

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

O nazwie niektórych utworów poetyckich zadecydowała ich forma. Inne mają formy własne, poza nimi nie spotykane. Jeszcze inne awansowały z form wersyfikacyjnych na samodzielne utwory. Czytelnicy „Materiałów” spotkali się już z *abecedariuszem* i *clerihew* w zeszycie (2) oraz z *coblą* w zeszycie (1). Jedne utwory tego rodzaju były kunsztownymi zabawkami rymotwórców i poetów, które umarły wraz z autorami. Inne przyjęły się, stały się popularne i były lub są uprawiane nawet dzisiaj. Jednych używano dla zabawy, innych dla celów poważnych. Wybór haseł w niniejszym zeszycie ilustruje wymienione tu zjawiska, ukazując jedno z ciekawych zagadnień genezy gatunków literackich.

Redakcja

AKROSTYCH: od *ἀκρος* (*akros*) i *στίχος* (*stichos*), w grece używamy w formie *ἀκροστιχίς* (*akrostichis*) u Dionizego z Halikarnasu lub w formie *παραστιχίς* (*parastichis*) u Swetoniusza i Diogenesa Laercjusza, oznacza układ słów lub wierszy, w których określone położeniem litery (sylaby) tworzą wyrazy-hasło, zazwyczaj związane z sensem całości. Odpowiednio do wskazanych możliwości wyróżnia się odmiany akrostychu.

1. Akrostychy wierszowo-literowe:

a) Akrostych, w znaczeniu najczęściej stosowanym, to układ wierszowy, w którym hasło wpisano na początku każdego wiersza. *Gadka* J. A. Morsztyna stanowi akrostych w epigramacie:

K-iedyć powiedzieć to, na coś zasłużył,
P-rzy ludziach nie śmiem żebym się nie dłużył.
J-eśli masz dowcip domyślny i żartki,
E-gzorczyzm czytaj na skraju tej kártki.

Akrostych taki może być przeplatany, gdyż hasło można wpisać w kolejne wiersze nieparzyste czy parzyste. Morsztyna *Sekret jawny* odczytujemy jako akrostych podwójnie przeplatany, gdyż autor wpisał w wiersze nie-

parzyste imię panny — Jagnieszka, a w parzyste jej nazwisko — Kromerówna.

b) Jeżeli hasło zostało wpisane w środku wiersza, np. tuż po średniówce, mamy mezostych (gr. *μεσο*, *meso*-, *śródo*-). c) Z wpisania hasła na końcu powstaje telestych (gr. *τελέω*, *teleo* — kończę), który w wierszach rymowanych *aa*, *bb*, *cc* ... powoduje podwajanie liter hasła.

d) Akromezostych jest skomplikowaną, bardzo wymyślną kombinacją typów poprzednich, np. w wierszu liczącym 16 sylab (oktonar trocheiczny) można zmieścić akrostych i trzy mezostychy, ponieważ wiersz taki da się poczonkować: 4+4+4+4. Lange w wierszu *Rym* powiada: „potrójnie złożony akrostych”. e) Akrostych ukośny należy czytać po przekątnej, od początku w prawo w dół, hasło może się krzyżować z drugim, biegnącym po innej przekątnej. Wymaga to podkreślenia liter hasła, np. tłustym drukiem.

f) Akrostych poziomy mieści się w jednym wierszu, gdyż hasło wpisane bywa w początek występujących tam wyrazów. W następnym wierszu może znaleźć się dalszy ciąg hasła, ale kierunek czytania jest tu zgodny z kierunkiem

czytania tekstu. Odmiana ta nazywa się z grecka *cephalomasticon* (κεφαλος) *kephalos* — głowa, ονομαστικά, *onomastika* — mianowanie), co Tuwim tłumaczy żartobliwie przez „głowomian”.

2. Akrostych sylabiczny, który może mieć kilka odmian odpowiadających pozycji wpisanych sylab, polega na tym, że hasło zostało podzielone na sylaby, a nie jak poprzednio na litery.

3. Akrostych-formuła przypomina akrostych poziomy, lecz stanowi krótką całość samodzielną, bez wplatania w wiersz. Może to być aforyzm:

M-utatio	Zmiana
O-mnimoda	Zupełna
R-epentina	Nagła
S-eperatio (mors)	Rozłąka (śmierć)

(cyt. wg Tuwima)

Hasło może wreszcie być istotnie hasłem porozumiewawczym, jak w pierwszych wiekach chrześcijaństwa RYBA — ΙΧΘΥΣ (*Ichthys*) ze słów „Jezus Chrystus Syn Boga Zbawiciel” — Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (*Iesous Christos Theou [H]yios Soter*). Ten akrostychiczny skrót stał się tajemniczym, mistycznie interpretowanym symbolem.

Punktem wyjścia w budowaniu akrostychów jest zawsze wyraz-hasło, do niego dorabia się treść. Obojętne są w nim elementy wersyfikacyjne, choć tradycyjnie ustalały się określone metra, np. argumenty do komedii Plauta układano w trymetrach jambicznych. U nas akrostychy pisywano w dwuwierszach rymowanych stycznie (*aa, bb, cc* itd.), lecz można pomyśleć akrostych w sonecie lub oktawie.

Jako wiersze, formuły, hasła, akrostychy są bardzo stare. Mówił o nich Cycero (*De divinatione*) i współczesny mu gramatyk Dionizy z Halikarnasu, w czasach cesarstwa — historyk Swetoniusz, później zaś Diogenes Laercjusz (III w.). Znano akrostychy mnemotechniczne, ułatwiające zapamiętanie formuł naukowych. Dla celów pamięciowych akrostychowano także wiersze sybilińskie. W *Argumentach* do komedii Plauta (dodawanych w II w. n. e.) akrostychicznie zapisywano tytuł streszczonej komedii. Obok tego szerzyły się akrostychy w poezji hellenistycznej i w okresie dekadencji

literatury rzymskiej jako objaw zmanierowania poezji, zwłaszcza gdy te karkołomne sztuczki traktowano zupełnie poważnie. Tłumaczy to powodzenie akrostychów u pisarzy starożytności, lecz dodać tu należy znaczenie symbolu „Ryby” i ludową tradycję wierszy sybilińskich, w których zaszyfrowany wyraz nabierał tajemniczości. Toteż akrostychy rozkwitły i skomplikowały się właśnie wtedy, a następnie przeszły do piśmiennictwa średniowiecznego. Tworzyli je np. Beda (VII—VIII w.) i Otfryd (IX w.). Werbalistyczny, pamięciowy charakter nauki i nauczania w średnich wiekach nadawał akrostychom pewną wartość praktyczną. Wierszowano i tak wszystko, co było godne pamięci, wymyślano różne inne formy pamięciowe, ale tym sposobem akrostych średniowieczny przetrwał do czasów humanizmu. Nie mając wówczas żadnej już wartości ani praktycznej, ani mistycznej, stał się zabawką literacką, poważnie traktowaną chyba przez pracowitych próżniaków. W poezji świeckiej widzimy akrostych u schyłku średniowiecza, np. u Villona, Marona i Gringoire’a we Francji, w Niemczech u Gotfryda ze Strasburga. Pisywał je dla żartu i Boccaccio. Mistrzem polskiego akrostychu jest oczywiście J. A. Morsztyn, który uczynił z tej formy odmianę frazki dowcipnej, złośliwej, ale zgrabnej, i pomimo pewnej rubaszości nie pozbawionej wdzięku. Poważnie akrostychowane panegiriki Jana Żabczyca i wiersze dewocyjne ks. Wojciecha Waśniowskiego świadczą o wyrodzeniu barokowej poezji, o bardzo złym smaku.

Akrostych zasadniczo niewiele ma z poezją wspólnego, ale jako żart poetycki, jako łamiągówka literacka, może mieć pewną rację bytu. Stąd można zrozumieć akrostych satyryczny, polemiczny, pamfletowy. Akrostych Morsztyna był wyrazem kultury środowiska dworskiego, akrostych współczesny można wyjaśnić jako zabawkę środowiska literackiego, dziennikarskiego. Dlatego terenem tej formy może być prasa satyryczna i humorystyczna, np. L. Belmont napisał akromezostychem wiersz-komplement dla aktorki A. Luedowej, Jan Kaspro-wicz złożył J. Weyssenhoffowi dedykację *Marcholta* w formie długiego akrostychu zawierającego nazwisko adresata i autora. I to jest zupełnie marginesowa zabawka poetycka.

