

TOMASZ JASIŃSKI
INSTYTUT HISTORII UAM
BIBLIOTEKA KÓRNICKA

DZIEDZICTWO EUROPEJSKIE 15-ZGŁOSKOWCA TROCHEICZNEGO A ARTYZM WIERSZA ANGILBERTA O BITWIE POD FONTENOY

WSTĘP

Wiersz Angilberta o bitwie pod Fontenoy – zdaniem jednego z największych znawców poezji średniowiecznej, Karla Streckera – to najwybitniejszy poetycki utwór liryczny doby karolińskiej. Opinia ta jest wyjątkowym wyróżnieniem, gdyż epoka karolińska zajmuje szczególne miejsce w rozwoju poezji europejskiej. Osiągnięcia poetyckie czasów karolińskich to jakby rozbłysk „supernowej”; ówczesni poeci przywrócili poezji piękno, którym cieszyła się w okresie największego rozkwitu w czasach antycznych. Jeszcze większym osiągnięciem poetów karolińskich było tchnienie nowego ducha w akcentową poezję rytmiczną, której początki sięgają V wieku po Chr. Chociaż poezja rytmiczna, opierająca się na sylabizmie i na rytmice akcentów wyrazowych, miała niewątpliwie w okresie przedkarolińskim już pewną tradycję i jakieś dokonania, to jednak dopiero w okresie karolińskim osiągnęła najwyższy artyzm, zarówno w zakresie formy, jak i treści. Czasy karolińskie to prawdziwe narodziny europejskiej poezji; bez nich poezja ta nigdy nie wspięłaby się na poziom, jaki osiągnęła w XIX i XX wieku. Przyjrzyjmy się zatem artyzmowi wiersza Angilberta i jego miejscu w rozwoju poezji. Prowadząc badania w tym zakresie, chciałbym sięgnąć do metod badawczych najwybitniejszych znawców poezji łacińskiej, a mianowicie Wilhelma Meyera (1845–1917) oraz Paula von Winterfelda (1872–1905). Obydwaj – opisując jakiegokolwiek zjawisko

poetyckie – analizowali i badali całą linię rozwojową owego zjawiska, sięgając nie rzadko do czasów bardzo odległych od głównego przedmiotu badań. Uważali, że w tego typu badaniach nie należy pomijać nawet czasów współczesnych; np. Paul von Winterfeld, analizując wiersz Angilberta, uznał, że bardzo pożyteczne byłoby porównanie tego wiersza z utworem *Hertje* poetki niemieckiej Lulu von Strauß (właściwie: Elisabeth von Strauß und Torney), opublikowanym w 1902 roku, a więc trzy lata przed rozprawą Paula von Winterfelda¹. I jakkolwiek w tym konkretnym wypadku – jak zobaczymy niżej – opinia von Winterfelda była drobną manipulacją, to jednak ta „panoramiczna” metoda zasługuje na najwyższe uznanie. Zastosowałem ją już wcześniej w mojej monografii dotyczącej poetyki Galla². W pracy tej wiele uwagi poświęciłem 15-zgłoskowcowi trocheicznemu. W niniejszym artykule konieczne jest przypomnienie niektórych z tamtejszych ustaleń, zostały one jednak znacznie uściśnione i poszerzone o nowe techniki badawcze. W badaniach nad artyzmem wiersza Angilberta odwołuję się m.in. do analizy całych sekwencji akcentowych. Tego typu metodę wprowadziłem już do badań nad 8-zgłoskowcem jambicznym (8pp) we wspomnianej monografii; teraz rozciągam tę metodę na 15-zgłoskowiec trocheiczny (15pp)³. Badania te pozwalają, bardziej w przypadku 15-zgłoskowca trocheicznego niż 8-zgłoskowca jambicznego, na zdefiniowanie indywidualnych cech poetów posługujących się tą miarą.

