismen*, 1901), K. Kraus (*Sprüche und Widersprüche*, 1909; *Die chinesische Mauer*, 1910) i F. Kafka (*Aphorismen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* oraz *Er*).

Śród aforystów angielskich i amerykańskich największe powodzenie zdobyli: Halifax (*Thoughts and Reflections*), S. Johnson, którego rozproszone w wielu dziełach aforyzmy wydał w Polsce R. Dybowski (*Z aforyzmów dr Johnsona*, 1934), R. Emerson (przekłady jego aforyzmów zostawił A. Mickiewicz, *Myśli z Emersona*). Największą jednak sławę zyskał O. Wilde, któremu paradoksalne aforyzmy rozsiane w całej twórczości przyniosły miano „lorda Paradoksa”. W Polsce znane są jego *Aforyzmy i nowele* (1906) oraz *Paradoksy* (1924).

W literaturze rosyjskiej największy rozgłos zyskały aforyzmy rosyjskiego Sowizdrzała, Koźmy Prutkowa, którą to postać stworzyli bracia Żemczużnikowowie i A. Tolstoj.

Historia polskiej aforystyki ciągle jeszcze czeka na opracowanie. Za najlepsze realizacje tego gatunku można uznać utwory pisarzy: J. Żabczyca *Etyka dworskie* (1615), *Praktyka dworska* (1615), *Polityka dworskie* (1616), A. M. Fredry *Przysłowia mów potocznych, obyczajowe, radne, wojenne* (1658), S. Witwickiego *Notatki Podolanina* (1626), A. Nowaczyńskiego *Aforyzmy sowizdrzała* ze zbioru *Małpie zwierciadło* (1902), *Skotopaski sowizdrzałskie* (1904), K. Przerwy-Tetmajera *Aforyzmy* (1918), S. Napierskiego *Cienie na wietrze* (1928), *Pusta ulica* (1934), *Próby* (1937), S. J.

Leca *Myśli nieuczesane* (1957, 1959, 1968), *Myśli nieuczesane nowe* (1964, 1966), W. Brudzińskiego *Zmyślenia* (1964), *Nowe zmyślenia* (1967).

W różnorodności historycznych, narodowych i indywidualnych typów aforyzmu, w powszechności występowania tego gatunku zdaje się tkwić przyczyna, dla której nie doczekał się on ani opracowania swej historii, chociażby tylko o europejskim zasięgu, ani żadnej poetyki. Nie rozstrzygnięto nawet jednoznacznie problemu przynależności rodzajowej (poezja czy proza?). Większość leksykonów zalicza go do gatunków prozy, ale znane są np. *Aforyzmy wierszowane* (1906) A. S. Krasieńskiego. Również w literaturze indyjskiej aforyzm oznacza formę wierszowaną, najczęściej w kształcie *śloki*. Wielką popularnością cieszyły się też w Polsce tłumaczenia aforyzmów wschodnich R. Kwiatkowskiego, układane w kształcie trioletu.

Za najbardziej uchwytną cechę zewnętrzną aforyzmu, jako pewnego rodzaju sądu, uważa się jego samodzielność i niezależność od innych sądów („Aforyzm jest to wywód skończony, nie potrzebujący ani poprzedniego założenia, ani następnego rozwinięcia”, Sanctorius). Następną cechę stanowi krótkość, przy czym należy zaznaczyć, iż jest to pojęcie bardzo względne, o czym świadczy fakt, że mianem aforyzmu określa się twory o postaci zdania pojedynczego i kilku stron liczące wywody. Za istotną cechę gatunku uznaje się zwięzłość, która żąda od aforysty maksimum treści przy minimum słów. Ta szczególna metoda skrótu językowego zmierza do zasygnalizowania czytelnikowi w bezpośredniej wypowiedzi innego i bardziej doniosłego sensu („Aforyzm jest małym domkiem z szeroką perspektywą”, P. N. Cossmann). Stąd też wynika pewna zagadkowość i tajemniczość aforyzmu oraz trudna do zdefiniowania migotliwość semantyczna. Stara się on bowiem przekazać znacznie więcej, niż sam wypowiada w zwykłym sensie (np. „Figury są najczęściej z kamienia”, S. J. Lec). Owo zagęszczenie semantyczne uzyskuje poprzez wykorzystanie wieloznaczności słów, pojęć symbolicznych i stosowanie najrozmaitszych figur retorycznych, głównie paradoksu i antytezy. Dlatego też sztukę aforyzmu można by nazwać sztuką języka.

Historia aforystyki wykazuje, że *aforyzm* nieodłącznie towarzyszył nauce. Był nawet uważany za jedną z metod przekazu doświadczenia naukowego (F. Bacon w dziele *De dignitate et augmentis scientiarum*, 1623, „*Traditio methodica*” przeciwstawił „*Traditio per aphorismos*”). Pozostawiło to również swój ślad na charakterze *aforyzmu* literackiego, ponieważ bardzo często przybiera on postać definicji. Jeżeli jednak definicja naukowa jest jednoznaczna i prawdziwa, to *aforyzm* jest definicją pozorną, która nie wyraża prawdy jednoznacznej, ale wyraża ją tak, jakby była jednoznaczna i oczywista („*Aforyzm nie pokrywa się nigdy z całą prawdą — to pół lub półtorej prawdy*”, K. Kraus). Dlatego też w *aforyzmie* nie to jest ważne, co on wyraża, ale to, w jaki sposób to czyni. Prawda, którą wyraża, może być nawet banalna, istotne są natomiast środki, za pomocą których *aforyzm* tę prawdę hipostazuje („*Potrząśnij aforyzmem, a wtedy wypadnie błaga i pozostanie banal*”, A. Schnitzler).