Bibliografia: J. Tuwim, *Traktat o akrostychu*, [w:] J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Kraków 1950, s. 211–224; Hasło: *Akrostikon*, [w:] *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, t. I; *Acrostico*, [w:] *Enciclopedia Italiana*; J. Shipley, *Acrostic*, [w:] *Dictionary of World Literature*.

Maria Grzędzińska

KASKADA: nazwa nadana przez Jerzego Żuławskiego wymyślonej przez niego formie metryczno-kompozycyjnej, zastosowanej dla dziewięciu utworów w zbiorze *Intermezzo* (1897), pochodzi oczywiście od kaskady wodospadu; utwór tytułowy cyklu zaczyna się od słów: „Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych wód kaskada, Leci jak srebrne piany górskich wód...”, kończy się zaś jednowyrazowym wierszem powtarzającym pierwszy rym, a więc w tym wypadku słowem „kaskada”. Wzorzec kaskady najogólniej przedstawić można w sposób podany, przy czym liczby oznaczają ilość sylab, a litery układ rymów, znak B' wskazuje na rym męski, znak A_r — rym refrenowy.

I. 13 Ar	II. 10 B'
10 B'	13 A
13 A	13 A
13 A	6 B'
8 B'	
11 C	III. 13 A
13 A	10 B'
6 C	3 Ar

Wiersze najdłuższe to zwyczajne trzynastozgłoskowce (7+6), metra pośrednie mają również tradycyjną średniówkę po piątej sylabie. Oryginalność kaskady polega zatem na niezwykłości układu wersyfikacyjnego, lecz cała kreacja jest najwyraźniej sztuczna. Według autora ma się składać z trzech zwrotek, lecz zwrotka to coś powtarzającego się bez zmiany w utworze, tu zaś każda jest inna. Przypomina w ten sposób kaskada inne układy stroficzne, zbudowane z rozmaitych części metrycznych, jak sonet, rondo, rondel. W kaskadzie widać pewną logikę koncepcji, dążenie do jednoci formalno-treściowej, można jednak wątpić, czy to się autorowi opłaciło. Ambicja stworzenia własnego układu stroficznego pojawiła się na tle jednego z kierunków Młodej Polski, estetyzmu, będącego spóźnionym u nas,

z XIX-wiecznej poezji francuskiej pochodzącym „parnasizmem”. Żuławski nie jest typowym reprezentantem estetyzmu, silnie występowały w jego twórczości dążności narodowe i społeczne, lecz kaskada dowodzi, że ulegał wzorom parnaskim we wcześniejszej fazie twórczości. Po latach jednak cały cykl *Kaskad* usunął poeta z wydania zbiorowego, widać nie chciał ich przypominać.

Kaskada, choć trójdzielną strukturą przypomina rondo albo rondel, nie jest bynajmniej prostą recepcją tych układów stroficznych, dowodzi jednak, że autor jej, twórca bardzo licznych sonetów, a nawet jednego pantumu, znał dobrze stałe formy poezji romańskiej z opóźnieniem recypowane czy wznowiane przez estetyzistów. Kaskada też podzieliła losy ballad lirycznych, rond czy willanelli młodopolskich; nawet dla autora stała się efemerydą. Nic dziwnego, formy podobnego typu nie wyrastały z rodzimej tradycji poetyckiej, były sztywne, dawały tylko okazję do artystycznego popisu, miały zadziwiać ciasny elitarny krąg odbiorców. Istnienie kaskady zarejestrował Jan Łoś w *Wierszach polskich*, gdzie przytoczył w całości tytułowy utwór i podał jego analizę metryczną. Trzeba jednak powiedzieć, że jak na zakres książki Łoś potraktował kaskadę zbyt poważnie.

Bibliografia: J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 344–345.

Maria Grzędzińska

LIMERYK: (ang. *limerick*) nazwa w nie wyjaśniony sposób związana z miastem lub hrabstwem Limerick w Irlandii. Mało prawdopodobna jest teoria wywodząca ją od słowa *learic*, rzekomo urobionego od nazwiska E. Leara, popularnego twórcy limeryków. Limeryk jest to żartobliwy wiersz angielski, liczący pięć linii rymowanych *aabba* z trzema akcentami w tych, które kończą się rymem *a*, *a* z dwoma w liniach o rymie *b*. Limeryk odznacza się zazwyczaj osobliwymi rymami i zaczyna się najczęściej słowami: „Był sobie X z miejscowości Y”, po czym następuje dowcipny nonsens, zakończony pointą w ostatnim wierszu. Oto przykład:

There was a young lady of Riga
Who went on a ride on a tiger.
They returned from the ride
With the lady inside
And a smile on the face of the tiger.

(Raz młoda dama ryska
Ujeżdżała tygrysa.
Gdy z przejażdżki wróciła,
Już wewnątrz była
A uśmiech na twarzy tygrysa.)

Teorie wyjaśniające pochodzenie nazwy *limerick* są jednocześnie teoriami o powstaniu limeryku. *Oxford English Dictionary* podaje: „Powiadają, że nazwa ta pochodzi od zwyczaju przy ucztach, zgodnie z którym każdy z uczestników śpiewał improwizowany *nonsense-verse*, po którym następował chór ze słowami: »Czy przyjedziesz do Limerick?« (”...Will you come up to Limerick?”). Inni uzupełniają to wyjaśnienie tym, że zwyczaj ten powstał w połowie XIX w. w Limerick i że każdy *nonsense-verse* odnosił się do mieszkańców coraz to innych miast irlandzkich. Jedyny historyk limeryku Langford Reed daje jednak wyjaśnienie odmienne. Zwraca uwagę na epigram francuskiego pisarza Gilles de Menage w książce pt. *Menagiana* (1716), który formą przypomina limeryk, a odnosi się do damy przebranej za jezuیتę na maskaradzie w okresie sporów z jansenistami:

On s'etonne ici que Caliste
Ait pris l'habit de Molinaïste;
Puisque cette jeune beauté
Ôte à chacun sa liberté
N'est-ce pas une Janseniste?

Przytacza także francuski wierszyk dziecinny o pełnej formie limeryku:

Digerie, Digerie, Doge,
La souris ascend l'horloge;
L'horloge frappe,
La souris s'échappé,
Digerie, Digerie, Doge.

Wprowadzając formę limeryku z Francji, L. Reed wiąże ją z Irlandią i hrabstwem Limerick przez weteranów Irlandzkiej Brygady, która przez sto lat, począwszy od 1691 r., stanowiła część armii francuskiej. Brygada ta była zorganizowana w Limerick i jej weterani, wracając do domu, puszczali w obieg koszarowe piosenki i wierszyki. Humorysta

angielski E. V. Knox przypuszcza, że limeryk powstał nie jako piosenka, lecz jako nieprzyzwoity epigram podawany z ust do ust.

Najdawniejszymi zbiorami limeryków są *Anecdotes and Adventures of Fifteen Young Ladies (Anegdota i przygody piętnastu młodych dam, 1820)* oraz *The History of 16 Wonderful women (Historia szesnastu nadzwyczajnych kobiet, 1820)*. Spopularyzował limeryki Edward Lear, malarz i pisarz, wydając *Lear's Book of Nonsense* w 1846, a w latach 1871–1877 cztery dalsze zbiory tego rodzaju. Lear wprowadził jako stały rys limeryku wzmiankę topograficzną i satyryczny opis czyjegoś zachowania się. Ostatnia linia była u niego najczęściej powtórzeniem pierwszej, ale w niektórych wypadkach wprowadzał w niej pointę.

Od czasów Leara limeryki pisało wielu poetów i pisarzy angielskich, między innymi D. G. Rossetti, A. Swinburne, J. Ruskin. W r. 1907 konkurs na limeryk ogłoszony w „London Opinion” spopularyzował ten rodzaj wiersza. Zaczęto go używać do wszelkich tematów, nawet filozoficznych i religijnych, traktowanych na wesoło. Wiele nie drukowanych limeryków posiada jednak charakter nieprzyzwoitej satyry. Z Anglii limeryk przeszedł do innych krajów. W Polsce uprawiali go J. Tuwim i J. Minkiewicz.

Bibliografia: poza wymienionymi wyżej: L. Reed, *Complete Limerick Book*, 1924; *Encyclopaedia Britannica*, 1947; *Everyman's Encyclopaedia*; *Oxford Companion to English Literature*; *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*; *Faber Book of Comic Verse*, 1942; J. Tuwim, *Pegaz dęba*; J. Minkiewicz, *Nie świętego i Kazania i skargi*.