Forma poetycka wiersza Angilberta, 15-zgłoskowiec trocheiczny (15pp), jest nadzwyczajną formą w dziejach europejskiej liryki. Poezja europejska XIX i XX wieku, pomijając pewne wyrwane z tradycji formy awangardowe, sięga korzeniami do greckiej, a zwłaszcza rzymskiej poezji antycznej. Nić rozwojowa tej ostatniej nieprzerwanie, w sposób ciągły, ewoluowała, aż doszło do powstania poezji

¹ Paul von Winterfeld, *Hrotsvits literarische Stellung*, „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur”, Jg. 59 (1905), Bd. 114, Bd. NS 14, s. 51, przyp. 1: „Es wird nicht unnütz sein, die Ballade von Fontenoy mit der Hertje von L. v. Strauss zu vergleichen”.

² Tomasz Jasiński, *Gall Anonim – poeta i mistrz prozy. Studia nad rytmiką prozy i poezji w okresie antycznym i średniowiecznym*, Kraków 2016.

³ Określenia trocheiczny czy jambiczny są nieco umowne w wypadku wierszy rytmicznych; często w 15-zgłoskowcu trocheicznym odnajdujemy rytm jambiczny (tj. akcent pada na sylaby parzyste – oó, np. w hymnie św. Secundinusa: Sanctúmque cúius sequúntur | exémplum miríficúm), a w 8-zgłoskowcu jambicznym rytm trocheiczny (tj. akcent pada na sylaby nieparzyste – óo, np. Gall Anonim: Déi dóno progénitùs). W obydwu miarach właściwy akcent zawsze jednak pada na ostatnie sylaby, w 15-zgłoskowcu trocheicznym na 13 i 15 sylabę, a w 8-zgłoskowcu jambicznym na 6 i 8 sylabę. Wyjaśnienia wymagają oznaczenia 15pp i 8pp; oznaczają one, że obydwie wersy zamknięte są proparoksytonem; gdy w poniższych oznaczeniach pojawia się samo p, to znaczy, że wers (np. 8p) lub człon wersu (4p+4p) jest zamknięty paroksytonem.

nowego typu, a mianowicie poezji rytmicznej. Szczególną rolę w powstaniu nowej poezji odegrały dwie formy poetyckie: akatalektyczny dymetr jambiczny i septenar trocheiczny, z których pierwszy w drodze ewolucji przekształcił się w 8-zgłoskowiec jambiczny (8pp), a drugi – w 15-zgłoskowiec trocheiczny (15pp, czyli 8p+7pp). Obydwie miary poetyckie były punktem początkowym w rozwoju form poetyckich w wielu krajach europejskich, zarówno w poezji łacińskiej, jak i w poezji wernakularnej, a później narodowej. Oczywiście nie odbyło się to bez ogromnego wpływu form wypracowanych w językach wernakularnych, które to zagadnienie wymaga osobnych badań. We wszystkich przekształceniach wyjątkowa rola przypadła septenarowi trocheicznemu, a zwłaszcza jego niezwyklej formie: *versus quadratus*. Jest to forma poetycka, która przetrwała wszystkie wstrząsy i katastrofy dziejowe – i w nieprzerwanej formie od V–III wieku przed Chr. była, a właściwie należy powiedzieć – jest – uprawiana po dzień dzisiejszy. Co najbardziej zdumiewające, nie chodzi tu o uczoną tradycję, jak np. sięganie przez Adama Mickiewicza (*Pieśń wajdeloty*) czy niedawno przez wybitnego pisarza Antoniego Liberę (*Madame*) do rytmiki opartej na heksametrze. Taką uczoną tradycją były już *de facto* – po zaniku iloczasu – zarówno późnoantyczne poematy pisane heksametrem prozodycznym, jak i ich średniowieczne naśladownictwo, które znalazło później kontynuatorów w czasach nowożytnych i współczesnych. W pewnym sensie taką uczoną tradycją były również sięgające początków VIII wieku po Chr. rytmiczne heksametry na longobardzkich epitafiach.