W procesie tworzenia *aforyzmu* wskazuje się (F. H. Mautner) na dwa zasadnicze momenty, które znajdują następnie swoje odzwierciedlenie w strukturze. Są to mianowicie: pomysł i wyjaśnienie. Pomysł zostaje najczęściej zaznaczony przez postawienie pytania, wyjaśnienie natomiast — przez próbę odpowiedzi na to pytanie (np. „*Czy jestem wierzący? Bóg jedyny raczy wiedzieć*”, S. J. Lec). *Aforyzm* może stanowić jednak albo samo pytanie (ma ono wtedy najczęściej charakter pytania retorycznego), albo samą tylko odpowiedź (ta forma *aforyzmu* zdaje się dominować). Można jednak przyjąć twierdzenie, że u podstaw struktury większości *aforyzmów* leży właśnie pytanie i odpowiedź.

Owe dwa podstawowe momenty, pomysł i wyjaśnienie, tłumaczą również obecność szczególnego napięcia w *aforyzmie*, jego nastawienie na natychmiastową puentę, co z kolei wiąże się z dowcipem. Jest on tą nieodłączną cechą *aforyzmu*, która wyróżnia go spośród pokrewnych gatunków, zwłaszcza zaś pozwala go odróżnić od maksymy i sentencji. Dowcip łagodzi kategorię maksymy, a jej nakaz moralny czyni nieobowiązującym i ambiwalentnym (np. „*Wchodź w siebie bez pu-*

kania”, S. J. Lec), w sentencji tuszuje podniosły i uroczysty nastrój (np. „*Życie jest bardzo niezdrowo. Kto żyje, ten umiera*”, S. J. Lec). Stosunkowo najbliższe *aforyzmem* spokrewnione jest przysłowie. Granice między tymi gatunkami zatarły się nawet tak dalece, że odróżnienie *aforyzmu* od przysłowia jest niekiedy czystą konwencją. Przysłowia, które w pewnych kręgach nie są znane, mogą się wydać *aforyzmami*, i odwrotnie: *aforyzm*, który uległ „folklorystyzacji” i niejako upowszechnił się, przestaje być właściwie *aforyzmem* i zaczyna pełnić funkcję przysłowia. Formalnie *aforyzm* od przysłowia różni się tym, że jest on mniej znany, bardziej elitarny, posiada poświadczone autorstwo, i w tym sensie jego indywidualność przeciwstawia się powszechności przysłowia. *Aforyzmami* mogą stać się cytaty wybrane z większych utworów epickich. W praktyce przyjęto nazywać je „*złotymi myślami*” lub „*skrzydłatymi słowami*” (*geflügelte Worte*, крылатые слова) danego autora. Z kolei *aforyzm* może być jądrem większego gatunku prozaicznego (np. eseju), lub też początkowym stadium gatunku poetyckiego (np. epigramatu), może zostać włączony w obręb większej całości, i taki *aforyzm* przyjęto nazywać wtrąconym.

Aforyzm wprowadzić nie tworzy systemu, chociaż najczęściej kryje się za nim jakiś system, i jest wyrazicielem określonej filozofii. Na podstawie obserwacji aforystyki powszechnej można wysnuć wniosek, że filozofię tę cechuje tonacja niezwykle sceptyczna, przechodząca niekiedy w pesymizm, a nawet w nihilizm. Dlatego też *aforyzm* przeważnie zmierza do negacji wartości, przeczy starym formom, przewartościowuje systemy, osiągnięcia wiedzy, podważa możliwość wszelkiego poznania. Można się jeszcze dalej posunąć w tym uogólnieniu i stwierdzić, że tam gdzie zaczyna się niemożliwość, zaczyna się również *aforyzm*.

Bibliografia: Zbiory: H. Hoddick, *Aphorismenschatz der Weltliteratur*, Berlin 1898; S. Jarzyna, *Księga złotych myśli, zdań i maksym*, Kraków 1899; W. Bełza, *Księga aforyzmów, myśli, zdań, uwag i sentencji ze stu pisarzy polskich*, wybranych przez..., Lwów 1888. Opracowania encyklopedyczne: *Enciclopedia italiana*, t. I: 1929 (*Aforismo*, s. 728); *Lume-*

ратурная энциклопедия, t. 1, Москва 1930 (Афоризм, s. 279–280); *Cassell's Encyclopaedia of Literature*, London 1953 (Aphorism, Maxim and Proverb, s. 24); *Grand Larousse encyclopédique*, t. 1, Paris 1960 (Aphorisme, s. 479); *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, t. 1, Berlin 1925–1926 (K. Schröter, Aphorismus, s. 81–85); *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, t. 1, Berlin 1958 (W. Grenzmann, Aphorismus); R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*, München 1906 (Aphorismus, s. 135). Artykuły: H. U. Asemisen, *Notizen über den Aphorismus*, „Trivium” 1949, v. 7; M. Blanchot, *La Note, l'aphorisme*, „La Nouvelle Revue Française” 1960, v. 16; W. Grenzmann, *Probleme des Aphorismus*, „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1951; В. С. Гудок, *Афоризм и пословица*, „Вопросы русской литературы” 1967, 2 (5), s. 88–96; J. Klein, *Wesen und Bau des deutschen Aphorismus, dargestellt am Aphorismus Nietzsches*, „Germanisch-Romanische Monatschrift”, Bd. XXII: 1934; G. Laub, *Mały traktat o aforyzmach*, „Świat” 1962, nr 10; E. Luka, *Der Aphorismus*, „Das literarische Echo”, Jg. 21: 1920, H. 1; F. H. Mautner, *Der Aphorismus als literarische Gattung*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1933, v. 27; F. H. Mautner, *Der Aphorismus als Literatur*, „Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Jahrbuch” 1968; А. С. Пулинец, *О афористическом жанре и месте афоризмов в творчестве А. М. Горького*, „Ученые записки черновицкого университета”, t. XXIX: 1958, nr 5; F. Schalk, *Das Wesen des französischen Aphorismus*, „Die neueren Sprachen”. Bd. 41: 1933, s. 130–140, 421–436; F. Schalk, *Zur Geschichte des Wortes „Aphorismus” im Romanischen*, „Romanische Forschungen” 1961, v. 73; E. Słuszkiewicz, *Starożytni Hindusi jako mistrzowie aforyzmu* (referat wygłoszony na sesji naukowej zorganizowanej z okazji 25-lecia orientalistyki w Polsce Ludowej 5 listopada 1970 w Gdańsku); W. Wehe, *Geist und Form des deutschen Aphorismus*, „Die neue Rundschau”, Jg. 50: 1939, Bd. 2. Opracowania książkowe: W. A. Behrendsohn, *Stil und Form der Aphorismen von Lichtenberg. Ein*