Witold Ostrowski

MEANDER: z greckiego Μαλασσος, łac. *Meander*, nazwa krętej rzeki w Małej Azji, przebiegającej w linii ornamentальной i zawilego toku mowy lub myśli, oznacza stworzony przez Felicjana Faleńskiego układ stroficzny. Pod względem wersyfikacyjnym cechą meandra jest układ rymów *abbaab*, zapożyczony od Musseta, ale podlegający wariacjom metrycznym. Strofa meandryczna najczęściej występuje pojedynczo, dosyć często parzyście, troiście, rzadsze są

meandry dłuższe. Monostrofa jest najczęściej gnomem lub epigramatem, fraszką, meandry dłuższe zbliżają się do satyry lub do liryki refleksyjnej. Podwójne i potrójne zazwyczaj przybierają inne formalne cechy układu stroficzego, rymy wstępowe, refreny, paralelizm międzystroficzny itp.

Strofę *abbaab* przejął Faleński w r. 1854, ale pierwsze meandry są datowane z roku 1869, po roku 1870 były ogłaszane w „Bluszczu”, następnie w tomie *Świstki Sylena* (1876). W latach 1892–1904 ukazały się trzystopniowe uzupełniane tomiki pt. *Meandry, Strzępy myśli rozwianych*. W wydaniu III, niekompletnym z powodu cenzury rosyjskiej, było już 405 meandrów. Na wstępie zbioru tak wyjaśnia Faleński swoją koncepcję:

Myśl się moja, łamanymi zwroty,
Niby greckiej szaty bramowanie,
Z wiatru tchnieniem płacze niespodzianie
Na przemiany w szary szlak i złoty —
Z tej zdobiącej wiotki brzeg roboty,
Gdy się brzeg ten zedrze — cóż zostanie?

Tak też formułuje epigramat:

Zdaniem «starego Jegomości,
Który, choć sam się zbliżał w zdradzie,
Gorzkim nam prawdy w uszy kładzie:
Nieuleczalnie u nas gości
Wzorowa zgoda w niezgodności
I nie zrównany ład w beładzie. (m. 355)

Meandry raz naśladowała Maria Konopnicka (wiersz *Luini*), po śmierci Faleńskiego ukazały się w r. 1911 zbiory *Meandrów* Adolfa Nowaczyńskiego i Zygmunta Tyskiego, można też stwierdzić tę formę u Juliana Ejsmonda, a wreszcie u Juliana Tuwima, który wykonał parodię Nowaczyńskiego w cyklu *Le style c'est l'homme* (Jarmark rymów).

Bibliografia: M. Grzędzińska, *Wersyfikacja „Meandrów” Faleńskiego*, „Annales UMCS w Lublinie”, 1956, sectio F., vol. XI, 10, s. 181–206; — *Przysłowia w „Meandrach” Faleńskiego*, *ibid.*, 1957, vol. XII, 10, s. 245–279; — *Układ wersyfikacyjny a gatunek literacki (Sprawa meandra)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3, z. 1(4), s. 101–107.

Maria Grzędzińska

OKTOSTYCH: ośmiowiersz, złożenie z łac. *octo* i gr. *stichos*, jest nazwą zastosowaną przez Jarosława Iwaszkiewicza dla krótkiego po-

emaciku lirycznego. Cykl takich utworów pomieszczony został w zbiorze *Oktostychy* (Warszawa 1919).

Wśród 52 oktostychów najczęściej powtarza się układ metryczny ośmiu tradycyjnych trzynastozgłoskowców (7+6) rymowanych *aabbccdd*, lecz zdarzają się po pierwsze liczne wariacje podstawowego typu, po drugie doraźne niekonsekwencje metryczne. Naczelny wiersz *Prolog* stosuje jambiczny trzynastozgłoskowiec z męską średniówką (6'+7) i jako odstępstwo — sporadycznie: 7+7.

Czasem spokojny smęt przez chwilę mi zamąca
Jesienny złoty grot zachodzącego słońca.

I dusza moja czując odwiecznych wspomnień echa,
Do tych świetlanych plam łagodnie się uśmiecha.
Z promieni dobrych tych łagodnej mojej psychy
Rodzi się pereł rząd — nizane oktostychy.

I gdy przychodzi znów dni bezsłonecznych bladeść,
To w naszym życiu tym jest cała moja radość.

Ten zasadniczy typ układu rymów, typ bardzo staropolski, uzupełniają mniej liczne układy: *ababccdd* (dość częsty), *abbacdde*, *aabcbddd*, *aaaaaaaa*, *aaaabbbb* — wyjątkowe. Iwaszkiewicz stosuje też zasadniczo rym żeński, a rym męski i mieszany znów stanowi u niego pole wariacji. Tak też jest z nowym rymem „uciętym” — koń — dlonie.

Oktostychy wprowadzają obok rymu pełnego, bogatego i zamkniętego (aurory — kolory, rzędy — obrzędy, gotyk — erotyk) nowe rymy niedokładne i asonanse (amulet — Thule, brylanty — sarabandy). Rymy i asonanse traktowane są podobnie, jeśli chodzi o ich układ, tylko w *Spotkaniu* widać coś podobnego do *laisse*. Obie odmiany współdźwięczności dobierane są bardzo wykwinnie z poszukiwaniem niezwykłości leksykalnej. W zastosowane rymy wewnętrzne („Panienczki, mieszczańeczki polewają ogródeczki”), ale ten „nabity rymami” układ metryczny nie rozpada się na drobne wiersze, ponieważ utrzymuje się dobitnie rym końcowy, a rymy wewnętrzne zmieniają wciąż pozycję:

4a+4a+4+4a
4+4+4+4a
4b+4b+4+4b
4+4+4+4b
4+4c+4+4c
4a+4a+4a+4c
4d+4d+4+4e
4+4+4+4e

Wariacje metryczne w oktostychach są częściowo odkształcaniem trzynastozgłoskowca, jak aleksandryn jambiczny *Prologu*, jak dwunastozgłoskowiec męski (7+5'). Ale czasem sylaba poakcentowa w średniówce wydaje się jakby pozametryczna i to pozwala na wprowadzenie w *Prologu* metru 7+7, tak jak się miesza 12' i 13, 13' i 14- zgłoskowce. Wśród tych odkształceń dominuje rytm jambiczny, rzadsze są trocheiczne, jak wielka trypodia 4+4+4 w *Deszczu* („Smugi jasne, smugi srebrne, smugi szklane...”) w *Mieszczaneczkach* mamy oktonar trocheiczny. *Noc w polu*, wiersz spoza zbioru, wprowadza do oktostychu niezwykle trzynastozgłoskowiec trójdzielny: 4+5+4 („Jadą, jadą. Konie tu>ca. Nocą jadą.”). W samym zbiorze tylko kilka metrów niezwykle krótkich czy bardzo długich, raz — nieregularnych. Zasadniczy typ metryczny przy tylu wariacjach nie prowadzi do monotonii. Wobec płynności metrów i układu rymu oktostych opiera się na ilości wierszy i na frazowaniu, przeważnie paralelnym. Pary czy czwórki rymujących się wierszy układają się grupami: 2—2—2—2, 2—2—4, 2—4—2, 4—2—2, 4—4. Przeważa typ pierwszy, związany z dystychem, w którego obrębie najczęstszy jest układ półkadencji z kadencją (*a* — *a*), rzadziej zaś antykadencji z półkadencją (*a* — *a*;) lub dwu kadencji (*a* — *a*). Z paralelizmu wynika w oktostychach brak przerzutni, gdyż paralelizm frazy odpowiada strukturze logicznej i obrazowej. Modulacje wzorca są wyrazem świadomej tendencji poety. Wartość oktostychów trzeba ocenić na tle pewnej tradycji. Bogactwo i wyszukanie rymu (chinoiserie — brwi, Izoldy — koboldy, nucona — canzona) dowodzą, że rym bywał niekiedy ośrodkiem asocjacyjnym obrazowania. W *Oktostychach* jest sporo konceptyzmu. Estetyka tej formy to uchwycenie krótkiego przeżycia i danie mu skondensowanego, efektownego wyrazu. W tym sensie jest nieporozumieniem zaliczenie Iwaszkiewicza przez Łosia do futurystów; można w obrębie tradycji konceptyzmu (barok, romantyzm, estetyzm) mówić o ekspresjonizmie. Oktostychy są opisowe, emocjonalne, refleksyjne, brak im swobodnego tematu; paralelizm kontrastu i podobieństwa, paralelizm obrazu i refleksji (*Proverbium*, *Chwile w jesieni*) świadczy

