

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

Bieżący zeszyt powraca, jeśli idzie o materiały słownikowe, do zbiorów materiałów w zeszycie (2), w którym podaliśmy różne formy z pogranicza literatury i życia, w zeszycie (4) z przykładami pieśni i w zeszycie (10) z twórczością okolicznościową. Podajemy bowiem wybór pieśni okolicznościowej z kręgu kulturowego Indii, południowej Europy i Europy północnej. Są to gatunki należące już do historii, co wskazuje, jak ściśle związane były z życiem codziennym w dawnych wiekach formy metryczne, pozwalające na łatwe zatrzymanie tekstu w pamięci.

Redakcja

DODOLSKIE PJESME: serbskie obrzędowe pieśni dla przywołania deszczu. Podczas posuchy chodzili w Serbii na wsi od domu do domu gromadki dziewcząt, tańcem i śpiewem wyrażając prośby o deszcz. Te pieśni brzmiały na przykład:

Molimo se višnjem Bogu. Oj dodo, oj dodo le!
Da udari rosna kiša. Oj dodo, oj dodo le!
Da porosi naša polja. Oj dodo, oj dodo le!
I senicu ozimicu. Oj dodo, oj dodo le!
I dva pera kukuruza. Oj dodo, oj dodo le!

Jedna z dziewcząt była od stóp do głów przystrójona zielonymi gałązkami i kwiatami; nazywano ją *Dodola*. Ludzie polewali tańczącą Dodolę wodą z wiader, a potem obdarzali zbożem, pieczywem, jajami albo pieniędźmi, wierząc, że taki obrzęd przyniesie deszcz (analogicznie do niemieckiego obrzędu *Regenmädchen*). W Dalmacji w podobnych okolicznościach chodzili chłopcy, śpiewając zanosili prośby o deszcz i otrzymywali dary; nazywali się *Prporuše* (bułgarskie i macedońskie *peperuda* — z tego rumuńskie *paperuda*, albańskie *perperone*, nowogreckie *περπερούνα*). Ich pieśni nazywały się *Prporuske pjesme*. „Dodolskie”, a także „prporuskie” pieśni pozapisywał, jako specjalny gatunek serbochorwackich śpiewów, Vuk

Stefanović Karadžić w swoim zbiorze *Srpske narodne pjesme* (Wiedeń 1823).

Rodzaj obrzędowych pieśni, które mają przywoływać deszcz, spotykamy także w folklorze innych narodów. Johann Gottfried von Herder podaje na końcu zbioru *Volkslieder* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1778) deszczową pieśń Peruwian:

Schöne Göttin, Himmelstochter,
mit dem vollen Wasserkrüge,
den dein Bruder dann zerschmettert,
dass es wettet Ungewitter,
Blitz und Donner! —
Schöne Göttin, Königstochter,
und dann gibest du uns Regen,
milden Regen...

Czeski orientalista Alois Musil przetłumaczył (*Mezi Šammary*, Praha 1931, s. 16, 18) arabską pieśń przywołującą deszcz:

O Matko vytrvalého deště, dšti na nás,
namoc pláštěk našeho pastýře!
O Matko vytrvalého deště, dšti na nás
a lijavcem napoj nás!...

Roger Calois i Jean-Clarence Lambert podają na pierwszym miejscu w swojej antologii (*Trésor de la poésie universelle*, Paris, Gallimard, 1958, s. 25) magiczną pieśń australijskich

krajowców *Invocation à la pluie* i pieśń południowoafrykańskich Khoi-Khoi:

O toi, Tsuigoa,
toi, Père des pères,
tu es notre Père.
Fais que les nuages
apportent la pluie!
Fais que vivent nos troupeaux
et nous aussi!...

Prośbę o deszcz, nie już jako rodzaj literacki, lecz jako motyw poetycki, bardzo często spotykamy w literaturze światowej. Tak u Jana Kochanowskiego:

Wszego dobrego Dawca i Szafarzu wieczny,
Tobie ziemia, spalona przez ogień słoneczny,
Modli się dżdża i smętne zioła pochylone,
I nadzieja oraczów, zboża upragnione.
Ściśni wilgotne chmury świętą ręką swoją,
A one suchą ziemią i drzewa napoją...

W czeskim kancjonale Jana Rozenpluta ze Švarcenpachu (wydanym w Ołomuńcu w 1601) mamy pieśń *Letanya za dešť*, rozpoczynającą się tak:

Rač se k nám, Pane, skloniti,
Jezu Kryste,
zemi deštěm pokropiti,
uslyš hlas náš,
Jezu Kryste...

Świetny poeta niemiecki Matthias Claudius (1740–1815), nazywany „der Wandsbecker Bote”, ułożył także *Ein Lied um Regen*, które zaczyna się:

Regen, komm herab!
Unsre Saaten stehn und trauern!
Und die Blumen welken!
Regen, komm herab!
Unsre Bäume stehn und trauern!
Und Bäume stehn und trauern!
Und das Laub verdorret.

Bibliografia: V. Karadžić, *Lexicon serbico-germanico-latinum*, Wiedeń 1852, hasła: *dodola* i *prporuša*. E. Schneeweis, *Grundriß des Volksglaubens und Volksbrauches der Serbokroaten*, Celje 1935, s. 219–223: *Regenzauber*; Z. Ujvary, *Une Coutume des Slaves du Sud: la 'dodola', „Slavica”, III, Debrecen 1963, s. 131–140; V. Čulinović-Konstantinović, *Dodole i prporuše*, „Narodna umjetnost. Godišnjak Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu”, kn. 2, Zagreb 1963, s. 73-96.*

Melodię dodolskiej pieśni *Naša doda Boga moli...* (cytowaną na początku hasła) podaje P. Konjović w zbiorze pieśni jugosłowiańskich *Moja zemlja*, z. V, Beograd 1956, s. 40.

Otto F. Babler (Czechosłowacja)

PAUŠTIKĀNI: hymny jednej z *Wed — At-harvavedy*, które miały zapewnić powodzenie w różnych zamierzeniach. Stanowią one rodzaj błogosławieństw. Recytowano je przy różnych robotach rolnych, przedsięwzięciach kupieckich, budowie domu itp. Hymn IV 38 ma zapewnić szczęście przy grze w kości.

Tadeusz Pobożniak

PIEŚŃ STRAŻY NOCNEJ: niem.: *Nachtwächterruf*, *Nachtwächterlied* albo *Stundenruf*; duńskie *Vaegttersvers*, czeskie *Píseň ponocného*. Pieśń, którą wyśpiewywał stróż nocny o określonych godzinach, aby obwieścić czas — najczęściej pomagając sobie instrumentem dętym (róg).