Baustein zur Geschichte des deutschen Aphorismus, Kiel 1912; K. Besser, *Die Problematik der aphoristischen Form bei Lichtenberg, Schlegel, Novalis und Nietzsche*, Leipzig 1935; A. H. Fink, *Maxime und Fragment. Grenzmöglichkeiten einer Kunstform. Zur Morphologie des Aphorismus*, München 1934; Н. П. Гуля, *Дидактическая афористика древнего Египта*, Ленинград 1941; H. Krüger, *Studien über den Aphorismus als philosophische Form*, Frankfurt am Main 1957; M. Kruse, *Die Maxime in der französischen Literatur. Studien zum Werk La Rochefoucaulds und seiner Nachfolger*, Hamburg 1960; P. Requadt, *Lichtenberg. Zum Problem der deutschen Aphoristik*, Hameln 1948.

Kazimierz Orzechowski

CYWYDD: (wym. *kyłyd*, l. mn. **CYWYDDAU**) walijska nazwa dwuwiersza, który stanowi metrum i może być gatunkiem, a jednocześnie osobnym utworem. *Cywydd* składa się z jednej lub więcej par czterosylabowych lub (częściej) siedmiosylabowych linii, z których każda zawiera jedną z form wewnętrznych spółbrzmień spółgłosek i rymów zwaną *cyngnadedd*. Linie te rymują się w ten sposób, że o ile sylaba rymująca w pierwszej linii dwuwiersza jest akcentowana, o tyle w drugiej linii musi być nie akcentowana.

Oto przykład *cywydd* pióra walijskiego poety Dafydd ap Gwilym (ok. 1325 — ok. 1385) w przekładzie angielskim T. Gwynn Jonesa, odtwarzającym dźwiękowe i rytmiczne cechy tego gatunku. Liczby pod liniami wskazują współbrzmiające spółgłoski, znaki nad liniami — akcenty lub ich brak (0), litery zaś zaznaczają rymy:

	0	
Night may dāre not, my dēarest,		
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5		a
Shadow thrōw where she doth rést		
1 2 3 4 1 2 3 4		a
	0	
Dāylight round her shall dāilly		
1 2 1 2		b
As sunshine on snow is shé		
1 23 12 3		b
When amid the green méadow		
1 2 3 1 2 3		c

Asphodels and blúe bells blów.
 e 12 e 12 c
 0
If to the gróve she róveth
 1 f 1 f d
Life's a dānce, laughs away deāth.
 1 2 3 4 1 2 3 4 d

Encyclopedia of Literature, New York 1946, vol. 2: *Welsh Literature*; *Cassel's Encyclopedia of World Literature*, London 1953, vol. 2: *Welsh Literature*; *Encyclopaedia Britannica*, s. v. *Welsh Literature*.

Witold Ostrowski

Cywydd, uważany w niezmiernie kunsztownej pod względem formalnym poezji walijskiej za jedno z prostszych metrów i gatunków, używany był w średniowieczu przez drugorzędnych poetów dla wyrażenia lekkich treści. Nadaje się on jednak do przekazywania rozmaitych tematów i nastrojów — liryki, opisów, a nawet opowieści poetyckich. Rozkwit cywydd zaczął się po upadku niepodległości ksiąząt walijskich (1282), być może z osłabieniem mecenatu formalnej poezji dworskiej, w której panegiryk odgrywał poważną rolę. Tradycja przypisywała wynalazek cywyddau w XIV w. Dafyddowi ap Gwilym, pocie przyrody i miłości, który pisał je najpierw bez *cynganedd*. Dzięki temu wybitnemu pocie cywydd stał się metrum i gatunkiem dominującym w poezji walijskiej przez dwieście lat, awansując z pozycji twórczości popularnej do artystycznej i wchodząc do uznanej literatury. Tworzyli go Gruffudd Gryg, Llewelyn Goch ap Meurig Hên i Iolo Goch, który pisał cywyddau na różne tematy, ofiarowując swe utwory przywódcy walk o niepodległość Walii w latach 1400–1415 Owenowi Glendowerowi, z którym się przyjaźnił.

W okresie wojny Dwóch Róż, kiedy istniała możliwość osadzenia na tronie Anglii Walijczyka, wśród poetów walijskich odżyła przepowiednia o powrocie króla Artura do władzy nad Brytanią, co wyraziło się w wierszach proroczych zwanych cywydd brud. Formy cywydd używano również do przekładania psalmów.