o wyszukanej stylizacji na prymityw. Oktostych u Iwaszkiewicza osiąga niewątpliwie rangę stałej formy kompozycyjnej, jak wszystkie układy metryczne, choć jego oryginalność nie leży wcale w zakresie środków metrycznych. Forma ta istniała przed Iwaszkiewiczem i ma dużą tradycję polską. Takie ośmiowiersze układali Rej i Kochanowski, Morsztyn i Krasiński, u nich jednakże paralelizm dystychiczny i rozmiar ośmiowierszowy były czymś wtórnym, Iwaszkiewicz zaś celowo wkomponował przeżycie poetyckie w format ośmiowiersza. Przesłanki takiej kompozycji można wskazać u Leopolda Staffa, np. „Twa twa z w śnieg ujrzał” (*Łabędź i lira*). *Czar (Ptakom niebieskim)* ukazują najwyraźniej cztery stycznie zrymowane dystychy, gdyż można pominąć częstszą u tego poety, ale rzadszą u Iwaszkiewicza inną formę: dwóch czterowierszy. Autor *Oktostychów* ma zasługę uświadomienia sobie odrębności formy, jej nazwania, wskazania wzorca głównego i jego wariacji, w tym sensie mógł przekazać dalej nowy układ metryczny, choć sam go już nie eksploatował. W recepcji oktostychu można wyróżnić podjęcie jakiegoś składnika tej formy lub zachowanie całości. Np. Jan Zahradnik (zm. 1929) pisał dekastychami lub dodekastychami, u Lechonia zaś ośmiowiersz składa się z dwóch czterowierszy. Tuwim pierwszy autentyczny oktostych napisał w r. 1913 („Powiedzieć ci nie mogę...”), do oktostychu podobny jest też *Świt*, choć graficznie rozłożony na dwie czwórki. Emila Zegadłowicza *Zegar słoneczny* (ostatni wiersz zbioru pod tym tytułem), Jerzego Lieberta *Po trzech latach* — to przykłady świadomie komponowanych oktostychów, przy czym Liebert wprowadza zamiast regularnego metru — metroid:

Staw na lato się okrył białym kwieciami,
Brzoza kwiecie warkoczem zamiecie.
Poschły świerki, porosły krzewiny,
Coś nas dzieli, jakiś pasek siny.
Nie powiemy sobie już nic więcej,
Słowa kochać nie nauczą gorzej.
Niech w nas słońce wbija złote harpuny,
Popłataliśmy, sfalszowaliśmy najprostsze struny.

Literatura naukowa o oktostychu nie jest obszerna. Pierwszy naukowy opis Łosia w *Wierszach polskich* jest dość dokładny, gdyż uwzględnia wariacje formy zasadniczej i wskazuje

nowe elementy w wierszu Iwaszkiewicza. Łoś po staremu zwie nieścisłości rymowe licencjami, ale używa właściwego terminu „asonancja” na współdźwięczność rzędem — jarzębin. Adam Galiński w *Poezji Polski Odrodzonej* podał *Prolog* i stwierdził, że to jest po prostu ośmowiersz rymowany parami, lecz przyznał Iwaszkiewiczowi pierwszeństwo w stosowaniu asonansu. Dwukrotnie zajął się oktostychami Stanisław Furmanik, lecz *Noc w polu* znalazła się wśród wierszy nieregularnych, ze średniówką po 6 sylabie wbrew trójdzielnemu rozczłonkowaniu frazy w tym utworze. Nieregularny jest według Furmanika sam metr, choć wszystkie wiersze dzielą się jednakowo: 4+5+4, ponieważ usiłuje on sprowadzić wersyfikację *Nocy w polu* do sylabotoniżmu i krytykuje połączenie 3 trochei, amfibrycha i 2 trochei. Nieporozumienie wynika ze zbyt wąskiego ujęcia sylabotoniżmu, jako następstwa jednakowych stóp. Zajmując się zwrotką przytacza Furmanik oktostych *Serenada*, widząc w niej dwuwierszową zwrotkę, ponieważ dystychy są wyodrębnione intonacyjnie. Trudno jednak mówić o zwrotce, podobnie też nie są zwrotkami części sonetu. Zwrotki można dodawać dowolnie, dystychy w oktostychu mogą być tylko cztery. Do *Nocy w polu* nawraca i Maria Dłuska, trafnie oceniając wspomniany metr jako sylabotoniczny 13-zgłoskowiec trójdzielnny.

Bibliografia: J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 448—450; A. Galiński, *Poezja Polski Odrodzonej*, Łódź 1931, s. 297—298; S. Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa—Kraków 1947, s. 200 i 273; M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. I, Kraków 1948, s. 268—269; K. Pietraszkiewicz, *Oktostychy J. Iwaszkiewicza jako samodzielna forma poetycka* (praca magisterska), UMCS w Lublinie (maszynopis złożony w Wydz. Hum.).

Maria Grzędzińska

PALINDROM: wstecznia lub odwrotnik (terminy żartem proponowane przez J. Tuwima), łac. *versus recurrentes* wywodzi się z gr. πάλιν (*palin*) „wstecz” i δρόμος (*dromos*) „bieg”, oznacza zaś zdania lub wiersze, które czytane

wstecz litera po literze mają zupełnie ten sam układ i sens. W szerszym znaczeniu można tu zaliczyć wstecznie tworzące inny układ liter i inny sens, natomiast wyłącza się z nich wiersze i zdania odwracalne wyrazami, czyli raki (zob. RAKI). Zdanie odwraca się jako całość, w czytaniu odwrotnym powstają granice wyrazów, jak jest w palindromie, którym zabawiają się dzieci: „Kobyła ma mały bok”. Stosownie do rozmiarów i postaci językowej palindromów można wyróżnić: 1) Wyrazowe: np. potop, zaraz, zakaz, niem. *Relieffpfeiler*, łac. ara — jednoznaczne oraz: latem — metal, Roma — amor, skok — koks — przeciwstawne. Takie palindromy zwykle ujęte są w zagadki, których rozwiązaniem jest odwracany wyraz. Pojawiają się one w działach rozrywkowych czasopism. Tuwim w artykule *O pewnej kobyle i o rakach* (*Pegaz dęba*) podaje przykłady starszych zagadek palindromowych; 2) Palindrom zdaniowy jest maksymą, przysłowiem jak dewiza ozdabiająca kancelarię adwokata: „*Si nummis — immunis*” (tamże), chyba że jest nonsensem ułożonym dla zabawki, dla opisu albo z pedanterii; 3) Najbardziej interesujące są palindromy wierszowe, którym przysługują nazwa *versus recurrentes* lub *versus diabolici*.

Grecka nazwa palindrom świadczy o dawnym pochodzeniu. Istotnie wyszedł on z poezji aleksandryjskiej. Dwie okoliczności przyczyniły się do tego: schyłkowy charakter ówczesnej poezji produkującej takie formalistyczne sztuczki, obce wielkiej poezji ateńskiej, i kosmopolityczne środowisko, w którym inne alfabety miały odwrotny kierunek czytania. Palindromy przejęli poeci rzymscy, zajmował się nimi i Kwintylian, ale szczególnie rozkwitły w okresie dekadencji rzymskiej poezji, podobnie jak inne igraszki alfabetyczne czy liczbowe. Są one wyrazem swoistego formalizmu schyłkowych epok przeszłości. Poza tym zdania sensowne przy czytaniu wstecz, jednoznaczne czy przeciwstawne, dla ludzi przesądnych nabierały znaczenia tajemniczego, mistycznego lub magicznego. Stąd też groźnie brzmi nazwa palindromu podana wyżej. Takim diabelskim wierszem miał być palindrom podany przez Sydoniusza (Sidonius Apollinaris — V w. n. e.):

Signa te, signa, temere me tangis et angis,
Roma, tibi subito motibus ibit amor.

Przypisywana palindromom tajemniczość niewątpliwie do pewnego czasu sprzyjała ich uprawie. Twórcami ich byli pedanci klasztorni, klerkowie. Schyłkowe średniowiecze i schyłkowy renesans również przyniosły nieco palindromów. Był to jednak już ostatni okres poważnego ich traktowania. Dziś palindromem możemy się zajmować jako pewnego rodzaju zabawką, co nie wyklucza wątpliwości, że ktoś zajmie się nimi z powagą maniaka. O tym pisał Tuwim.

Bibliografia: J. Tuwim, *O pewnej kobyle i rakach*, [w:] J. Tuwim, *Pegaz dęba*, 1950; *La Grande Encyclopédie française*, t. I, s. 883, oraz t. IX *Anacycliques*, tamże podane prace specjalne: Riese, *Anthologia latina*, Lipsk 1869; L. Müller, *De re metrica opusc. IX*; L. Müller, *De ludibriis artis*, 1861, s. 461.