Strażników nocnych spotykało się już w starożytności, w organizacji społecznej Żydów i Greków. W Anglii i Niemczech ustanowiono ich w średniowieczu, w XV w. Czarna księga wydatków dworu króla Edwarda IV ustala pod datą 1478 wynagrodzenie dla „a wayte, that nyghtely from Mychelmas to Shreve Thorsdaye pipe the watch within this courte fowere tymes; in the somere nightes three tymes and maketh bon gayte at every chambre doare and offyce, as well as for feare of pyckeres and pilfers” (strażnika, który by co noc od św. Michała do tłustego czwartku czterokrotnie otrębywał wartę na tutejszym dworze, w letnie zaś noce trzykrotnie, i dobrze strzegł drzwi każdej komnaty i oficyny także dla obawy przed złodziejami i rabusiami).

Pieśni stróżów nocnych, w tej postaci, w jakiej zostały drogą przekazywania ukształtowane, składają się z reguły z wezwania:

Hört, ihr Leut', und lasst euch sagen,
z podania godziny:
die Glock hat eilfe geschlagen,
i wreszcie z zachęty do pobożności:

bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
dass kein böser Geist eur' Seel' beruck!
Lobet Gott, den Herrn!

Takie ma zakończenie scena zwady w finale II aktu *Śpiewaków norymberskich* Ryszarda Wagnera.

W Danii pieśń straży nocnej w tradycyjnym ujęciu brzmi następująco:

Nu skrider Natten sorte,
og Dagen stunder til,
Gud lad dem blive borte,
Som os bedrøve vil.
Vor Klok er slagen tre.
O Fader from,
Vend du os om,
Din Naade os bete!

Przy tym wprowadzało się do tej pieśni co godzinę stosowny wariant.

Typowa czeska pieśń stróża nocnego brzmi:

Chval každý duch Hospodina
I Ježíše, jeho syna:
odbila druhá hodina.
Opatrujte světlo, oheň,
ať není žádnému škoden,
spěte s Pánem Bohem!

Często wzywało się też św. Floriana jako obrońcę przed pożarem. Ostrzeżenie przed ogniem jest także w niemieckich pieśniach stróżów nocnych często powtarzającym się motywem. Np.:

Meine Herren, lasst Euch sagen,
der Hammer hat zwölf Uhr geschlagen,
gebt obacht auf das Feuer und auf das Licht,
dass uns der liebe Gott behüt'.
Wir lieben Gott und unsere liebe Frau.
Hat zwölf Uhr g'schlagen.

Przykład, jak szeroko rozpowszechniały się pieśni straży nocnej, podaje Leopold Schmidt w *Christlichen Nachtwächterliedern*. Przytacza dziesięciowrotkowy tekst religijny (*Leiden-Christi-Singen*), który stróże śpiewali w nocy po Wielkim Czwartku, jedną zwrotkę po uderzeniu każdej godziny. Tekst zaczyna się:

O dieses betracht an heutiger Nacht!
Hat achte geschlagen!
Um achte betrachte,
dass jetzt ist die Fasten.
Mein Jesus kein Augenblick
nicht mehr kann rasten.
Am Ölberghügel
Blut und Wasser er schwitzet.

Pieśni stróżów nocnych były czasem cytowane w utworach muzycznych. Wezwanie ze *Śpiewaków norymberskich* Wagnera przytoczyliśmy. Już jednak kompozytor barokowy,

Heinrich Biber (ur. 1644 w Stráži pod Ralskem koło Turnova w Czechach, zm. 1704 w Salzburgu), do swojej serenady C-dur wprowadził pieśń straży nocnej. Również Georg Philipp Telemann (1681–1767) wprowadza do kantaty *Lustig beim Hochzeitsschmause* jako cytate pieśń:

Hört, ihr Herren, lasst euch sagen,
die Glock hat zwölf geschlagen,
ihr müsset auf das Rechte sehn,
dass Braut und Bräut'gam schlafen gehn:
Viel Glück zum jungen Sohne!

Jako motyw ikonograficzny postać stróża nocnego spotyka się szczególnie u romantyków, malarzy idyllicznych i rodzajowych, np. u Ludwiga Richtera i pokrewnego mu Mikołaja Aleśa.

Bibliografia: J. Wichner, *Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter*, 1897; J. Bolte, *Alte Nachtwächterrufe*, „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde”, XII, Berlin 1902, s. 343–348; *Encyclopaedia Britannica*, XXVIII, Cambridge 1911, s. 246–247; *Waits*; J. Bolte, *Zur Sage vom Nachtwächter von Szillen*, „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde”, XXVI, Berlin 1916, s. 89; A. Šorm, *Písň ponocného*, Praha 1940; K. M. Klier, *Nachtwächterrufe aus Mureck*, „Das deutsche Volkslied”, XLVI, Wien 1944, s. 40–41; L. Schmidt, *Christliche Nachtwächterlieder*, „Volkslied, Volkstanz, Volksmusik”, XLIX, Wien 1948, s. 29–30; H. Brix, *De gamle danske Vaegtersvers*, København 1951.

Otto F. Babler (Czechosłowacja)

PLANH: staroprowansalski *planh*, *planch* (łac. *planctus* „skarga, żal”; st. fr. *plaint*, katal. wł. *pianto*), uważany niekiedy za odmianę *serventes* (zob.), bywa najczęściej skargą pogrzebową, opiewającą zalety i zasługi zmarłego, rzadziej skargą ogólniejszą, oddającą osobiste nieszcześcia, narodowe klęski, niewolę chrześcijańskich rycerzy, niedolę św. Grobu... *Planh* — czytamy w *Las Leys d'amors* (1350) — jest utworem, który winien wyrażać wielką przykrość lub wielkie zmartwienie, odczuwane w nieszczęściu lub po utracie jakiejś rzeczy. Mówimy o rzeczy w ogólności, gdyż w takim samym stopniu można wyrażać swoją skargę w zwią-

ku z kobietą, jak i z różnymi wydarzeniami, np. w związku z miastem zburzonym i zniszczonym przez wojnę lub przez jakąś inną klęskę. Jeśli idzie o zwrotki, to utwór ten jest na miarę *versu*, gdyż może ich zawierać od 5 do 10. Winien mieć nową melodię, przyjemną i — że tak powiemy — żalosną i wolną... *Planh* winien zawierać pochwały przedmiotu będącego tematem skargi. Winien traktować jeszcze o zmartwieniu odczuwanym po utracie żalowanego przedmiotu (I 346—348).