Cechą charakterystyczną tej żywej tradycji było to, iż kolejne pokolenia poetów sięgały do wzorców swoich bezpośrednich poprzedników, nie zdając sobie najczęściej sprawy, że są kolejnym ogniwem łańcucha, którego początki sięgały zamierzchłych czasów. Początki septenara trocheicznego w poezji łacińskiej są wielką zagadką. Wiemy, że Rzymianie początkowo posługiwali się własną miarą poetycką, mianowicie wersem saturnijskim⁴. Na przełomie III i II wieku przed Chr., pod wpływem kultury greckiej, doszło do adaptacji greckiej miary poetyckiej, opartej na iloczasiu. Pierwsze łacińskie wiersze prozodyczne, wzorowane na greckich heksametrach, zaczął układać Ennius (ur. 239 – †169 przed Chr.). Wiele argumentów przemawia jednak za tym, iż septenar trocheiczny pojawił się w ludowej poezji rzymskiej znacznie wcześniej, być może nawet w V wieku przed Chr.

⁴ O systemach poetyckich w starożytnym Rzymie zob. Jürgen Blänsdorf, *Ein System oraler Gebrauchspoese: die alt- (und spät)lateinischen Zaubersprüche und Gebete*, [w:] *Metrik und Medienwechsel*, hg. v. Hildegard Luise Charlotte Tristram, Tübingen 1991, s. 33–51.

Próbowano to tłumaczyć na różne sposoby, m.in. tym, że septenar trocheiczny w jego ludowej formie został zapożyczony przez Rzymian od Etrusków albo od Greków w czasach, gdy na południu Italii kwitły osadnictwo i kultura Wielkiej Grecji; niektórzy uważali, że być może *versus quadratus* jest rodzimą rzymską formą. Z pewnością nie rozwiązaliśmy w tym miejscu tego zagadnienia, można jedynie przyjąć jako bardzo prawdopodobne, iż ludowa forma *versus quadratus* z pewnością sięga czasów, które poprzedziły powstanie heksametrów Enniusza.

1. OD INSKRYPCJI ETRUSKIEJ NA STAROŻYTNYM LUSTRZE AŻ DO CZARNEJ MADONNY

Teorię o pochodzeniu *versus quadratus* z etruskiego systemu wersyfikacyjnego głosił w połowie lat 50. XX wieku Raimund Pfister (1911–2004), który uznał, iż łaciński *versus quadratus* wywodzi się z etruskiego dziedzictwa poetyckiego; ponieważ zachowało się zbyt mało przykładów poezji etruskiej, a ponadto nie udało się odtworzyć etruskiego systemu metrycznego, to pogląd tego badacza należy traktować jedynie jako hipotezę. Za jej słusznością wydaje się przemawiać pewien napis etruski zachowany na lustrze, pochodzący z IV wieku przed Chr. Wers ten zawiera wszystkie cechy *versus quadratus*, które niżej ilustrujemy na podstawie przykładów łacińskich⁵:

eca sren tva ÷ i xnac hercle | unial clan ÷ Θ[u]ra sce⁶

To, że septenar trocheiczny, a w tym też jego forma w postaci wiersza *versus quadratus*, był już mocno zakorzeniony w piśmiennictwie łacińskim, a jeszcze bardziej w poezji ludowej przed końcem III wieku. przed Chr., świadczą liczne utwory wybitnego rzymskiego komediopisarza – Plauta (ur. ok. 250 – † ok. 184 przed Chr.). W jego zachowanych komediach spotykamy około 8800 wersów napisanych septenarem trocheicznym. Wersy te możemy podzielić na „zwyczajne” wersy septenara trocheicznego oraz na wersy spisane miarą charakterystyczną dla *versus quadratus*. Jakie były cechy septenara trocheicznego i czym się wyróżniał *versus quadratus*? Otóż podstawowy schemat septenara trocheicznego był następujący:

⁵ Raimund Pfister, *Rhythmisch gebundene Sprache im Etruskischen*, [w:] *Corolla linguistica*, Festschrift für F. Sommer, Wiesbaden 1955, s. 185, tamże dalsze przykłady trocheicznych napisów etruskich; Thomas Gerick, *Der „versus quadratus” bei Plautus und seine volkstümliche Tradition*, „Scripta Orolia 85, Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe”, Bd. 21, Tübingen 1996, s. 18–19.