Bibliografia: J. M. Jones, *The Rules and Metres of Welsh Poetry*, „Zeitschrift für Celtische Philologie”, 4: 1903; T. Gwyn Jones, *Welsh Poetic Art*, „Y Cymmrodor”, 36: 1936; *Wielka literatura powszechna* Trzaski, Everta i Michalskiego, t. 3, Warszawa 1932; H. I. Bell, *The Development of Welsh Poetry*, Oxford 1936; I. William, *Lectures on Early Welsh Poetry*, Dublin 1944; J. T. Shipley,

DEVINALH: staroprowansalski *devinalh* (od łac. *divinaculum* „zagadka”, starofr. *devinail*), czyli „zagadka”, jest rzadkim utworem poezji lirycznej bez określonej ściśle formy, w którym trubadur bawi się wykładaniem przeczących sobie idei i różnych nonsensów, tworząc często z gry wyrazów najrozmaitsze kombinacje. *So es devinalh* (*To jest zagadka*): pod tym tytułem figuruje anonimowy utwór zaczynający się słowami: „Sui et no suy, fuy e no fuy, e vuelh ni mal et am autruy...” („Jestem i nie jestem, byłem i nie byłem; nie chcę nieszczęścia ani nawet razem z bliźnim...”). Guiraut de Bornelh w utworze *Un sonet fatz malvatze bo...* tak się przekomarza: „Piosenkę układam złą dobrą, i nie wiem wcale, dla jakiej przyczyny, ani dla kogo, ani jak, ani po co, i nie wiem, skąd mi ona płynie — i ułożę ją, bo nie umiem jej ułożyć — a zaśpiewa ją ten, co śpiewać nie umie...” Natomiast Raimbaut de Vaqueiras tak zaczyna: *Los frevols venson lo plus fort, que fortz, frevol non pot durar...* („Słabi zwyciężają najsilniejszego, tak że silny słaby istnieć nie może...”) *Devinalh* jest więc nie tyle gatunkiem poetyckim, ile literacką manierą znaną nam dobrze z trzech utworów najstarszego trubadura Guillaume IX de Poitiers. *Companho, faray un vers... covinen...* („Towarzyszu, ułożę wiersz ... przywoity: Szaleństwa w nim nie znajdziesz ni też mądrości. Miłość, radość i młodość w nim się miesza. Chcem niech będzie ten, co go nie zrozumie. Lub na pamięć go się nie wyuczy...”) Albo: *Farai un vers de dreyt nien...* („Wiersz ułożę zupełnie o niczym; nie będzie w nim mowy ni o mnie, ni o innych ludziach, ni o miłości, ni o szlachetności, ni o innej rzeczy...”).

Bibliografia: J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse — Paris 1934; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895;

K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale...*, Elberfeld 1825; F. Diez, *Die Poesie der Trubadours*, Leipzig 1863.

Stanisław Łukasik

EPIGRAMAT lub **EPIGRAM**: (gr. *epigramma*) powstał w starożytnej Grecji, pierwotnie jako napis na nagrobku, posągu lub ofierze składanej bogom, stąd jego zwięzłość, oszczędność słów i krótka forma, najczęściej dwuwiersza elegijnego. Ten pierwotny *epigramat* stał się później samodzielnym utworem poetyckim, zachowując cechy krótkości i zwięzłości z wyraźną pointą. Powstało też wiele jego odmian: wiersz nagrobkowy, poważny *epigramat* filozoficzny, *epigramat* miłosny, uszczypliwy żart i in. W Grecji *epigramat* osiągnął pełnię doskonałości w okresie hellenistycznym. Największym mistrzem jego był Kallimach (pocz. III w. p.n.e.), którego *epigramaty*, odznaczające się lekkością i błyskotliwością dowcipu oraz elegancją formy, stały się wzorem dla wielu następców. Bogactwo i różnorodność odmian *epigramatu* greckiego ukazuje *Antologia grecka*, która odegrała ważną rolę w późniejszym jego rozwoju w literaturach europejskich. Na gruncie rzymskim *epigram* pojawił się pod wpływem greckim już w twórczości Enniasza (na przełomie III i II w. p.n.e.). Kunsztowną formę nadał mu Katullus (I w. p.n.e.), twórca *epigramatów* miłosnych i satyrycznych, ale najwybitniejszym epigramatykiem łacińskim był Marcialis (I w. n.e.), u którego pointa satyryczna nabrała szczególnej ciętości.

Okres Renesansu wśród wielu starożytnych rodzajów poetyckich wskrzesił także *epigramat*, uprawiany najpierw przez humanistów piszących po łacinie, a następnie przyswojony literaturze narodowej. W tym okresie obok wpływu *Antologii greckiej* bardzo silny był wpływ Marcjalisa. Rozwinął się dowcipny *epigramat* satyryczny z ostrą pointą, ale także *epigramat* poważny, wykazujący pokrewieństwo z sentencją moralną. Najczęstszą formą stał się rymowany dwuwiersz lub czterowiersz. W ciągu XVII w. *epigramat* satyryczny, który często bywał rubaszny, a nawet grubiański i sprośny, pod wpływem klasycyzmu i prze-

miany smaku literackiego nabierał coraz większej elegancji i kunsztowności, które osiągnęły szczyt w XVIII w. *Epigramaty* tego okresu, pisane przeważnie w formie jednego lub kilku dwuwierszy, łączą błyskotliwą dowcipną pointę z gładkością i wykończeniem formy, a mocno zaznaczony rym dwuwiersza doskonale służy podkreśleniu pointy.

Epigramat znalazł szczególnie sprzyjające warunki rozwoju w literaturze angielskiej: charakter samego języka z jego bogactwem krótkich słów i ubóstwem form fleksyjnych pomaga zwięzłości wyrażania myśli, a rymowany dwuwiersz pentametrów jambicznych jest formą, w której łatwo zamknąć zwięzłą dowcipną pointę. Angielski *epigramat* pojawił się w pierwszej połowie XVI w. w twórczości T. Wyatta i G. Turbeville'a, ale wkrótce ustąpił miejsca takim gatunkom liryki, jak sonet i madrygał. W XVII w. stał się znowu popularny dzięki takim poetom, jak Ben Jonson, R. Herrick i W. Browne. W XVIII w. mistrzami *epigramatu* byli A. Pope, J. Swift i M. Prior, w XIX w. — W. S. Landor, a na początku XX w. — H. Belloc.