Sprawa pochodzenia tego rodzaju poetyckiego nie nastrocza na ogół żadnych niejasności. Już w starożytnym Rzymie, w Grecji i w krajach bliskiego Wschodu były powszechnie znane tego rodzaju utwory. Łacińskie *planctus*, opiewające najczęściej śmierć wysokich dygnitarzy kościelnych, były w większości wypadków dziełami duchownych. Tym też tłumaczy się w nich przewaga żywiołu religijnego. Przeciwnie, prowansalskie *planhs* były pisane przez osoby świeckie na cześć osób świeckich odchodzących z tego świata i były śpiewane poza kościołem, wobec członków rodziny zmarłego. Z tego też powodu istnieje duża różnica w tonie pomiędzy prowansalskim *planhs* a łacińskimi *planctus*.

Pod względem układu i formy *planh* nie różni się od *versu* ani też od pieśni (*cansó*). Jego forma, podobnie jak forma *sirventesu*, może być powtórzeniem formy jakiegoś dawniejszego utworu. Wiersz 10-zgłoskowy przystosowany do poważnego tonu bywa najczęściej w nim używany. Poważna i smutna melodia panuje wszędzie. Rozmiary utworów bywają zazwyczaj bardzo różne. Anonimowy *planh*: *Glorios Dieus* z XIV w., napisany na śmierć Roberta, króla Neapolu i hrabiego Prowansji, zmarłego w r. 1343, liczy np. 29 zwrotek.

W staroprowansalskiej literaturze zachowało się ogółem 40 *planhs*, z których najstarszy pochodzi z r. 1137. W 32 *planhs* trubadurowie opiewają śmierć wybitnych osobistości: Cercamón, *Lo planh comens iradamen...* (na śmierć Wilhelma X, księcia Akwitanii i syna wielkiego trubadura, 1183); Folquet de Merseille, *Sicom cel qu'es tan grenjat* (na śmierć wicehrabiego Marsylii Barral de Baux, 1192); Gaucelm Faidit, *Fortz causa es...* (na cześć Ryszarda Lwie Serce, 1199); Guiraut de Borneil, *Planh e sos-*

pir e plor e chan... (na śmierć Ademara V, wicehrabiego Limoges, 1199); Sordel, *Planher volh En Blacatz...* (na śmierć Blacasa, wicehrabiego Aulps, 1237); Guiraut Riquier, *Ples de tristot, marritz e doloiros...* (na śmierć Almarica IV, wicehrabiego Narbonne, 1270). Ze śmiercią przyjaciela lub krewnego wiąże się 5 *planhs*: Guiraut de Borneil, *S'anc jörn aqui joi e solaz* (1173); Guillem de Berquedan, *Cousiros chan e planh e plor* (1180); Daude de Pradas, *Be deu esser solatz marritz...* (1220—1230); Pons Santolh, *Marritz com hom malsabens ab frachura...* (ok. 1260); Bertran Carbonel, *S'ieu anc nulh tems chantei alegamen...* W 3 *planhs* trubadurzy oplakują śmierć ukochanej damy: Pons de Capduell, *De totz caitius sui eu aicel que plus...*; Gavaudan, *Crezens fis veras et entiers...*; Lafranc Cigala, *Eu non chan ges pes talan de chantar...* Jeszcze w r. 1463 Helias de Solier napisał *Canso de planh del gran foc de Tholosa* (Pieśń żalosna o pożarze Tuluzy).

Pomimo żywości rytmu oraz jędrnej i błyskotliwej ekspresji stylistycznej nastrojów większości *planhs* jest nacechowany szlachetnością tonu i powagą chwili. Autorowie *planhs* byli najczęściej protegowanymi opiewanych przez siebie zmarłych bohaterów. Z tego powodu zdarza się dość często, że do żalów natchnionych śmiercią swoich protektorów dołączają również obawę o swój własny los, lub też gwałtowne ataki skierowane przeciwko żywym. Ta zonglerska mentalność, przewijająca się poprzez większość *planhs*, zbliża je często do zjadliwej satyry osobistej lub politycznej. Tego rodzaju nastrojów ożywia już najstarszy zachowany *planh* Cercamóna na śmierć Wilhelma X, księcia Akwitanii: pochwała księcia, modlitwa za jego duszę i opis publicznej żałoby zajmują tam znacznie mniej miejsca aniżeli sama satyra. Gdy idzie o zakres motywów, to nie jest on zbyt duży. Na samym wstępie wyrażają zazwyczaj trubadurowie nieukożony żal i rozpacz z powodu śmierci bliskiej im osobistości. „Jeżeli śpiewam, to na sposób łabędzia, który, umierając, śpiewa boleśnie...” (Gaucelm Faidit, *Fortz causa es...*). Śpiew ten — stwierdzają z żalem — będzie ostatni i położy niechybnie kres ich poetyckiej karierze (Bertran de Born, *Mon chan fenisc...*). Życie będzie odciążeniem dla nich tylko ciężarem, i chętnie, gdyby

to nie było zbrodnią, targnęliby się na nie (A. de Belenoi, *Ailas*). I byliby zaiste wdzięczni tym, którzy zechcieliby pozbawić ich tego rodzaju życia (P. de Capdeuil, *De totz...*). W skardze na śmierć znakomitej osobistości przyłączają się do żaloby poety podległe ludy (Cercamon, *Lo planh*) i wszystkie osoby, które miały szczęście zbliżyć się do adresata utworu (G. Augier, *Cascus plor*). Istotną część utworu stanowi pochwała zmarłego, zazwyczaj pełna emfazy i napuszoneści. Opiewany zmarły był szczytem i fundamentem, kwiatem i owocem wszelkiej cnoty (L. Cigala, *Eu non chan*; B. Menudet, *Ab grans...*); był wspaniałomyślny i dzielny, mądry i łagodny, był ozdobą świata, itp. Umarł król... Od tysiąca lat nie widziano podobnego mu króla, człowieka tak hojnego, tak dzielnego, tak odważnego (G. Faidit, *Fortz causa es...*). „Ten był najlepszym spośród zrodzonych kiedykolwiek przez matkę” (Bertran de Born, *Mon chan fenisc...*). Ten wyjątkowy bohater prześcignął wszystkich ulubieńców sławy, był wzorem miłości i dworskości, był Aleksandrem, Karolem Wielkim i Arturem (G. Faidit, *Fortz causa es...*), był Tristanem, Gavainem i Ivainem (A. de Pequilha, *Ara par be...*). Okryci smutkiem i przepojeni głęboką trwogą pozostali osamotnieni dworscy służalcy, wdzięczni żonglerzy i trubadurowie (Bertran de Born, *Mon chan fenisc...*). W zakończeniu trubadur błaga zazwyczaj Boga o miłosierdzie dla swego bohatera, prosi o wstawiennictwo Najświętszą Pannę, św. Piotra, św. Jana i wyraża nadzieję, że jego dusza już się znajduje lub że wkrótce znajdzie się wśród wybranych (Bertran de Born, *Li tuit*). W tym bezgranicznym kadzeniu razi nadmierna napuszoneść i nadużywanie hiperboli. Dla biednych żonglerów nie ma już innego wyjścia z tej przykłej sytuacji, jak tylko pozbawić się życia, aby połączyć się w ten sposób ze swoim protektorem Guilhem Malaspina (A. de Peguilhan, *Ara par be...*). Prawdziwym iumarłymi są ci, którzy pozostali przy życiu po śmierci Nuno (A. de Belenoi, *Ailas*). Wszystkie katastrofy, które nawiedziły kiedykolwiek świat, są niczym wobec śmierci młodego króla (Bertran de Born, *Si tuit li dol...*). Folquet de Marseille porównywa z dużą subtelnością zasługi Barala do tryskającego źródła, które wydaje tym