⁶ (TLE 399) = „Ten obraz pokazuje, jak Herakles stał się synem Uni”.

- u | - u | - u | - u || - u | - u | - u | x ||

Początkowo arsy i tezy mogły być dość dowolnie rozwinięte, np. arsy i tezy (!) w dwie krótkie sylaby, a ponadto tezy w jedną długą sylabę. Były dwie cechy szczególne septenara trocheicznego: diaereza po 4 tezie oraz zawsze krótka sylaba w siódmej tezie, której nie wolno było zastąpić ani długą sylabą, ani dwiema krótkimi. Te charakterystyczne cechy przetrwały do końca XX wieku, mimo przekształcenia się septenara w 15-zgłoskowiec trocheiczny, z tym że – jak pokażą to poniższe przykłady – siódma teza, z zawsze krótkiej sylaby, przekształciła się w systemie rytmicznym w zawsze nieakcentowaną sylabę. Te podstawowe zasady budowy septenara trocheicznego obowiązywały też w *versus quadratus*, który różnił się od „zwykłego” septenara trocheicznego pewnymi dodatkowymi cechami. Ważną cechą *versus quadratus* była budowa, zwłaszcza początkowych członów, z dwóch identycznych stóp, a mianowicie z trochejów; zjawisko to nazywane jest dypodią⁷. W *versus quadratus* najczęściej dwa takie człony tworzyły pierwszy hemistych; często, ale nie zawsze, taki sam trzeci człon – zbudowany z dwóch trochejów – otwierał drugi hemistych. *Versus quadratus* miał – podobnie jak każdy „zwykły” wers septenara trocheicznego – główną średniówkę (diaerezę) po czwartej tezie; budowa z dwóch czy nawet trzech członów wiersza *versus quadratus* powodowała, że najczęściej głównej średniówce towarzyszyła średniówka poboczna po drugiej tezie oraz nierzadko druga średniówka poboczna po szóstej tezie. Wszystkie średniówki, główna i poboczne, były zawsze diaerezami. Rzucając się w oczy cechą *versus quadratus* była izokolia, czyli dążenie do identycznej lub zbliżonej liczby sylab w ramach poszczególnych członów, a w tym zwłaszcza w ramach pierwszego hemistychu. *Versus quadratus* odróżniał się od „zwykłego” septenara trocheicznego licznym nagromadzeniem dźwiękowych figur retorycznych, w tym szczególnie anafor, aliteracji, homoioteleutonów czy asonansów. Powyższe cechy *versus quadratus* świadomie nie były stosowane w każdym werse tej miary. Twórcy czy to literackiej, czy ludowej formy *versus quadratus* często pomijali jedną z charakterystycznych cech tej miary, walcząc z monotonią, dążąc do urozmaicenia wersu lub pragnąc podkreślić jakiś fragment poetyckiej wypowiedzi. Aby zilustrować różnice w budowie pomiędzy „zwykłym” wersem septenara trocheicznego a wersem *versus quadratus* przytaczam poniższe przykłady:

⁷ Dypodia – całość metryczna zbudowana z dwóch jednakowych stóp, np. z dwóch trochejów czy dwóch jambów; w wypadku *versus quadratus* z dwóch trochejów.