Maria Grzędzińska

RAKI: inaczej (łac.) *versus anacyclici*, *versus cancrini*, niem. *Krebsverse*, zwą się tak, ponieważ czyta je się „rakiem” wstecz, wyraz po wyrazie. Termin grecko-łaciński pochodzi od ἀνακυκλικός, „tworzący koło”. U nas używany jest prawie wyłącznie termin polski. W rakach, w przeciwieństwie do palindromu (zob. **PALINDROM**) czytanego wstecz literami, wyrazy się nie odwracają. Znanym przykładem jest fraszka Jana Kochanowskiego:

Hołdujmy paniom, nie sobie, ma rada,
Miłujmy wiernie, nie jest w nich przysada ...

co brzmi odwrotnie:

Rada ma: sobie, nie paniom, hołdujmy,
Przysada w nich jest, niewiernie miłujmy ...

Raki w ten sposób nabierają przeciwnego sensu (ale mogą być i jednoznaczne); aby tak się stało, trzeba wewnątrz wiersza, tuż po średniówce umieścić „nie”, które zawsze przeczy następującemu po nim wyrazowi czy zdaniu. W 11-zgłoskowcu przeczenie powinno być umieszczone w szóstej sylabie, w 16-zgłoskowcu w ósmej. Raki rymowane jak polskie muszą mieć rym inicjalny w każdym dystychu. Poza tym nie krępują autora raków żadne rygory formalne. Raki łacińskie, nie krępowane rymami, musiały jednak zachować metrum w obu

kierunkach czytania. Dzięki ogromnej swobodzie szyku wyrazów w łacinie były tam możliwe raki jednoznaczne, w polskim języku raczej nieprawdopodobne. Stąd też dystych anacykliczny Porfiriusza Optacjana ma jeden wiersz jednoznaczny, a drugi przeciwny:

Blanditias fera mors Veneri persuasit amando
Permisit solitae nec Styga tristitiae.
Tristitiae Styga nec solitae permisit: amando
Persuasit Veneri mors fera blanditias.

Majstersztykiem jest podany przez Kwintyliana wiersz anacykliczny jednoznaczny, który czytamy w prawo jak heksametr daktyliczny, w lewo zaś jako jonik większy: — — ∪ ∪, możliwe to jest dzięki elizji (Λ) nadliczbowej sylaby:

Āstrā tēnēt cōelūm, mārē clāssēs, ārēā mēssēm...
Mēssēm ārēā, clāssēs mārē, cōelūm tēnēt āstrā...

Historia raków podobna jest do historii akrostychów i palindromów. Wiersze anacykliczne powstały w Aleksandrii, tworzono je w okresie dekadencji literatury rzymskiej. Była też moda na nie w średniowieczu w kręgu literatury kościelnej, popisywali się nią różni literaccy pedanci, także i za renesansu. W tym to czasie zapewne przeszły raki w literaturę świecką i już w językach narodowych stały się kunsztem popisowym poezji dworskiej. Tam jednak nabrały odcienia aktualnego, satyrycznego lub żartobliwego. Sprzyjało to rozwojowi raków przeciwnych, czego przykładem jest wspomniana fraszka Kochanowskiego i *Raki* J. A. Morsztyna. W komplemencie kryła się złośliwa, niewinnie ukryta przymówka. Rak przeciwny był oczywiście bardziej interesujący i prostszy. Jako forma zamaskowana raki nadawały się do polemiki politycznej, toteż zachowały się także anonimowe raki z okresu rokoszu Zebrzydowskiego, podane przez Brücknera. Dziś jest to oczywiście przeżytek literacki, ale wszystkie takie przeżytki mogą być wznawiane w celu humorystycznym i satyrycznym. Świadczy o tym zastosowanie raków w satyrze na emancypantki przez W. Zagórskiego oraz inne przykłady, o czym pisał obszerniej J. Tuwim w książce *Pegaz dęba*.

Bibliografia: jak o palindromie.

Maria Grzędzińska

RONDEAU: francuskie *rondeau* kontynuuje nazwę starofrancuskiego *rondel*, z którego rozwinął się drogą stopniowych przemian. Po przejściu kolejnych etapów rozwoju utrwalił on pod koniec XV wieku swoją formę, która została następnie ostatecznie uregulowana przez C. Marot i przez V. Voiture. W swej historii miał *rondeau* dwa okresy szczególnej świetności, najpierw w połowie XVI wieku dzięki Klemensowi Marot, a następnie w pierwszej połowie XVII wieku dzięki Wincentemu Voiture, który zasłynął jako mistrz w tym rodzaju za czasów Ludwika XIII. Ten kunsztowny rodzaj poetycki spodobał się do tego stopnia Ludwikowi XIV, że polecił on poecie Benserade'owi przełożyć w formie *rondeaux* *Metamorfozy* Owidiusza dla zabawy delfina. Był on kultywowany także i później i właściwie nie wyszedł nigdy z użycia. W epoce romantycznej Alfred de Musset tworzył arcydzieła w tym rodzaju. Przetrwiał on do dni dzisiejszych wśród nowożytnych rodzajów poetyckich jako cenny i stale modernizowany przeżytek dawnych czasów.

Rondeau składa się z 13 wierszy 8- lub 10- zgłoskowych, opartych na dwu rymach i podzielonych na trzy zwrotki, i z krótkiego refrenu, powtarzającego pierwsze wyrazy pierwszego wiersza lub też zawierającego podobnie brzmiące wyrazy, który dorzucony do drugiej i trzeciej zwrotki nie tworzy nigdzie rymu. Oto jeden z *rondeaux* C. Marota zatytułowany *De sa grande amye*:

*Dedans Paris, ville jolie,
Un jour, passant melancolie,
Je prins alliance nouvelle
A la plus gaye damoysselle
Qui soit d'ici en Italie.
D'honnestete elle est saisie,
Et croy (selon ma fantaisie)
Qu'il n'en est guerres de plus belle
Dedans Paris.
Je ne la vous nommeray mye,
Si non que c'est ma grand'amyie;
Car l'alliance se fait telle
Par un doux baisser que j'eus d'elle,
Sans penser aucune infamie,
Dedans Paris.*

W tym ustalonym układzie, adoptowanym prawie bez wyjątku w XVI i XVII wieku, pierwsza zwrotka liczy pięć wierszy, druga — trzy wiersze i refren, trzecia — pięć wierszy i refren.

Utwór może rozpoczynać się dowolnie wierszem męskim lub żeńskim. Pierwszy rym powtarza się 8 razy, a drugi — 5 razy. Refren nie liczy się za wiersz i nie rymuje się z resztą. Nowożytni poeci, którym ten układ wydawał się nieco monotony, nie wahali się wprowadzać do swych *rondeaux* pewnych innowacji:

*Dans dix ans d'ici seulement
Vous serez un peu moins cruelle.
C'est long, à parler franchement.
L'amour viendra probablement
Donner à l'horloge un coup d'aile.
Votre beauté nous ensorcelle,
Prenez — y garde cependant:
On apprend plus d'une nouvelle
En dix ans.
Quand ce temps viendra, d'un amant
Je serai le parfait modèle,
Trop bête pour être inconstant,
Et trop laid pour être infidèle.
Mais vous serez encore trop belle
Dans dix ans.
(Alfred de Musset)*

Obok tej prostej formy zwanej *le rondeau simple* istnieje jeszcze forma podwójna: *le rondeau redoublé* lub *le rondeau parfait*, z którą spotykamy się tu i owdzie w sposób sporadyczny u C. Marota, Benserade'a, Mme Deshoulières, La Fontaine'a i Banville'a.

Rondeau redoublé ma tylko dwa rysy wspólne z *rondeau simple*: opiera się na dwu rymach i kończy się refrenem powtarzającym pierwsze wyrazy pierwszego wiersza. *Rondeau redoublé* składa się z sześciu 4-wierszowych zwrotek o rymach przeplatanych; przy tym każdy z wierszy pierwszej zwrotki występuje kolejno jako ostatni wiersz następnych zwrotek; szósta zwrotka zawiera już cztery nowe wiersze, po których następuje refren nie rymujący wcale z resztą.

Bibliografia: *Rondeaux et autres poésies du XV-e siècle*, publiés par Gaston Raynaud, Paris 1889; F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts...*, Dresden 1921; G. Paris, *La Poésie française au XV-e siècle*, Paris 1886; A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Troisième édition, Paris 1925; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen*

Age, Paris; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; Larousse *du vingtième siècle*, VI 28; M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924; G. Dorchain, *L'Art des vers*, Paris.