więcej wody, im więcej się zeń czerpie (*Si com cel...*). Przy tej sposobności trubadurowie wykazują również marność i znikomość dóbr ziemskich oraz próżność tego świata, na którym jesteśmy tylko podróżnymi (G. Faidit, *Cascus om deu*; Folquet de Marseille, *Si com cel...*).

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934; H. Springer, *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen*, Berlin 1895; *Monuments de la littérature romane publiés...* par M. Gatién-Arnoult, Toulouse 1841–1843; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; J. Anglade, *Les Troubadours*, Paris 1919; S. Suchier, A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; E. Porębowicz, *Literatura staroprowancka*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, II, Warszawa; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Elberfeld 1875; F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882; S. Stroński, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910.

Stanisław Łukasik

PRĀYĀŚCITTĀNI: sanskr. *prayaścitta* — „pokuta”, hymny jednej z *Wed* — *Atharvavedy*, mające na celu zadośćuczynienie za przewinienia, za które uważano nie tylko przestępstwa przeciw nakazom moralnym, lecz i przekroczenia, nawet nieświadome, przepisów liturgicznych; np. hymn II 35 ma za zadanie naprawić błędy popełnione podczas ofiary, wskutek których straciła ona swą moc magiczną.

Tadeusz Pobożniak

PREISLIEDER: pieśni panegiryczne. Tą nazwą określa się w literaturze niemieckiej specjalną grupę epicznych pieśni germańskich, których treść stanowi przesadna pochwała żyjącej osoby lub aktualnych wydarzeń. Pieśni te wyraźnie należy odróżnić od heroizujących osoby zmarłe panegiryków, które ściśle związane są z pogańską wiarą Germanów w życie pozagrobowe przodków — a więc od tzw. *Totenklagen* (zob. *Totenlied*). *Preislied* nie jest

odmianą pieśni bohaterskiej, lecz na jej gruncie może nastąpić heroizowanie historycznej postaci. Dlatego pieśń o Arnimie, wodzu Cherusków, o której wspomina Tacyt, nie jest *Preislied*, gdyż opiewa czyny osoby nieżyjącej. Panegiryki na cześć żyjących znały wszystkie plemiona germańskie; historia tego gatunku sięga czasów sprzed wielkiej wędrówki ludów. Nie były to pieśni chóralne, lecz improwizowane pieśni śpiewane lub melodyjne recytacje jednej osoby. Według twierdzeń znawców metryki germańskiej panegiryki tego rodzaju wykazują pewną metryczną i stylistyczną kulturę. Twórcami ich mogły być więc jedynie uzdolnione jednostki. Sztuka ta, adresowana do warstw wyższych, wyrosła obok ustroju związków plemiennych w atmosferze nowo kształtujących się warunków społeczno-ekonomicznych wędrówki ludów germańskich. Pieśń, jako wytwór wykształconego śpiewaka, wyrażała w poetycki sposób dumę ze zwycięstwa wodza i jego drużyny. Z pieśni tego typu wyrosła zapewne pieśń bohatera, nasycona germańskimi treściami etycznymi. Germańska pieśń panegiryczna jest bardziej zbliżona do staroangielskiej z *Anglo-Saxon Chronicle* (na co zwrócił uwagę Heusler) aniżeli do pieśni nordyckich, których styl przypomina raczej pieśń heroiczną, a treść ściśle związana jest z mitologicznym rajem Wikingów, Walhallą, i opromieniona wspaniałością postaci Odyna. Na terenie Niemiec zbliżone do starych panegiryków na cześć nieżyjących jest *Ludwigslied*. Łącząc podłoże chrześcijańskie i późniejszą formę rymowania ze starogermańską aliteracją *Preislied* ukazuje, jak w najdawniejszych czasach umiano pogodzić aktualną treść z konwencjonalnymi formami stylistycznymi. W późniejszych wiekach zanika pieśń heroizująca czyny żyjących książąt, wodzów, królów; jej miejsce zajmuje wierszowany panegiryk, nie mający już nic wspólnego z formą pieśni.

Bibliografia: G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 1918, 20; A. Heusler, artykuł *Dichtung* w: Hoops, *Reallexikon*; H. de Boor, *Merkers und Stämmers Reallexikon*, II, 721–722; F. Kluge, „PBB”, 37, 157; E. Schröder, „ZfdA”, 59, 240.