Upodobanie do epigramatycznej zwięzłości dwuwiersza znalazło w literaturze angielskiej wyraz w użyciu *epigramatu* w obrębie kompozycji dłuższych utworów. Jest w tym chyba dość wyraźny związek z wielką popularnością i wpływem zbiorów sentencji moralnych w stylu Seneki. Wpływ Seneki na dramat elżbietański zaznaczył się m.in. także w częstym wygłaszaniu wzniosłych sentencji filozoficzno-moralnych właśnie w formie dwuwierszowych rymowanych *epigramatów*, wyodrębnionych w ten sposób z reszty tekstu pisanego białym wierszem. Takie *epigramaty* stanowią też częste zamknięcie scen lub aktów. Także w sonetach elżbietańskich tzw. szekspirowska forma sonetu z końcowym dwuwierszem sprzyja zamknięciu całości epigramatyczną pointą, ale nawet tam, gdzie poeci elżbietańscy naśladowali włoską formę sonetu, sestet w drugiej części rozpadał się na czterowiersz i epigramatyczny dwuwiersz. W okresie klasycyzmu *epigramat* często wplatany był w tok narracji dłuższych utworów satyrycznych (np. Drydena *Absalom and Achitophel*, czy też Pope'a *Dunciad*). Poetyckie traktaty Pope'a (*Essay*

on Criticism i Essay on Man) składają się niemal w całości z błyskotliwych epigramatów, z których każdy można cytować jako kunsztowną całość samą w sobie.

Bibliografia: E. Diehl (ed.), *Anthologia lyrica Graeca*, Leipzig 1925; W. R. Paton (ed.), *The Greek Anthology* (tekst z tłum. ang.), London 1916–1918; J. W. Mackail, *Select Epigrams from the Greek Anthology* (tekst tłum. i wstęp), London 1938; Booth (ed.), *Epigrams Ancient and Modern*, London 1865; Dodd (ed.), *Epigramatis of Medieval and Modern Times*, London 1870; J. G. Lawson, *The World's Best Epigrams*, New York 1924; G. R. Hamilton (ed.), *The Soul of Wit* (epigramaty angielskie), London 1924; G. R. Hamilton (ed.), *Wit's Looking Glass* (epigramaty francuskie), London 1934; A. Wifstrand, *Studien zur griechischen Anthologie*, 1926; J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, 1935; J. Hutton, *The Greek Anthology in France, and in the Latin Writes of the Netherlands to the Year 1800*, 1946; P. Nixon, *Martial and the Modern Epigrams*, New York 1927; T. K. Whipple, *Martial and the English Epigram*, 1925; H. H. Hudson, *The Epigram in the English Renaissance*, Princeton 1947; O. Weinreich, *Epigramstudien*, 1948; G. Pfohl (ed.), *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt 1969.

Halina Biedrzycka

GLUMA: nazwa *gluma* — „żart”, „dowcip” (ze st. bułg. *gluma*) oznacza w rumuńskiej poezji ludowej rodzaj fraszek pisanych wierszem i będących satyrą na stosunki rodzinne, społeczne i polityczne. Pod względem treści i nastrojów *glume* nie różnią się w niczym od pisanych prozą *snoave* (zob.), wystawiając na śmiech rozwiązłość i lenistwo kobiet, pijactwo i brutalność chłopów, głupotę popów itp. Satyra godzi szczególnie ostro w nieporządne i lubiące zabawy kobiety: „U naszej dumnej panny tańczącej widać gnój za drzwiami. U naszej żwawo tańczącej panny podwórze nie pozamiatane. U naszej dzielnej w tańcu panny kot myje garnki!” Podobnie jak w *snoava* — przedmiotem tej wierszowanej satyry

są przede wszystkim Cyganie, Żydzi, Serbowie, Bułgarzy, Węgrzy, Grecy i Niemcy.

Bibliografia: G. Tantu, *Fabule, glume și anecdote*, Iași 1873; P. Inspirescu, *Basme, snoave și glume*, Craiova 1885; S. F. Marian, *Satire poporane române*, București 1893; D. Stancescu, *Glume și povești*, Craiova 1895; I. Adam, *Pelanga vatra, pilde și glume taranești*, București 1900; I. Bianu, *Poezia satirică la Romani*, București 1881; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, București.

Stanisław Łukasik

KALAMBUR: (z franc. *le calembour*, od którego pochodzą *la calembourdaïne* i *la calembredaine* — żartobliwe powiedzenie, dziwaczny żart; niem. *der Kalauer* — albo z franc. *Calembour*, albo od *Kahlenberger* — dowcipnego „klechy z Kahlenbergu” (ok. 1330), ale przez niektórych, choć mylnie, wywodzony od nazwy dolnołużyckiej miejscowości Kalau; ang. — *a pun*, wł. *bisticcio*) gra słów, która polega na dwuznaczności wyrazów o tej samej pisowni lub brzmieniu i która osiąga komiczny efekt z rozbieżności znaczenia tych samych wyrazów lub pokrewnych grup dźwięków. Jeśli więc jakieś słowo zostaje wymienione z podobnie brzmiącym innym, ale o odmiennym znaczeniu, zdanie nabiera również innego sensu. Markiz de Bièvre (1747–1789), znany z zamilowania do literatury i żartów, sprzeczał się z kimś, kto mu powiedział: „Faisons un pari”. Markiz na to odparł: „Monsieur, songez qu'un Paris ne se fait pas dans un jour”. Później Francuzi żartowali z żony Napoleona I: „C'est dommage qu'elle a un nez rond [= Néron]”. W roku 1870 mówiono: „Napoléon III a perdu Sedan [= ses dents]”. Znany angielski *kalambur* mówi o pisarzu Johnie Gay (1685–1732) i reżyserze teatralnym Johnie Rich (1692–1761): „Gay's Beggar's Opera made Gay rich and Rich gay”. Pisarz Haltaire Belloc (1870–1953) ułożył epigram:

ON HIS BOOKS

When I am dead, I hope it may be said:
“His sins were scarlet, but his books were read [= red].”

Rosyjski humorysta Dmitrij Dmitrijewicz Minajew (1835–1889) napisał *kalambur*-epigram:

В ФИНЛЯДИИ

Область рифм — моя стихия,
 I легко пишу стихи я;
 Без раздумья, без отсрочки
 Я бегу к строке от строчки,
 Даже к финским скалам бурым
 Обращаясь с каламбуром.