Stanisław Łukasik

SESTINA: ten późny, kunsztowny i nad wyraz sztuczny rodzaj staroprowansalskiej liryki, wynaleziony na początku XIII wieku przez słynnego trubadura Arnaut Daniela, zdobył sobie nazwę dopiero w naśladownictwach włoskich i portugalskich (wł. *sestina*, port. *sextina*, hiszp. *sextina*, fr. *sextine*, *sixtine* ≤ łac. *sextus* — „szósty”), gdyż w Prowansji nie został przez nikogo w ten sposób nazwany.

Głośna sekstyna, *Lo ferm voler ...* trubadura z Ribérac Arnaut Daniela, któremu Dante kazał przemawiać po prowansalsku w XXVI pieśni *Purgatorio*: (*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan ...*) stała się bezpośrednim wzorem dla trubadurów Guilhem de Sant Gregori (*:Ben grans avolesa ...*) i Bartolomeo Zorzi (*:En tal desir ...*). Arnaut Daniel doszedł do stworzenia tej nadzwyczaj kunsztownej formy, znajdując dla swej innowacji pewne punkty oparcia w średniowiecznej łacińskiej wersyfikacji i wzorując się częściowo na technice utworu trubadura Raimbaut d'Orange, polegającej na powtarzaniu tych samych końcowych wyrazów pierwszej zwrotki poprzez wszystkie następne zwrotki z alternacją rymów właściwą *cansó redonda*.

Wspomniana sekstyna składa się z 6 strof liczących po sześć 10-zgłoskowych wierszy i jednej tornady, liczącej trzy wiersze tej samej miary. Wiersze pierwszej zwrotki nie powiązane ze sobą rymami kończą się wyrazami: A. *intra* — „wstępuje”, B. *ongla* — „paznokieć”, C. *arma* — „broń”, D. *veria* — „różga”, E. *oncle* — „wuj”, F. *cambra* — „komnata”.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra no'm pot ges becx escoyssendre ni *ongla* de lauzengier, qui pert per mal dir *s'arma*, e car no l'aus batr'ab ram ni ab *veria*, sivals a frau, lai on

non aurai *oncle*, i auzirai ioy, en vergier o dins *cambra*.

Wszystkie te sześć wyrazów powtarzają się w każdej z następnych zwrotek zawsze w zmienionym porządku, czyli każdy wyraz w różnych zwrotkach kończy inny wiersz, na przykład *intra* kończy w pierwszej zwrotce pierwszy wiersz, w drugiej — drugi, w trzeciej — czwarty, w czwartej — piąty, w piątej — trzeci, w szóstej — szósty. Wszystkie te końcowe wyrazy gromadzą się w ostatniej trzywierszowej zwrotce, w tornadzie, a to w ten sposób, że wyrazy *oncle* : *arma* : *intra* zajmują w wierszach pozycje końcowe, a wyrazy *ongle* : *veria* : *cambra* stoją tuż przed nimi.

Arnautz tramet son cantar *d'ongle d'oncle* ab grat de lieys que de sa *veri'a*, son Dezirat, que pretz dins *cambra intra ...*

Ogólny schemat budowy sekstyny A. Daniela przedstawia się następująco:

I	II	III	IV	V	VI	VII
A	F	C	E	D	B	D C
B	A	F	C	E	D	E F
C	E	D	B	A	F	A B
D	B	A	F	C	E	
E	C	B	A	F	C	
F	D	E	D	B	A	

Osobliwością tego rodzaju jest charakterystyczny sposób łączenia zwrotek przy pomocy wyrazów-rymów, którymi winny być normalnie rzeczowniki dwuzgłoskowe i które nie mają nigdy odpowiedników w tej samej zwrotce. Punktacja metryczna przenosi się więc w sekstynie na międzystroficzne wyrazy-rymy. W tornadzie te wyrazy-rymy powtarzają się po dwa w środku i na końcu wiersza w porządku, który nie bywa ten sam we wszystkich znanych sekstynach; dość często trzy wyrazy zajmują miejsce przed średniówkami, a trzy na końcu wierszy. Prowansalska sekstyna była naśladowana najpierw przez Włochów, Portugalczyków i Hiszpanów.

Do poezji włoskiej wprowadził sekstynę Dante. Za jego przykładem poszedł Petrarca i różni petrarkiści. Petrarca napisał również sekstynę podwójną (*sestina doppia*), zaczynającą się od słów: *Mia benigna fortuna e'l viver*

lieto i składającą się z dwu serii sześciowierszowych zwrotek i z trzywierszowej tornady.

Pieśń Dantego *Amor tu vedi ben que questa donna* bywa niesłusznie uważana za *sestina doppia*, gdyż poza wyrazami-rymami (*parole-rime*), brak jej innych cech charakterystycznych dla tego rodzaju. W XVI wieku rodzaj ten upodobał sobie Giacomo Filippo Girardini, a później Carducci i D'Annunzio. We Francji członek Plejady Pontus de Tyard napisał dwie sekstyny, wprowadzając pewną modyfikację do pierwotnej formy.

Bibliografia: C. de Grammont, *Sextines précédées de l'histoire de la sextine dans les langues dérivées du latin*, Paris 1872; A. Jeanroy, *La „Sestina Doppia” de Dante et les origines de la sextine*, RO, XLII, 481–489; A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse—Paris 1934; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Elberfeld 1875; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig, 1913; H. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924; E. Porębowicz, *Literatura staroprowancka*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. 2, Warszawa; *Enciclopedia Italiana*, XXXI, 501/502.

Stanisław Łukasik

SONET SPENSEROWSKI: (ang. *Spenserian sonnet*), indywidualna odmiana sonetu angielskiego, liczącego czternaście linii złożonych z pięciu jambów każda i dzielącego się na trzy strofy i dwuwiersz (*couplet*). Układ rymów w sonecie angielskim najczęściej odpowiada temu, którego używał Szekspir: *abab cdcd efef gg*. Edmund Spenser (1552–1599), twórca nowożytniej prozodii angielskiej, który już w r. 1569 napisał dwadzieścia sześć sonetów wzorowanych na francuskich poetach Du Bellay i Marocie, a później wydał zbiór osiemdziesięciu dziewięciu sonetów miłosnych pt. *Amoretti* (1595), używał własnego, bardziej kunsztownego układu rymów: *abab bcbc cdcd ee*. W układzie tym wszystkie trzy strofy są ściśle powiązane tym, że ostatni rym każdej

strofy przechodzi jako pierwszy rym do strofy następnej. Oddzielony od nich dwuwiersz nabiera tym większej samodzielności epigramatu. Układ rymów w sonecie Spenserowskim jest jakby powtórzeniem i rozbudowaniem układu stanzas Spenserowskiej *ababbccC*. Sonety Spenserowskie ze zbioru *Amoretti* są wyrazem miłości do Elizabeth Boyle, z którą poeta ożenił się w r. 1594. Miłość ta napotkała na drodze do realizacji tyle tylko przeszkód, że pogłębiła się i wzbogaciła o różne uczucia, nie tracąc zasadniczych cech zachwyty, świeżości i harmonii. Sonety Spenserowskie doskonale wyrażają je dzięki przejrzystości stylu i melodyjności wiersza wynikającej z aliteracji, onomatopei i celowych powtórzeń pewnych grup dźwiękowych zawsze podporządkowanych treści.

Bibliografia: Rozdziały o Spensersze w *Cambridge History of English Literature*; E. Legouis & L. Cazamian, *A History of English Literature*, London 1947; G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1959; D. Daiches, *A Critical History of English Literature* t. I, New York 1960; *The Oxford Companion to English Literature*; *Encyclopaedia Britannica*: Sonnet.

Witold Ostrowski

TRIOLET: dosłownie „mała trójka”, a więc jak triplet i tercet oznacza od XVI wieku układ wierszowy zwany poprzednio rondem lub rondelem, a stanowiący najstarszą i najprostszą postać ronda. Nazwa ta, trochę sztuczna, wzięła się zapewne od trzykrotnego powtarzania się jednego wiersza, mianowicie pierwszego ze wzoru *abaabab*. Nie ma więc etymologicznego uzasadnienia; triolet lub triola w muzyce np. oznaczają trzy nuty ósemkowe, iloczynowo równe dwóm, czyli duoli, duoletowi. Nie omylił się zatem tak bardzo Juliusz Słowacki, gdy pisał:

Lecz gdym chciał Sybir zamknąć w triolety,
Muza została mi rymami dłużną ...

(Beniowski)

mając na myśli trójwiersz, tercynę Dantejską. Być może, iż termin ten oznaczał pierwotnie trójwiersz, póki nie otrzymał znaczenia no-

wego, nie uzasadnionego opisowo, ale w ostateczności przyjętego na stałe.