Arno Will

SIRVENTES: staroprowansalski *sirventes* to rodzaj poetycki wybitnie okolicznościowy. Pierwotnie jednak, jak sama nazwa wskazuje, był zapewne pieśnią służebną, w której *sirven* (<łac. *servientem*) „sługa, poddany, żołnierz najemny” bronił interesów swego pana feudalnego lub głosił na jego cześć pochwały. Na ogół nie da się rozstrzygnąć, w jakiej właściwie funkcji ów *sirven* układał tego rodzaju pieśni. W czasach historycznych istniał jeszcze pomiędzy *sirven* a żonglerem pewien stosunek zależności: można było być równocześnie lub po kolei jednym i drugim. Bertran d'Alamon, zwracając się do jednego ze swych współczesnych, powiada: „Byłeś długo gońcem, potem podniesiono cię do stopnia *sirven*, a w końcu zostałeś żonglerem”. Nazwa *sirventes*, utworzona od *sirven* przy pomocy sufiksu *-isc*, przybrała z biegiem czasu ściśle określone znaczenie pod wpływem fałszywej etymologii, która połączyła ją z czasownikiem *servir*; na tej podstawie mniemano, że *sirventes* powinien być utworem w „służbie” innego utworu, odtwarzać jego rymy, strukturę, melodię. Tego też zdania byli pierwsi prowansalscy gramatycy. Dawne traktaty gramatyczne i poetyckie nie informują nas dokładnie o istocie tego popularnego rodzaju poetyckiego. Dla Raimon Vidala w pierwszej ćwierci XIII w. *sirventes* był po prostu osobistą satyrą (*cantio facta vituperio alicuius*). Pod koniec XIII w. autor traktatu *Doctrina de compondre dictatz* okazał się już pod tym względem o wiele dokładniejszy: „*Sirventes* winien mieć za przedmiot czyny wojenne, pochwałę na cześć pana, także i naganą, lub też jakieś świeżej daty wydarzenie, o którym jest w świecie mowa. Został znów dlatego tak nazwany, ponieważ służy lub ulega pieśni, od której zapożycza melodię i rymy” (RO VI 356–358, P. Meyer). Również autorzy *Las Leys d'amors* (1350) przyjęli bez zastrzeżeń fałszywy wywód etymologiczny swych poprzedników: *Sirventes* jest utworem, który zbliża się do „wiersza (*vers*) lub do pieśni (*cansó*) co najwyżej w dwu rzeczach; jedna stosuje się do miary zwrotek, a druga do melodii [...]. Winien mieć za przedmiot naganą lub ogólną satyrę, aby chłostać głupich i złych. Kto znów chce, może opiewać w nim również jakiś czyn wojenny” (II 340). Zasadniczo *sirventes* różni się tym od pieśni (*cansó*),

że jest utworem okolicznościowym. Mając za przedmiot życie współczesne, aktualności i wydarzenia polityczne, stał się *sirventes* rodzajem satyry osobistej, moralnej, obyczajowej i politycznej. *Sirventesy* Cercamona nie mają jeszcze zdecydowanego charakteru. *Sirventesy* moralne uwydatniają się przede wszystkim w dziele Guiraut de Borneil. Bertran de Born i Peire Cardenal celują w *sirventesach* politycznych, do których zalicza się również pieśni krzyżowe. Istniał także *sirventes joglaresc*, czyli *sirventes* ułożony dla żonglera, którego trubadur częstuje zazwyczaj najgorszymi złośliwościami (Raimon de Miraval, Bernard de Rovenac). Pod koniec XIV w. nazwa *sirventes* została związana z poezją pobożną.

W swych początkach *sirventes*, podobnie jak i inne rodzaje liryczne, musiał korzystać z gotowych elementarnych form metryki romańskiej, którymi były zwrotka jednorymowa z różnymi odmianami lub zwrotka złożona z wierszy 8-zgłoskowych o rymach krzyżowych. Z biegiem czasu autorzy *sirventesów* przejmowali budowę i układ zwrotek oraz melodię z jakichkolwiek innych rodzajów poetyckich będących w obiegu. Wzorowali swoje *sirventesy* przede wszystkim na będącej ciągle w modzie pieśni (*cansó*): trubadur, pisząc swój *sirventes*, miał przed oczyma budowę zwrotek jakiejś pieśni i dostrajał go do jej melodii. Przy tym tacy mistrzowie pieśni, jak Bernart de Ventadour, Guiraut de Borneil, Peire Vidal i Raimon de Miraval, dostarczali autorom *sirventesów* największej liczby modeli. *Sirventesy*, będąc może nawet starsze od regularnej pieśni (*cansó*), wiodły przez niemal trzy wieki żywot mniej lub więcej niezależny. Ich bujny rozkwit i wielka popularność w 2 połowie XII i w 1 połowie XIII w. odpowiadają na ogół okresowi najbujniejszego rozwoju prowansalskiej poezji. Wśród autorów zachowanych około 200 utworów tego rodzaju widnieją nazwiska najwybitniejszych trubadurów. Później *sirventesy* zdolały utrzymać swoją żywotność jeszcze w XIV w., przyswajając sobie tendencje już to dydaktyczne, już to religijne. W 1324 r. Arnaut Vidal stworzył *sirventes*: *Mayres de lieu, vergespura...* Ich ślady odnajdujemy również w następnym wieku: w 1436 r. Marti de Mons napisał *sirventes*: *Us ric verdiers...* Jeszcze w 2 połowie XV w.

Béranger de l'Hospital ostrzegał w *sirventesie* przed niebezpieczeństwem tureckim zagrażającym światu chrześcijańskiemu.

Oryginalność *sirventesów* nie objawia się w formie, ale w ich treści, która była bardzo urozmaicona. Poza miłością występuje w nich niemal wszystko: stosunki osobiste, kwestie moralne, sprawy publiczne, satyra i pamflet, ocena faktów i ludzi współczesnych. *Sirventesy* pogrążają się w nurtach najbardziej aktualnej rzeczywistości i wiążą się z jej najżywszymi prądami. Obok ważnych wydarzeń historycznych bywa tam również mowa o rozmaitych faktach i incydentach nie mających większego znaczenia, a przede wszystkim bardzo często o nastrojach panujących w opinii publicznej. *Sirventesy* są bezsprzecznie rodzajem literackim bardzo pouczającym z historycznego punktu widzenia, nie dlatego że pozwalają nam poznać niektóre drobne wydarzenia przeoczone przez historię, ale dlatego że są prawdziwym zwierciadłem opinii publicznej. Jednak nie zawsze tak bywało, gdyż wielu trubadurów, protegowanych i opłacanych przez znakomite osobistości, było często wyrazicielami ich opinii i interesów. Na ogół *sirventesy* dzielą się na trzy główne kategorie, zależnie od tego, czy zawierają osobiste napaści i inwektywy, nasycone niekiedy satyrą literacką, rozważania na tematy moralno-polityczne, czy też sądy o współczesnych wydarzeniach politycznych.