Język niemiecki posiada *kalambur* na temat *kalamburu*: „Was ist *a, b, c, d, e, f, g, h, i?*” — „Ein Kalauer, weil diese Buchstaben auf *k* lauern”.

Kalambur w przytoczonych przykładach jest narzędziem efektu satyrycznego albo humorystycznego, który osiąga się przez rozbieżność między brzmieniem a sensem słów. Czasem znaczenia takich samych słów są od siebie bardzo odległe, czasem znów słowa bardzo bliskie dźwiękiem i formą semantycznie bardzo się różnią.

Nie zawsze jednak należy przypisywać *kalamburowi* komiczne albo satyryczne tendencje, ponieważ zajmuje on dość poważne miejsce w nowoczesnej poezji. Paradoksalne wiązania słów bliskich zewnętrzną formą, ale odmiennych znaczeniem stało się w nowszej poezji istotnym środkiem kształtowania tekstu:

Il pleure sans raison
 Dans ce coeur qui s'écoeure.
 Quoi! nulle trahison
 Ce deuil est sans raison.
 (Paul Verlaine)

Już u Petrarke jeden z sonetów zaczyna się w ten sposób,

Laura che'l verde lauro e l'aureo crine
 Soavemente sospirando move...

Kalambur ma za sobą długą historię. Już starożytność przekazała nam wiele paronomazji o charakterze *kalamburów* (*senescit et senescit... Ne sedeas, sed eas, ne pereas per eas...*), a Renesans tchnął nowe życie w sztukę gry słów. Upodobali go sobie Rabelais, Abraham a Sancta Clara, Szekspir, a w czasach późniejszych Schiller (por. kazanie kapucyna w *Obozie Wallensteina*). Anatole France i G. B. Shaw też chętnie go używali. Victor Hugo *kalambur* nazywał *la fiente de l'esprit qui vole*, a Guy de Maupassant snuł rozważania na jego temat: „Słowa unoszą się na naszej historii i sprawiają, że wydaje się zbiorem kalam-

burów... Dlaczegoż jakaś *calembredaine*, jakaś nieoczekiwana banialuka dają upust naszej wesołości?...”

Będący modą towarzyską w XVIII w., zwłaszcza we Francji, *kalambur* miał jednak wrogów, do których należał, dość nieoczekiwanie, Wolter. Istnieli jednak i obrońcy. Angielski poeta i humorysta Thomas Hood (1799–1845), zwany królem *kalamburzystów*, na zarzuty nadużywania gry słów odpowiadał:

However critics may take offence
 A double meaning has double sense.

[Chociaż krytycy mogą się obrażać,
 Podwójne znaczenie ma podwójny sens]

Richard Moncton Milnes (1809–1885) pisał o głębokim sensie *kalamburu*: „Historia niejednego słowa ukrywa się w jego dwuznacznym zastosowaniu; i nie uchybia to bardziej godności najwyższej poezji, jeśli zyskuje na sile i rozmaitości przez pomysłowe zastosowanie tych samych dźwięków dla odmiennych znaczeń niż pomysły w zakresie rytmu czy akompaniamentu dźwięków naśladowczych”.

Niemieckimi mistrzami *kalamburu* byli humorysty Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858), Eduard Maria Ottinger (1808–1872) i Adolf Glassbrenner (1810–1876). Wśród Rosjan poeci, tej miary, co Aleksander Puszkina i Włodzimierz Majakowski, nie wstydzi się włączyć gry słów do swojej twórczości. W literaturze polskiej w okresie Odrodzenia i humanizmu występują m. in. twórca epigramatów Mikołaj Rej i mistrz gry słów Jan Kochanowski. W nowszych czasach — Adolf Nowaczyński, którego Julian Tuwim nazwał „największym w dziejach słowa polskiego *kalamburzystą*”. Po pierwszej wojnie światowej *kalambur* stał się typowy dla twórczości grupy Skamandra, a szczególnie dla Tuwima, który sam siebie nazwał *kalamburzystą*. Napisał na ten temat satyryczny felieton *Kalamburzyści czyli męki tworzenia dowcipów* („Cyrułik Warszawski”, nr 17, z 2 IX 1926) przedrukowany w książce *Jarmark rymów* (Warszawa 1934) i artykuł *Kalambur czyli karambol* w książce *Pegaz dęba czyli panoptikum poetyckie* (Warszawa 1950), gdzie z różnych źródeł podaje przykłady *kalamburów* i rozważania teoretyczne. Píše tam m. in.: „*Kalambur* a *kalamburzysta* to dwa światy.

Pierwszy, gdy dobry, może na chwilę rozśmieszyć; drugi, choć najlepszy, jest nudny i nużący. Kalambur trwa chwilę, kalamburzysta żyje kilkadziesiąt lat. I bez ustanku kalamburuje, kalamburczy, kalamburzy...”

Bibliografia: *La pointe et le gai*, [w:] *Dictionnaire des calembours et des jeux de mots*, Paris 1860; F. L. Larchey, *Excentricités du langage*, Paris 1860; M. Desciseaux, *Recueil de calembours, jeux de mots, etc.*, Paris b.r.; F. L. Larchey, *Les joueurs de mots*, Paris 1866; J. Gossel, *Buch der Wortspiele*, Köln 1923; A. A. Szczerbina, *Suszczenost' i iskusstwo słowiesnoj ostroty (kalambura)*, Kijew 1958; P. Trost, *Monografie o kalamburach*, „Słowo a slovesnost”, XXI, Praha 1960; J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Warszawa 1934; J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950.