Triole wywodzi się ze starej pieśni tanecznej. Jest to forma specyficznie francuska. Stanowi ją ośmiowiersz rymowany z trzema wierszami powrotnymi na rym *a*, dwoma zaś na rym *b*. Wiersze są izosylabiczne, powrotniki mają wchodzić logicznie i naturalnie w tok zdania, aby mogły zawrzeć liryczną lub humorystyczną pointę utworu. Triole może bowiem stanowić utwór samodzielny, może tworzyć cykl i może wchodzić jako strofa w całości większe.

Powstanie trioletu przypada na wiek XIII. Pojawił się on po raz pierwszy u Adeneta le Roi w *Kleomadesie*. Pod dawną nazwą spopularyzował się w wieku XIV i XV. Autorem trioletów był historyk i poeta Jean Froissart (XIV w.). Formę tę zaczęły wypierać jednak nowsze odmiany ronda, bardziej złożone i bogatsze. W XVI w., jeszcze przed renesansowym przełomem, triolety wyszły z mody, brak ich np. u Klemensa Marota, chociaż Boileau w *Sztuce poetyckiej* przypisywał mylnie triolety temu poecie.

Wydobyły w XVII wieku z zapomnienia i dla odróżnienia nazwany nowym terminem, triolet wraz z rondem i balladą liryczną stał się jednym z gatunków poezji lekkiej. Często posługiwali się nim poeci nieklasycyści, *précieux* i liberalni. Pisywali więc triolety Voiture, Sarrazin i najmniej klasyczny La Fontaine. Treść trioletów bywała różna: miłosno-liryczna, ironiczna, satyryczna, aforystyczno-refleksyjna. Interesujący jest triolet polityczny, gdyż nie wydaje się zgodny z naszą opinią o gatunku — rzekomo sielsko-sentymentalnym. Triolet późniejszy pochodzi z czasów Frondy i skierowany jest przeciwko jednemu z frondystów, jest to jakby epigramat:

Monsieur d'Elbeuf et ses enfants
On fait tous quatre des merveilles;
Ils sont pompeux et triomphants,
Monsieur d'Elbeuf et ses enfants!
On dira jusqu'à deux mille ans,
Comme une chose sans pareille:
Monsieur d'Elbeuf et ses enfants
On fait tous quatre des merveilles.

(Marigny)

(Imćpan d'Elbeuf i jego dzieci
We czworo okazali cudów;
Jako zwycięstwa pomnik świeci
Imćpan d'Elbeuf i jego dzieci.

Będzie w ciąg przyszłych stuleci
Rozbrzmiewać podziw licznych ludów:
Imćpan d'Elbeuf i jego dzieci

Inaczej jednak brzmi triolet miłosny:

Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie:
Le beau dessein que je formai,
Le premier jour du mois de mai!
Je vous vis et je vous aimai,
Si ce dessein vous plut, Sylvie,
Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie.

(Jacques Ranchin, ok. 1690)

(Pamiętny pierwszy dzień majowy
Był najszczęśliwszy w moim życiu:
Zamiar powziąłem piękny, nowy
W pamiętny pierwszy dzień majowy.
Spojrzeniem wzięłaś mnie w okowy.
Gdy twoim zamiar mój w ukryciu,
Pamiętny pierwszy dzień majowy
Był najszczęśliwszym w moim życiu.)
(Tłum. M. G.)

W każdym razie oba te triolety są wzorowe, gdyż włączają wiersze powrotne w treść nie tylko w sposób naturalny, nie tylko wiążą je ze zdaniem, ale budzą przekonanie o konieczności powtarzań dla ironicznej czy lirycznej trafności wypowiedzi. Dziwi natomiast, że np. Sarrazin mógł napisać triolet na pompę żalobną po Voiture, ale ostatecznie — czegoż nie rymują!

Dla ewolucji trioletu ważne jest i to, że nie wyszedł z kursu w wieku XVIII, służył w tym czasie doskonale sielskiej maskaradzie sentymentalnej. W wieku XIX pisywali triolety Banville i A. Daudet. Pierwszy triolet angielski jest dewocyjny, ułożył go Patrick Carey, benedyktyn, w połowie XVII w., a więc w okresie mody na triolety w poezji francuskiej. Powtórnie i już na szerszą skalę moda trioletów rozpowszechniła się w Anglii w XIX w. Do autorów ich zalicza się Austina Dobsona i Roberta Bridgesa.

W poezji niemieckiej triolet ma charakter głównie epigramatyczny. W ścisłej postaci występuje w XVII i XVIII w., np. u Hagedorna. Ale po takim triolecie rokokowym nastąpiła też uprawa trioletu romantycznego u Goethego, W. Schlegla, Rückerta, Chamisso, Platena i in. Autorem oryginalnych trioletów i książki o nich był Rassman (*Triollette der Deutsche*, 1815).

Triolet polski jest późniejszy, zanotował go Łoś (*Wiersze polskie*, s. 194), w r. 1816 mianowicie J. D. M. (Minasowicz) wydrukował triolet w stylu pasterskim w „Pamiętniku Warszawskim”. Jest to zgrabny triolet, ale cokolwiek mdły:

Strzec razem serca i trzody,
To na pasterkę za wiele;
Ileż to można mieć szkody,
Strzegąc i serca, i trzody.
Weiska się wilk do zagrody,
Pasterz zasadki jej ściele;
Strzec razem serca i trzody,
To na pasterkę za wiele.

Redakcja „Pamiętnika Warszawskiego” pomieściła też wzmiankę natury teoretycznej, w której powiedziano o pokrewieństwie trioletu z rondem, opisano jego formę, przytoczono triolet Ranchina (podając Ronchin), i wreszcie określając zawartość treściową utworu. „Istotną cechą trioletu jest słodycz, niewinność i prostota...” Oczywiście jest to tylko częściowo słuszne, gdyż triolet epigramatyczny może być zupełnie inny. Ta jednak recepta na triolet, uzasadniona poprzednią jego uprawą w poezji sentymentalnej, utworzyła drogę rozwoju polskiego trioletu. Nieinne są triolety Zana („Komuż ślubny splatasz wieniec”) i Zaleskiego („Czemuż mi wszystko niemiłe...”). Oryginalniej przedstawia się filomacki triolet Mickiewicza:

Tak! nigdy już nie powiem i ach! i niestety!
Bo mi zawsze narzekać, a wam słuchać zbrzydło!
Otóż wesole, Janku, zacznę triolety.
Wszak znowu wracać muszą i ach! i niestety!
Więc dla Adama druha, kochanka, poety,
Jak widzę skryślił wyrok toż samo prawo:
Zawsze powracać muszą i ach! i niestety!
Choć mi zawsze narzekać, a wam słuchać zbrzydło.

Modyfikacje wierszy powtarzanych w celu uzyskania lepszego ich związku z całością są pewną swobodą, w stosunku do wzorca w triolecticie nowszym — częstą. Nie narusza też bynajmniej tradycji gatunku wprowadzenie w triolet lirycznego humoru. Mickiewicz umiał przełamać sugestię narzuconą przez triolet sentymentalny.

Kilka trioletów Faleńskiego przynosi modyfikację wzorca pod względem porządku rymów: *abaabaab*, jest to wiersz *Przed burzą*

w tomie *Odgłosy z gór* (1871). Triolety są tam zwrotkami, przy czym w pierwszej pozycji występuje rym męski, druga ma same rymy żeńskie, w trzeciej zaś męskie są rymy *b*. Podobnie zmieniają wzorzec triolety w nie drukowanych partiach *Tańców śmierci*.

Sporo pisywano trioletów w okresie Młodej Polski. Obok Miriama i A. Langego, poetów z upodobaniem uprawiających wszystkie formy francuskie przypominane przez Th. Banville'a w jego rozprawie o poezji (*Petit traité de poésie française*), można wskazać triolety z *Zaczarowanego kola* (Wojewodzianka) Lucjana Rydla, w których wiersz zastosowany jest trafnie do koncepcji postaci sentymentalnej, egzaltowanej panny w pasterskim stroju. Triolety liryczne B. Ostrowskiej w *Chustach ofiarnych* powstarczają modyfikacje Faleńskiego.

Brak u nas wyraźnej tradycji trioletu epigramatycznego i aforystycznego, toteż trudno wyjaśnić, dlaczego formę trioletu nadał Remigiusz Kwiatkowski zbiorcom aforyzmów wschodnich, wydanych w latach 1922–1925, pt. *Parasol noś i przy pogodzie* oraz *I nocą nie wychodź nago*. Pomysł transpozycji drobnych i różnych form poezji orientalnej na triolet jest nieco dziwny, gdyż formy te są bardzo zwięzłe, triolet zaś jak na epigramat o trzy wiersze za długi. Forma ta zresztą nie miała u nas szczególniejszej żywotności.