Sirventesy osobiste są zazwyczaj stekami obelg, wyzwisk i insynuacji rzucanych przez trubadurów pod adresem kolegów zawodowych lub rywali do pańskiej łaski. Były żongler w ten sposób wyraża się o Manfredi Lancia: "Jest tak przykry w towarzystwie i ma taki żałosny wygląd ten Matfré Lanza, którego nazywają markizem, że ktokolwiek nań popatrzy, traci wszelką radość. Nieprzyjemny jest w obejściu i odrażający ma głos; bez żadnego wdzięku je, pije [...]. Nie zaprasza do siebie ani nie odwiedza żadnego przyzwoitego człowieka: hultaje i kurtyzany — oto ludzie, jakimi się otacza i bez których nie może się obejść". Gwałtowność połączona z najbardziej wyrafinowanymi insynuacjami uderza nas w *sirventesach*, w których Guilhem de Berguedan zamierzał opisać nam życie i zwyczaje swoich wrogów politycznych. Wśród autorów tych

utworów, zięjących obelgami, dominują dwaj prawdziwi poeci: Bertran de Born i Peire Cardenal. Bertran de Born poprzysiął Alfonsowi Aragońskiemu dziką nienawiść, której daje upust w dwóch *sirventesach*, przepowiadając w pierwszym, że jego nikczemność ściągnie nań najgorsze nieszczęścia, a w drugim oskarżając go o najhaniebniejsze podłości; ten król nie wahał się dopuszczać różnych szachrajstw, i nawet grabieży, na osobach biednych żonglerów, których pozbywał się potem podstępnie. Złośliwa ironia bije z innego jego *sirventesu*: „Wilhelmie z Gordon, w waszym dzwonie Młot tłucze twarde — toż was bronię I kocham, niech mi Bóg da zdrowie! Lecz plotą dwaj wicehrabiowie, Widząc, jak kulisz się w fortocy, Że wam nie staje klepki w głowie [...]” (przekł. E. Porębowicza). Znow Peire Cardenal częstuje w trzech *sirventesach* najpotworniejszymi oskarżeniami wielkiego pana i równocześnie dygnitarza kościelnego, Stefana de Belmont, który miał rzekomo być nie tylko odrażającą istotą, ale również notorycznym zdrajcą i mordercą swych krewnych. Satyra osobista uderza nie tyle w dzieła, co w samych trubadurów. Peire d'Averne w „wierszu” *Chantarei d'auetz trobadors*, napisanym przed 1123 r., daje szereg karykatur współczesnych trubadurów i żonglerów, którzy defilują tam w liczbie dwunastu wraz z trzynastym autorem zamykającym pochód, szydzi z ich głosu, wyglądu i przechwałek, pozwalając sobie na szereg ośmieszających aluzji. Guiraut de Borneil wygląda jak wysuszony miech. Guilhem de Ribas śpiewa ochryplym głosem przypominającym szczekanie psów. Bernart de Saissac jest tylko żebrakiem... Okradziono Peire de Monzon: niechaj złodziej będzie błogosławiony! Trzydzieści lat później Mnich de Montaudon przedstawił w *Pos Peire d'Alverhe a chantat* nową galerię złożoną z 16 portretów trubadurów wraz z własnym portretem, czerpiąc komizm z tych samych źródeł: brak talentu u kolegów zawodowych, nędzny wygląd fizyczny, niemiłe przygody... Peirol jest bardziej wyschnięty niż drewno wrzucone do ognia; od 30 lat nosi te same łachy, żyje z żebraczką, jego pieśń niewarta złamanego szeląga. Gaucelm Faidit ożenił się z żonglerką. Guilhem Ademar opiewa damę mającą 30 kochanków...

Około połowy XIII w. trubadorowie zaczęli rozszerzać stopniowo swoje horyzonty społeczne i obejmować krytycznym wzrokiem również inne „stany świata”. Już Pons de la Garde (około 1200—1210) wypowiada gorzkie słowa prawdy pod adresem duchownych, prawników i kupców (*D'un sirventes a far*). Pięćdziesiąt lat później Guiraut Riquier dobiera się do większych osobistości, prałatów i nawet samych królów (*Crestias vei perilhar*). W *Mon sirventes tramet...* Peire Cardenal przesuwając przed naszymi oczyma szlachtę, mnichów czarnych i białych, kanoników, prawników, oberżystów, przekupniów i rolników. Na początku XIV w. Raimon de Cornet przedstawia jeszcze bogatszą galerię różnych stanów: lekarzy, aptekarzy, adwokatów, studentów, żebraków... (*Car mot home fan*). W *sirventesach* moralno-wychowawczych widzimy królów, którzy potrafią tylko klócić się ze sobą, wielkich panów, którzy „strzygą i łupią” swoich wasali, kupców, którzy oszukują na wadze... Silne akcenty oburzenia na świat, w którym prym wiodą gwałt, zdzierstwo, ucisk, obłuda, oszustwo, występują przede wszystkim w utworach Peire Cardenal (*Loas amaritz, Tostemps azir...*). Marcabru celuje w cierpkiej ironii i w gwałtowności obelg (*Dirai vos senes daptansa...*). Peire de Busignac i Cerveri de Girone nie wykraczają już poza zwyczajne komunały.

Współczesne wydarzenia i wszelkiego rodzaju aktualności wypełniają ramę *sirventesów* politycznych, które przekształcają się często w zjadliwe pamflety polityczne. Najdawniejszy i najbardziej zwarty cykl tworzą w tym dziale *sirventesy* Bertrana de Born, w liczbie około 25, napisane między 1181 a 1194 r. Na ogół nie wiążą się one co prawda z większymi wydarzeniami politycznymi, ale ukazują nam krętackie manewry i podle intrygi polityczne, jakimi posługiwali się zachodni panowie feudalni w stosunkach między sobą i w stosunkach z suwerenami, Plantagenetami. A Bertran de Born to nie byle kto, kasztelan zamku Haufort, siewca niezgody, podżegacz i miłośnik wojny (*Ges de far sirventes*), towarzysz Ryszarda Lwie Serce, którego nastroja wrogo przeciwko baronom, wróg i kalumniator Filipa Augusta, trubadur-rycerz, który swymi *sirventesami* zarzuca dwory Francji, Anglii i Hisz-

panii. Za to wszystko Dante ulokował go w piekle (*Inferno* XXVIII 133), gdzie biedaczysko obnosi swoją odciętą od tułowia głowę. Pełne dowcipu, bezgranicznego zuchwalstwa i oryginalnych obrazów *sirventesy* Bertrana de Born cieszyły się długo niezmiernym powodzeniem i były śpiewane jeszcze 50 lat po jego śmierci.