Otto F. Babler, Czechosłowacja

REFRAN: (hiszp. *el refran*, l. mn. *los refranes*) — przysłowie ludowe, wyrażające mądrość praktyczną. Quevedo nazywa *refranes* ewangelią hiszpańską w miniaturze (*evangelios en miñatura*), lud hiszpański zaś przejawia wielkie zamięlowanie i pietyzm dla tych zwięzłych w formie, a bogatych w treści powiedzeń. Są one niezmiernie popularne wśród Hiszpanów i w literaturze, co widać w ogromnej ich liczbie w *Don Kichocie* Cervantesa (używa ich szczególnie Sanczo Pansa), i w komediach Lope de Vega. Mają one formę sentencji w krótkim lub dłuższym zdaniu albo krótkiego dialogu. Najważniejszy zbiór *refranes* przypisują Markizowi de Santillana (1398–1458). Zbiór ten nosił tytuł *Refranes que dizen las viejas tras el huego* (Przysłowia mówione przez staruchy przy ognisku). Pierwsze większe zbiory *refranes*, z komentarzami lub bez, pochodzą z wieku XVI: Pedro Valles, *Libro de refranes* (1549) — 4300 przysłów; Sebastian de Horozco (1550) — przeszło 8000; Hernan Nuñez (1555) — około 6000. W wieku XVII zbierał je hellenista i hebraista Gonzalo Correas. Najbogatszy zbiór tych powiedzeń ludowych stanowi *Refranero español* w 10 tomach J. M. Sbarbiego. Komentarze do *refranes* datują się również od w. XVI. Mamy wśród nich: Alonso de Melgar, *Refranes*

glosados (1515), Juan de Mal Lara, *Philosophia vulgar* (1568).

Stefania Ciesielska Borkowska

RUNIC POEM: (ang. „wiersz runiczny”) wiersz mnemoniczny używany w krajach i w czasach starogermańskich jako pomoc w nauce liter pisma runicznego. Jak litera hebrajska, runa miała nie tylko stałą pozycję w alfabecie zwanym *futhark*, lecz także własną nazwę, którą stanowił wyraz (rzeczownik) zaczynający się na nią. Pierwszą więc runę nazywano runą *feoh*, ponieważ wyraz ten, który znaczy „własność” lub „pieniądz”, zaczyna się głosem *F*. W przeciwieństwie do *abecedariuszów* (zob.), które wyzyskiwały znajomość kolejności liter alfabetu, wiersze runiczne wykorzystywano dla zapamiętania alfabetu tak, jak się to robi w elementarzach z wierszykami o przedmiotach, których nazwy zaczynają się na kolejną literę.

Runa *feoh* w staroangielskim wierszu runicznym zostaje wprowadzona w następujący sposób:

Własność (*feoh*) jest radością dla każdego;
Jednak każdy człowiek powinien szczodrze ją rozdzielać,
Jeśli chce zdobyć łaskę u Pana.

Jest to wyjątek z wiersza z VIII w., który wraz z dwoma innymi — norweskim z XII lub XIII w. i islandzkim z XV w. — stanowi wszystko, co się z tego gatunku literackiego zachowało.

Bibliografia: B. Dickens, *Runic and Heroic Poems*, Cambridge 1915; M. Schlauch, *English Medieval Literature and Its Social Foundations*, Warszawa 1956; A. C. Baugh (ed.), *Literary History of England, I: The Middle Ages*, London 1967; M. Adamus, *Tajemnice sag i run*, Wrocław 1970.

Witold Ostrowski

SCHÜTTELREIME: od niem. *Reime schütteln*, *geschüttelte Reime*, „rymy przerzucane”; wł. *versi squassati*; fr. *contre-petierie* albo *contre-pèterie*, wiersze o takich rymach, w których spółgłoski zaczynające wyrazy występują w zmienionym porządku, np.:

Ryba jest smaczna, ryba syci,
przeto ją lubią sybaryci.

albo:

Kucharz z kobry dawał
mięsa dobry kawał.

Ten rodzaj rymu, stanowiący grę słów, służy skojarzeniom komicznym. Z takich rymów przerzucanych można składać całe poematy, np. łacińskie wiersze, które cytuję Julian Tuwim:

NAUFRAGIUM

Deos precatur navis grex,
quia minatur gravis nex,
asperitate sortis fit,
ut gubernator fortis sit.
Cum oppressisset grando navem,
mortem effugit nando gravem, etc.

Albo niemiecki epigramat:

SCHÜTTELREIMSPRUCH IN EINEM SCHLECHTEN WEINJAHR

Ein Tor, wer ob dem Sauertrank
in allzutiefe Trauer sank!
Schenkt Bacchus heuer Tropfen,
die kaum ein Kutscher saufen kann,
es wächst noch treuer Hopfen!
(Friedrich van Hoff)

W języku francuskim *Schüttelreime* także są możliwe (np. *Elle fit son prix — elle prit son fils*. Albo: Do zbiedniałego pijaka ktoś mówi: *Vous avez vendu votre terre pour avoir trop votre verre*), a były jednym ze środków językowej groteski satyrycznej, facecyjnej i obscenicznej literatury francuskiej XVI stulecia (Rabelais, 1495—1553; Étienne Tabourot des Accords, 1549—1590; François Béroalde de Verville, 1558—1612).

Największą popularnością cieszył się jednak ten gatunek w humorystycznej literaturze niemieckiej:

Man kann in frohen Jugendtagen
nicht immer nur nach Tugend jagen.

albo:

Nicht nur in Büchern sollst du stieren,
doch auch das Leben selbst studieren!

Mają także Niemcy najliczniejszy zbiór rymów przerzucanych, zbiór Reginy Mirsky-Tauber, obejmujący niemal tysiąc pozycji — choć trzeba powiedzieć, że większość z nich to banałności i trywialności. Prawdziwym poetą niemieckim, który składał *Schüttelreime*

na serio, był Benno Papentrigk (anagramatyczny pseudonim Antoniego Kippenberga (1874—1950), świetnego dyrektora wydawnictwa Insel-Verlag oraz znawcy i zbieracza Goethego). Oto kilka próbek z jego książki:

FRAGMENT

Wir müssen viele Wege schreiten,
die grade sich und schräge weiten,
die oft sich auch in bängen Schluchten
voll Finsternis zu Schlangen buchten.