Bujnie rozkwitał triolet tylko na rodzimym gruncie, w średniowieczu i w w. XVII. Tam forma ta była dość giętka i urozmaicona pod względem zawartości. Na literaturach innych zaciążyła epoka recepcji, np. polski triolet wszedł w dobie sentymentalnej pseudoludowości i zawsze w tym spóźnionym okresie rozwijał się jednostronnie.

Bibliografia: P. Verrier, *Le Vers français*, t. 1, Paris 1931; T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1922; M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924; J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920; Artykuły w encyklopediach: *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, t. 3, Berlin 1928/1929; *Encyclopedia Britannica*, t. 22, s. 481. *La Grande Encyclopédie française*, t. 31, s. 398.

Maria Grzędzińska

VIANDELA: wiadomości o staroprowansalskiej *viandela* były do niedawna na ogół mętne. Molinier wspominał o niej kilkakrotnie w *Las Leyes d'Amors*, lecz zawsze w sposób niedokładny i z pewną pogardą. W rodzaju tym raziło go przede wszystkim to, że zamiast pełnych rymów znajdował w nim tylko asonancje (: *rimas bordas*). Następnie nie mógł żadnej ze znanych mu *viandela* przypisać jakiemuś określonemu pocięciu, ani też znaleźć w nich stałej określonej formy (: *cert compas*: I, 152, 204, 305). Te wszystkie wątpliwości zostały jednak w końcu rozproszone przez ogłoszenie utworu włoskiego poety Cerveri di Girona, który pomimo lekkiej różnicy w tytule (: *viadeyra*) jest typowym wzorem tego rodzaju poetyckiego. Forma jest nadzwyczaj prosta: każda zwrotka składa się z dwu wierszy i refrenu. Zwrotki dzielą się na dwie serie, z których każda powtarza przy użyciu innego rymu lub innej asonancji myśl wyrażoną w poprzedniej zwrotce. Ponadto ostatni wiersz każdej zwrotki staje się w każdej serii pierwszym wierszem następnej zwrotki. Obie serie były śpiewane przez dwóch solistów, a refren przez chór.

Solista A:
 Nol prenatz lo fals marit,
 Que pec es ez adormit,
 Ya (na delgada).
 Solista B:
 Nol prenatz lo fals jurat,
 Que pec es, mal enseynat,
 Ya ...
 Solista A:
 Que pec es ez adormit,
 No jaga ab vos el lit,
 Ya ...
 Solista B:
 Que pec es, mal enseynat
 No sia per vos amat,
 Ya ...
 Solista A:
 No jaga ab vos el lit,
 Mes val y valra l'amich,
 Ya ...
 Solista B:
 No sia per vos amat,
 Mes val cel qu'avetz privat,
 Ya ...

Te pieśni taneczne, o zwrotekach równoległych i powiązanych z sobą, przedstawiają jedną z elementarnych form poezji ludowej. Ich najstarsze przykłady romańskie odnaleźć można w portugalskich *Cantigas d'amigo*.

Jest przeto możliwe, że mamy w tym wypadku do czynienia z naśladownictwem poezji portugalskiej. Większość tych portugalskich utworów liczy bowiem, podobnie jak utwór Cerveri de Girona, po sześć zwrotek. Również rubryka utworu Cerveri de Girona (: *Ayço es viadeyra*) jest niemniej pod tym względem interesująca niż sam tekst. Sama nazwa *viadeyra*, wywodząca się bez wątpienia poprzez *viador* od *via* — „droga”, musiała oznaczać pierwotnie pieśń śpiewaną do marszu. Za hipotezą portugalskiego pochodzenia przemawia również sufiks — *eyra* zamiast — *era*. Znów epentetyczne *n* mogło powstać pod wpływem *viandar*, *viandan*, będących formami konkurencyjnymi do *vianar*, *vianan* — „podróżować”, a sufiks — *ela* mógł być przejęty z *pastorela*.

Bibliografia: *Monuments de la litterature romane publiés* par M. Gatién-Arnoult, Toulouse 1841—1842; *Il canzoniere inedito di Cerveri di Girona*, memoria di F. A. Ugolini. R. Accademia nazionale dei Lincei, S. VI, Vol. V, Fasc. VI, Roma 1936; *Les Genres lyriques secondaires dans la poésie provençale du XIV^e siècle* par A. Jeanroy; *Studies in French Language and Mediaeval Literature Presented to Professor Mildred K. Pope* by Pupils, Colleagues and Friends, Manchester University Press 1939, s. 209—214.

Stanisław Łukasik

VIRELI lub **VIRELAI**: starofrancuskie *vi-reli* lub *virelai* jest młodszą formą pieśni tanecznej, zwanej także *chanson balladée* i będącej w powszechnym obiegu w XIII, XIV i XV wieku. Spośród znanych poetów odznaczyli się w tym rodzaju Jehan de l'Escureul (zm. 1303), Guillaume de Machault, Jehan Froissart, Eustache Deschamps, Christine de Pisan. Najstarsze formy tej nazwy *vireli* i *virenli*, zestawione niekiedy z czasownikiem *vire* — „obracać się, kręcić się” (: łac. *vibrare* + *gyrare*: > prow. hiszp. *virar*) wyszły najprawdopodobniej z onomatopeicznych refrenów ludowych pieśni tanecznych. Forma *virelai* powstała w XIII wieku pod wpływem *lai*, z którym jedna odmiana tej pieśni tanecznej wykazuje wielkie podobieństwo budowy. *Vi-reli*, przypominający bardzo swoją budową

prowansalską *dansa*, był podobnie jak *ballette* i *rondel* formacją metryczną, opartą najczęściej na dwu rymach i opatrzoną refrenem. Refren składał się początkowo z dwu wierszy, później z siedmiu wierszy, najczęściej jednak z trzech. *Virelai*, mimo że miał określoną i ustaloną formę, mógł występować pod wieloma postaciami: liczył trzy zwrotki, potem dwie i często tylko jedną. Poza tym ilość zwrotek i ilość wierszy w każdej zwrotce dość często nie była ściśle ograniczona. Zasadniczo obowiązywała ta sama miara wierszy od początku do końca, ale były dopuszczane także i różne rozmiary wierszy. W swej klasycznej formie *virelai* składał się: 1) z refrenu rozpoczynającego utwór; 2) z części zwrotki niezależnej od refrenu; 3) z drugiej części zwrotki odpowiadającej refrenowi; 4) z refrenu końcowego: *AB c c a b A B*. Tego rodzaju jednozwrotkowy utwór był nazywany w XV wieku także *bergerette*. Zazwyczaj *virelai* liczył trzy zwrotki, lecz w początkach refren był zamieszczany tylko na czele pierwszej zwrotki. W tej formie ukazuje się u Guillaume de Machaulta, Jehan Froissarta, Eustache Deschamps i Christine de Pisan.

W utworach Guillaume de Machaulta i Eustache Deschamps część zwrotki, która powinna lub mogła być niezależna, bywa także oparta na rymach refrenu rozłożonych w różnym lub odwrotnym porządku. Eustache Deschamps pisał także *virelais* złożone z dwu zwrotek, posługując się trzywierszowym refrenem, który zamieszczał w całości tylko po drugiej zwrotce i z którego powtarzał jedynie dwa wiersze po pierwszej zwrotce. Różne mogły być formy *virelais*: *AABBAAB.bbabba.aabbaab.AABBABB*;

ABB.abAB.abbABB.AB.baabA.abbaA. Najpowszechniej używana formacja powtarzała zamieszczony na czele utworu refren po pierwszej, po drugiej i po trzeciej zwrotce; przy tym każda z tych zwrotek składała się z dwu różnych metrycznie części, z których druga odpowiadała pod względem metrycznym zwrotce refrenowej. Ta forma uprawiana przez Guillaume de Machaulta, J. Froissarta i E. Deschamps wyszła z użycia już w XV wieku. W końcu inne formy *virelais*, spotykane u drugorzędnych poetów XVI i XVII wieku, nie miały na ogół z dawną formą nic wspólnego poza używaniem refrenu w mniej lub więcej stałych punktach.

Bibliografia: F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts...*, Dresden 1921; A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, troisième édition, Paris 1925; G. Paris, *Mélanges de littérature du Moyen Age*, Paris 1912; G. Paris, *La Poésie française au XV^e siècle*, Paris 1889; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen Age*, Paris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; *Larousse du vingtième siècle*, VI, 1010; M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924.

Stanisław Łukasik