Wyprawy krzyżowe dostarczały trubadurom nowych i świeżych materiałów. Wyprawy poza Alpy dały początek najstarszym i najpiękniejszym pieśniom krzyżowym, będącym politycznymi *sirventesami* (Marcabru, Folquet de Marseille). Wyprawa, która ruszyła na Wschód w 1146 r., znalazła jedyne echo w pieśni *Chevalier, mout estes gariz*, w której młoda kasztelanka skarży się, że opuścił ją przyjaciel, aby towarzyszyć królowi Ludwikowi. Niemal połowa pieśni krzyżowych powstała w okresie od 1187 do 1220 r., kiedy to prowansalska poezja była u szczytu swego rozkwitu (Bertran de Born, Guiraut de Borneil, Gaucelm Faigit, Raimabaut de Vaqueiras, Pons de Capdeuil, Peire Vidal, Folquet de Romans). W 1250 r. Austore d'Aurillac wyrzuca ostro samemu Bogu, że wydał Ludwika IX i jego wojsko na pastwę niewiernych (*Ai Dieus, pe qu'as fache...*). W 1262 r. druzgocąca klęska chrześcijan w Syrii dostarczyła genueńskiemu trubadurowi Calega Panzan pretekstu do ataków na papieża i Karola d'Anjou. Po upadku wszystkich chrześcijańskich warowni na Wschodzie (1262) zdawało się nawet ludziom, że sam Pan Bóg przeszedł na stronę niewiernych (*Ira e dolors*). Wyprawa przeciwko albigensom, prześladowanie heretyków i terror Inkwizycji dostarczyły nowych bezpośrednich materiałów trubadurom (Tomier, Palazi, Guilhem, Figueira, Bernart de la Barta, Montanhagol, Sicart de Marvejols, Peire Cardenal, Peire de Vilar, Bernart de Rovenac, Bertran d'Alamon, Granel Guilhem Anelier, Saint-Cir). Guilhem Figueira kieruje przeciwko Rzymowi swój śmiały *sirventes* (*D'un sirventes far*) i szereg innych przeciwko duchowieństwu. Bernart de la Barta protestuje ostro przeciwko pokojowi narzuconemu przez kler i Francuzów (*Foilla ni flors*). Montan Hagol nie daje spokoju Inkwizycji (*Del tot vei remaner valor*). Peire Cardenal atakuje kler, Inkwizycję i Francuzów w dwudzie-

stu *sirventesach*, będących prawdziwymi pamphletami (*Un sirventes fatz, Li clerc si fan pastor, Tartarassa mi vautor...*). Guilhem Anelier w czterech *sirventesach*, naszpikowanych satyrą społeczno-polityczną, żżyma się na duchowieństwo i na Inkwizycję.

Promieniowanie *sirventesu* objęło przede wszystkim północną Italię. Pod koniec XII i w XIII w. trubadurowie pochodzenia włoskiego stosowali na wielką skalę ten rodzaj w walce politycznej. Około 1196 r. Peire de la Caravana z Bolonii zaatakował gwałtownie Niemców w *D'un sirventes faire*. Trubadurowie północnowłoscy wtrącali się przede wszystkim do walki cesarzy z gminami lombardzkimi: Peire Guilhem de Loucerna, *En aquest gai sonet* (1226), Nicole de Turin, *D'un songe qu'ieu sonhava* (1237). Później Genueńczyk Calega Panzam uderzył ostro w Charles d'Anjou (*Ar es sezos c'om si deu alegrar*). W północnej Francji *sirventes* utrwalił się pod nazwą *serventois*, a w Katalonii jako *serventesio*. Przeniknął on również do poezji staroportugalskiej.

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934; *Monuments de la littérature romane publiés...* par M. Gattien-Arnoult, Toulouse 1841–1843; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; J. Anglade, *Les Troubadours...*, Paris 1919; K. Bartsch, *Chrestomathie provençale...*, Elberfeld 1875; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; F. Diez, *Leben u. Werke der Troubadurs*, 2. Aufl. Leipzig 1882; F. Diez, *Die Poesie der Troubadurs*, 2. Aufl. Leipzig 1863; E. Porębowicz, *Literatura staroprowanska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, II, Warszawa; E. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1887; L. de Vasconcellos, *Textos arcaicos*, Lisboa 1923; J. J. Nunes, *Crestomatia arcaica*, Lisboa 1921; H. Suchier, A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

THERAGATHA i THERIGATHA: „pieśni mnichów” i „pieśni mniszek” buddyjskich, dwa zbiory wierszowane kanonu palijskiego,

należące do *Suttapitaki*. Pierwszy składa się z 1279 zwrotek (*gatha*), drugi z 522. Zwrotki te łączą się początkowo w krótkie utwory po 1, 2, 3 i więcej zwrotek, następnie w nieco dłuższe, w końcu zaś w dość długie poematy czy ballady po 20, 30 i więcej zwrotek, ostatni utwór w *Theragatha* zawiera ich 71, a w *Therigatha* 74. Razem pierwszy zbiór liczy 107 utworów, drugi 73. Przypisywane są one „starszym” mnichom (*thera*) i „starszym” mniszkom (*theri*), a więc osobom wyżej stojącym w hierarchii klasztornej. Przy każdym utworze podane jest imię autora lub autorki, a komentarz do tych pieśni, którego twórcą był Dhammapala z V w. n.e., podaje nawet jakby krótkie życiorysy tych „starszych” mnichów i mniszek. Zarówno imiona te, jak i życiorysy nie mogą być uważane za autentyczne. Niewątpliwie jednak obydwie zbiory stanowią antologię najdawniejszej poezji klasztornej buddyjskiej różnych autorów i auterek. Treścią tych pieśni są głównie przeżycia duchowe, niekiedy tylko opisywane są wydarzenia zewnętrzne, lecz przeważnie w utworach mniszek. Pieśni mniszek odznaczają się na ogół większą żarliwością i głębszymi uczuciami, pieśni mnichów natomiast najczęściej malują spokojne, oddane medytacjom życie w samotności, wśród wspaniałych puszcz, kontemplację i nieustanne doskonalenie siebie. Toteż pieśni mnichów obfitują w piękne obrazy przyrody, pieśni mniszek zaś odtwarzają przed nami raczej codzienne życie i trud kobiety, sceny rodzinne, czasem wydarzenia na dworach królewskich. Ale życie klasztorne i jego ideały wycisnęły swoiste piętno na całej tej poezji: ma ona charakter typowo religijny, odrywa ludzi od ziemi i przenosi w inny świat, w świat daleki, niepodobny do naszego, świat uniesień, olbrzymich wyrzeczeń i jedynej nadziei — niemości. Wszystko to, co wydaje się cennym — dom, przywiązanie, rodzina, miłość — wszystko to odrzuca się tu lekko, bez żalu i zostawia daleko za sobą, jak się odrzuca i zostawia za sobą liście zwiędnięte i kwiaty zdeptane. Bohaterzy i bohaterki tych pieśni, nieraz ledwie przykryci strzępami odzieży, bosi, z miską żebraczą w rękę, wyrzekając się wszystkiego, idą za głosem Buddy i z wiarą w jego słowa dążą do wyzwolenia się z męki odrodzeń, osiągnięcia wiecznego spokoju w Nirwanie.