Wohin ist sie entflohn, die Zeit, die gold-
den heisst?
Wo finden wieder wir Arkadiens holden
Geist?
Das Lied hat sie bewahrt, die frommen Hir-
ten mythen,
wie unterm Glase wir verwelkte Myrten
hüten.

MOZART

O verklärter Sang,
unversehrter Klang.

Interesujące jest, że Benno Papentrigk łączy rodzaj *Schüttelreimu* z rodzajem *ritornello*:

Wir legen sacht
das Korn ans Mutterherz der Erde,
bis reif der Felder Segen lacht.

a także z rodzajem *abecedariusza* (*Das Schüttel-ABC*):

Absalom sich im Haar verfängt.
Alarm wird bei Gefahr verhängt.

Igraszka wierszowa i rymotwórcza podniesiona została u Papentrigka do poziomu sztuki w dziedzinie liryki refleksyjnej i stworzyła w swoim rodzaju jedyną książkę w literaturze światowej.

Bibliografia: R. Mirsky-Tauber, *Schüttelreime. Ein kurzweilig Büchlein*, Prag 1904; J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950; Benno Papentrigk *Schüttelreime, wie er sie seiner Freundschaft auf den Ostertisch zu legen pflegte*, Wiesbaden 1956 (Insel-Bücherei, nr 219).

Otto F. Babler, Czechosłowacja

SPOONERISM: (od nazwiska W. A. Spoonera (1844—1930), profesora i dygnitarza New College w Oksfordzie) zabawna meta-teza albo przedstawienie dźwięków w wyrazach zwrotu lub zdania, które daje odmienny,

często komiczny sens. W potocznej polszczyźnie nazywa się to grą półsłówki. *Spuneryzm* powstaje w sposób przypadkowy, drogą zwykłego przejęzyczenia się (typu „Na Plackim Sasu rozkoniał się bryk...”), ale do istoty *spuneryzmu* należy to, żeby pomyłka w wymowie dała nowe, zabawne znaczenie (np. „węgiel kamienny — kamień węgielny”, „cicha kotka — kicha ciotka”, „duży kolek — kurzy dolek”, „armię o północy w pień wycięto — armię o północy w cień wypięto”). *Spuneryzm* jest więc rodzajem *kalamburu*. Zbliżone do niego jest przekręcenie zdania ze starej anegdotki o służącym wysłanym po bilety do teatru, który powiadomił pana, że „Nabuchodonozor, w trzech aktach, ze śpiewkami” — „nabuchał się ozora w trzech jatkach ze śliwkami”.

Język polski na ogół nie nadaje się, poza obscenami, do tworzenia *spuneryzmów*. Natomiast w języku twórcy tego rodzaju gry półsłówek powstają one bardzo łatwo. Oto *spuneryzmy* przypisywane samemu Spoonerowi: „We all know what it is to have a *half-warmed fish* within us” (zamiast: „half-formed wish”); „Yes, indeed; the Lord is a *showing leopard*” (zamiast: „loving Shepherd”); „*Kinquerer congs* their title take” (zamiast: „Conquering kings”) — wyraźnie wyjęte z kazań i wykładów.

Nazwę *spuneryzmu* rozciąga się niekiedy na przedstawienie wyrazów w zdaniu, zmieniające jego sens i sens samych tych wyrazów, co jest możliwe w językach bez fleksji, np. „That was a *window cleaner*” („To był czyszciciel okien”) — „That was a *cleaner window*” („To było czystsze okno”). W języku polskim podobny efekt daje przemiana zdania „Ciele kopnęło dziecko” na „Dziecko kopnęło ciele”.

Spuneryzmy nabierają dowcipnego sensu zazwyczaj w kontekście sytuacji przez niespodziewane zniekształcenie jej treści albo w obrębie frazsek i innych utworów, jak niemieckie *Schüttelreime* (zob.).

Bibliografia: *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, London b.r.; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958.

Witold Ostrowski

THULA: (isl. „lista”) islandzki termin określający listę imion, zwłaszcza stanowiącą rodowód, ujętą — dla lepszego zapamiętania — w rytm i aliterację wiersza starogermańskiego. Termin ten został rozciągnięty przez Heuslera i Ranischa w *Eddica minora* (1903) na inne utwory tego typu, jak katalogi nazw plemiennych spotykane również w poezji staroangielskiej, często w postaci części poematów epickich lub roczników. Oto przykład *thula* wywodzącej pochodzenie zachodniosaksońskiego króla angielskiego Cynrica od Odyna. Końcówka *-ing*, oznaczająca pochodzenie, odpowiada polskiej końcówce *-owicz*:

Cynric Cerdicing, Cerdic Elesing,
Elesa Esling, Esla Gewising,
Gewis Wiging, Wig Freawinning,
Freawine Fridugaring, Fridugar Bronding,
Brond Baelsaeging, Baelsaeg Wodening.

Najstarsze *thula* zachowały się w zlatynizowanej formie w *Germanii* (98) Tacyta i w *Geografii* (ok. 150) Klaudiusza Ptolomeusza. Jako lista królów i lista plemion występują w jednym z najstarszych poematów staroangielskich — *Widsith* — pochodzącym z okresu wędrówek ludów germańskich po Europie, a zapisanym w X wieku. *Thula* stała się ulubionym gatunkiem literackim na Islandii, gdzie historie rodowe w postaci *sag* (zob.) czyniły takie pomoce mnemoniczne koniecznością.

Bibliografia: A. C. Baugh (ed.), *Literary History of England, I: The Middle Ages*, London 1967; S. Einarsson, *A History of Icelandic Literature*, New York 1957; R. W. Chambers, *Beowulf. An Introduction*, Cambridge 1959; K. Malone, *Widsith*, London 1936.

Witold Ostrowski