(1) „zwykłego” septenara trocheicznego i (2) literackiego *versus quadratus* oraz (3) ludowego *versus quadratus*. Dwa pierwsze przykłady pochodzą z Plauta:

(1)

placid(e) egreder(e) et sonitum prohibe | fori(um) et ctrepitum cardinum ||

(Plautus, Cur 158)

υ υ - | υ υ - | υ υ - | υ υ υ | υ υ - | υ υ - | - υ | x ||

(2)

Scis amorem ÷ scis laborem | scis egestatem meam || (Plautus, Pseud 695)

- - | - - | - υ | - - | - υ | - - | - υ | x

Wśród pozaliterackich *versus quadratus* za najstarszy uważa się wers powstały w związku ze śmiercią retora Lucjusza Licyniusza Krassusa (ok 140–91), mistrza Cyclerona:

(3)

postquam **Crassus ÷ carbo factus, | Carbo crassus ÷ factus est**⁸.

- - | - - | - υ | - - | - υ - - | - υ | x

Jako przykład ludowej formy *versus quadratus* najczęściej przytacza się sproną przyspiewkę o Juliuszu Cezarze, śpiewaną przez żołnierzy rzymskich w czasie jednego z triumfów⁹:

Gallias Caesar subegit, | Nicomedes ÷ Caesarem

- υ | - - | - υ | - - | - υ | - - | - υ | x

⁸ Grammatici Latini 6, 461, 28 (Sacerdos); Gordon Williams, *The genesis of poetry in Rome*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, general editors: P.E. Easterling a. E.J. Kenney, vol. II, Cambridge 1982, s. 54; zob. Dag Norberg, *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques*, Filologiskt arkiv 35, Stockholm 1988, s. 84; Thomas Gerick, *Der versus...*, s. 30. Wers ten można przetłumaczyć następująco: „po tym, jak Crassus (=tłusty) stał się popiołem, popiół stał się tłusty (crassus)”. Por. też okrzyk w czasie triumfu cesarza Aureliana w 273 lub 274 roku: *Tantum vini nemo habet quantum fudit sanguinis* – Dag Norberg, *Les vers...*, s. 84, który przypomina zdanie wielu innych uczonych, że prozodia słowa *habet* w tym wersie jest niezgodna z klasycznymi zasadami. Z tego powodu część badaczy uważała, że mamy tu do czynienia z pierwszym wersem rytmicznym. Ponieważ, jak wykazały badania nad *cursum iloczasowym*, po roku 200 po Chr. nie zachował się już żaden tekst prozy z wyłącznym *cursum iloczasowym*, to znaczy, że w I połowie III wieku *iloczas* już zanikł lub przynajmniej był całkowicie „rozregulowany”.

⁹ Suetonii De Vita XII, Vita Divi Julii, 49,32–33. Zob. też Dag Norberg, *Les vers...*, s. 84; Thomas N. Habinek, *The Colometry of Latin Prose*, University of California Publications: Classical Studies vol. 25, Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 185.

Ecce Caesar ÷ nunc triumphat | qui subegit ÷ Gallias,||

- ∪ | - - | - ∪ | - - | - ∪ | - - | - ∪ | x

Nicomedes ÷ non triumphat | qui subegit ÷ Caesarem.||

- ∪ | - - | - ∪ | - - | - ∪ | - - | - ∪ | x

Jak widzimy, we wszystkich sześciu wersach występuje główna diaereza po czwartej stopie, a teza siódmej stopy jest zbudowana z krótkiej sylaby. W przytoczonych powyżej *versus quadrati* mamy ponadto poboczne średniówki; w cytowanych przykładach widoczne są – zgodnie z naszymi wcześniejszymi uwagami – dypodia i izokolia. Odnotowujemy też liczne retoryczne figury dźwiękowe: anafory i homoioteleutony. W piosence o Cezarze jest ich tyle, że zrezygnowałem z ich zaznaczenia, gdyż *de facto* cała piosenka jest jedną wielką anaforą.