Chyba tylko na stronicach *O naśladowaniu Chrystusa* można znaleźć podobne ideały, podobny sąd o życiu i ten sam nieporównany lot do ostatecznego celu, co tutaj. Poznać źródło cierpień, zniweczyć pragnienia i dążyć drogą wskazaną przez Buddę — oto zasadniczy motyw tych pieśni. Mniszka buddyjska Mahapadapati wyraziła to w następującej zwrotce:

Cierpienie wszelkie już poznane
I zasypane źródło żądz!
Zdobylałam to, co żądzę niszczy:
Ośmioczonową ścieżkę Buddy!

Ostatni wiersz brzmi w palijskim:

ariyattangiko maggo nirodho phusito mayā
(*Therigatha* 158).

Pieśni mnichów i mniszek, podobnie jak inne pisma kanonu, zawierają utwory nie z jednej epoki. Najstarsze pieśni sięgają zapewne czasów pierwszych uczniów Buddy, Sariputy i Moggallany, niektóre jednak powstać musiały w parę wieków później, gdyż malują już rozkład i upadek życia klasztornego. Niemiecki przekład tych pieśni dał K. E. Neumann, *Die Lieder der Mönche und Nonnen*, 2 wyd. 1918, angielski Rhys Davids, *Psalms of the Early Buddhists*, „PTS”, 1909, 1913.

Stanisław Michalski

TOTENLIED: gatunek niemieckiej poezji znany także pod nazwą *Klagelied*, *Totenklage*. Nazwa używana dla określenia pieśni pogrzebowej o charakterze obrzędowym. Znana była w najdawniejszych czasach; wskazują na to najstarsze ludowe pieśni pogrzebowe, które nie utraciły wszystkich cech wiążących je z obyczajami, obrzędami i przeżytkami ustroju rodowego i jego ideologii. Zakazy kościelne i kronikarze przeszkodzili w przekazywaniu potomości pieśni związanych z przedchrześcijańskimi obrzędami; stąd przetrwały tylko skąpe wiadomości o tych pieśniach.

Nie jest pewne, czy pieśni, o których wspomina Hausler, Unwerth-Siebs, a szerzej omawia Ehrismann w swej *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters* (1932), w rzeczywistości należą do grupy *Totenlieder*, ponieważ ich treść zupełnie nie jest nam znana. Natomiast pieśni związane ze

śmiercią Attyli (Jordanes, cap. 49) i Beowulfa (wiersze 3137—3183) nie są pieśniami liturgiczno-obrzędowymi, lecz mają częściowo charakter panegiryczny. Są wytworem sztuki poetyckiej wykształconej jednostki, która rozgłasza sławę swego pana z punktu widzenia przedstawiciela drużyny.

Pieśni żałobne (*Trauergesänge*) na śmierć Teodoryka, króla Wizygotów, dają raczej obraz ówczesnego kultu, a nie mają cech prawdziwych *Totenlieder*. Zaklinanie umarłych (*Totenbeschwörungen*), które Unwerth-Siebs i Ehrismann wspominają w związku z omawianymi *Totenlieder*, o ile są ujęte w formy poetyckie, należą do poezji magicznej. Resztki germańskich pieśni pogrzebowych uratowały się w pogrzebowych pieśniach ludowych znanych pod nazwą *Leichengesänge*. Ponieważ ludowe pieśni żałobne, śpiewane przez członków rodziny zmarłego w czasie zamykania trumny, bywały często okazją do aktualnych wstawek improwizowanych, zatracaly z czasem swój pierwotny charakter.

Bibliografia: Unwerth-Siebs, *Geschichte der deutschen Literatur bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, 1920, s. 20; G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, I, 1918, s. 38—44. Do obchodu pogrzebowego Attyli: F. Kluge, PBB. 37, 157. E. Schröder, „ZfdA”, 59, 240. Zakazy kościelne: F. G. A. Wasserschleben, *Regionis abbat. Frumensis libri duo de synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis*, 1840; J. Grimm, *Mythologischer Nachtrag*, s. 404—411; O. Böckel, *Deutsche Volkslieder aus Oberhessen*, s. CXXXII.

Arno Will

TREIDELGESÄNGE: pieśni holowników (niem. *treideln* — holować). *Treidelgesänge* to jeden z najstarszych rodzajów niemieckich pieśni ludowych z grupy pieśni pracy. Autorami tych pieśni byli holownicy łodzi transportowych na wielkich rzekach handlowych, którzy śpiewali dla utrzymania rytmu pracy.

„Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde” z roku 1899 na s. 15 numeru 9 podają najprymitywniejszą formę takiej pieśni, którą śpiewano przed 150 laty przy pracach holowniczych w górnym biegu Łaby w okolicy Drezna. Składa się ta pieśń z jednego okrzyku powtarzanego kilkakrotnie w coraz to innej tonacji. Pieśniami o bardziej ukształtowanej budowie i wzbogaconymi treścią z zakresu pracy zawodowej są tzw. *Hohenauen*, śpiewane nad Innem i Dunajem podczas holowania całych składów łodzi transportowych. Z powodu wąskiego kręgu zainteresowanych w ich odtwarzaniu nie wykazały one zbyt długiej trwałości. Jedne ginęły zaraz po powstaniu, inne, zależnie od okoliczności, w jakich były stosowane, zmieniały swą pierwotną treść. Holownicy poważnie rekrutowali się z najuboższego chłopstwa nie znajdującego zatrudnienia na wsi. Dlatego w miarę wzrastającego wyzysku treść tych pieśni wzbogacała się o elementy klasowej ideologii.

Jedną z najstarszych tego rodzaju pieśni odтворzono na podstawie zapisków przeora Dominika ze Strasburga, znanych pod nazwą *Azwische Bogen*, z 1679 roku. Podobne pieśni wymienia Pommer na s. 2 w swym zbiorze *Das deutsche Volkslied*, IX.

Arno Will