Zanik iloczasu w łacinie na przełomie II i III wieku po Chr. zmusił twórców do poszukiwań nowych rozwiązań w poezji i cursusie prozy, opartych dotychczas wyłącznie na prozodii. W rytmice prozy powstał nowy rodzaj cursusu – *cursus mixtus* (III–VI wiek po Chr.), w którym posługiwano się uproszczonymi schematami iloczasowymi, powiązanych z sekwencjami akcentów wyrazowych. Te ostatnie służyły do informowania słuchaczy lub czytelników, iż mają do czynienia z tekstem rytmicznym opartym na iloczasiu, co nie było już słyszalne. Podobnie było w poezji; zarówno w akatalektycznym dymetrze jambicznym, jak i septenarze trocheicznym doszło do uproszczenia schematów iloczasowych, redukcji liczby sylab oraz schematyzacji budowy, jak też sygnalizowania, najczęściej za pomocą proparoksytonu, iż przedostatnia sylaba w obydwu miarach jest krótka. Ten etap rozwoju poezji określiłem analogicznie do cursusu jako *poesia mixta*. Wszystkie te zmiany miały informować czytelnika czy słuchacza, z jaką miarą poetycką ma do czynienia. Wymieniam obydwa rodzaje wiersza, gdyż to właśnie one odegrały szczególną rolę w przejściu od systemu iloczasowego do systemu rytmicznego, opartego na akcencie wyrazowym i sylabizmie. W przypadku septenara trocheicznego uproszczenie budowy iloczasowej nie było nawet konieczne¹⁰, gdyż *versus quadratus* był właśnie taką uproszczoną formą i być może nawet był starszy niż „zwykłe” wersy septenara trocheicznego.

¹⁰ Procesy schematyzacji i uproszczeń septenara trocheicznego dokładnie opisuje i analizuje Dag Norberg, który zauważa, że następowały one szybciej w poezji ludowej, a wolniej w poezji artystycznej – Dag Norberg, *Les vers...*, s. 85.

Jak dowodzą badania Thomasa Gericka, *versus quadratus* był bardzo popularny w okresie późnoantycznym i został też zaakceptowany w hymnologii chrześcijańskiej. Gdy spojrzymy na poniższy hymn św. Hilarego z Poitiers (†367) – *Adae carnis* ∶ *gloriose* | *et caduci* ∶ *corporis*||, to łatwo dostrzeżemy główne cechy *versus quadratus*, a mianowicie: dypodię, izokolię, regularny podział na główną i poboczne średniówki, a także liczne anafory, homoioteleutony etc.¹¹:

Gaudet aris, ∶ gaudet templis, | gaudet sanie ∶ victimae

gaudet falsis, ∶ gaudet stupris, | gaudet belli ∶ sanguine

gaudet caeli ∶ conditorem | ignorari ∶ gentibus

W V wieku po Chr. z septenara trocheicznego wykształcił się 15-zgłoskowiec trocheiczny; od tego momentu możemy śledzić dwie linie rozwojowe: (1) utworów opartych na iloczasiu (septenar trocheiczny) oraz (2) na sylabizmie i rytmie akcentów wyrazowych (15-zgłoskowiec trocheiczny). Te dwie linie rozwojowe stały się przedmiotem studiów wybitnego szwedzkiego neolatynisty – Daga Norberga (1909–1996). Odsyłamy zainteresowanych do jego studiów w tym zakresie¹², a w dalszych naszych wywodach koncentrujemy się na budowie i rozkładzie rytmów, głównie 15-zgłoskowca trocheicznego. Te cechy, a zwłaszcza rozkład akcentów wyrazowych, zostały pominięte lub niedostatecznie uwzględnione przez uczonego szwedzkiego. Zanim jednak ostatecznie rozstaniemy się z septenarem trocheicznym, konieczne jest stwierdzenie, iż miara ta w średniowieczu kontynuowała wzory antycznego *versus quadratus* i nie pozostawała bez wpływu na kształt i budowę 15-zgłoskowca trocheicznego. Spostrzeżenie to potwierdzają m.in. dwa utwory jednego z najwybitniejszych poetów okresu karolińskiego, który tworzył w tym samym czasie co Angilbert. Chodzi mianowicie o mnicha, a później opata klasztoru w Reichenau – Walahfrida Strabona (808/809–849). Jego dwa wiersze *In adventu Hlotharii imperatoris* oraz *In adventu Caroli filii augustorum* przytaczam w tym miejscu nie tylko ze względu na fakt, iż powstały one w tym samym czasie, co wiersz Angilberta, ale także w związku z tym, iż obydwa utwory były później inspiracją poetycką dla Galla Anonima. Zanim spojrzymy na te dwa utwory jako na kontynuację antycznego *versus quadratus*, trzeba zasygnalizować, iż ich

¹¹ *Hymni Latini antiquissimi LXXV*, hg. Walther Bulst, Heidelberg 1956, s. 34; *Analecta Hymnica Medii Aevi*, hg. v. Clemens Blume u. Guido M. Dreves, Bd. 50, Leipzig 1907, s. 8.

¹² Dag Norberg, *Les vers...*, s. 84–124.

autorstwo, jak i forma prozodyczna były przedmiotem licznych badań¹³. Kwestię tę jednak pomijamy, gdyż nie jest ona istotna dla naszych rozważań.

Przyjrzyjmy się obydwu wierszom, najpierw *In adventu Hlotharii imperatoris*¹⁴:

Innovatur ÷ nostra laetos | terra flores ÷ proferens;
 ver novum praesentat aestas, **dum datur te** ÷ cernere.

Imperator ÷ magne, vivas semper et feliciter.

Gaudeat **totum tuorum** | agmen hic fidelium,
omnis aetas, ÷ **omnis ordo** | corde dicens ÷ intimo

Imperator etc.

Extet adventus beatae | nunc **tuae** praesentiae,
 gaudio plenus sereno | et favore ÷ simplici.

Imperator etc.

Iuste, felix ÷ et benigne, | mitis et piissime,
pande mentis ÷ hic nitorem | nostra complens ÷ gaudia.

Imperator etc.

Utwór zbliżony jest do antycznych wersów *versus quadratus* zarówno swoją strukturą, jak i zakresem posłużenia się retorycznymi figurami dźwiękowymi: anaforą, aliteracjami (w dalszej części utworu: **V**ita, **v**irtus et potestas, robur et **v**ictoria) i licznymi homoioteleutonami. Podział na hemistychy i poszczególne człony jest bliski standardom antycznych *versus quadratus*. Ponieważ utwór ten jest napisany prozodycznym septenarem trocheicznym, to pomijam kwestię zmiany taktu. Podobne schematy można zaobserwować w innym wierszu tego poety, a mianowicie w *In adventu Caroli filii augustorum*¹⁵:

Ecce **votis** ÷ apta **vestris** | **venit** hora, ÷ psallite,

gaudium cordis patescat | **claritate** ÷ carminum:

Salve regum ÷ **sancta proles**, | **care** Christo ÷ **Carole**

¹³ Zob. bliżej: Tomasz Jasiński, *Gall Anonim...*, s. 361 nn.

¹⁴ *Monumenta Germaniae Historica* (=MGH) *Poetarum Latinorum Medii Aevi* (=Poetae), t. 2, Berolini 1884, s. 405–406.

¹⁵ MGH *Poetae* 2, s. 406.

Nullus ordo, ÷ **nulla** rerum | **nunc** silescat ÷ vastitas,
 mens et lingua, ÷ cor, voluntas | laudem dando ÷ personet:
 Salve etc.

Przyjrzyjmy się teraz utworom, w których zarzucono iloczasy, a oparto je wyłącznie na akcencie wyrazowym i sylabizmie. Za najstarszy taki utwór uważa się hymn autorstwa św. Secundinusa (św. Sechnall, † ok. 447 po Chr.) *Audite omnes amantes Deum, sancta merita*¹⁶. Jest to abecedariusz poświęcony św. Patrykowi, liczący 23 zwrotki (obok podano kolejność sylab, na które pada akcent wyrazowy główny i poboczny, znak równości oznacza główną średniówkę):

Audite, omnes amantes Deum, sancta ÷ merita	2-4-7=9-11-13-15
Viri in Christo beati Patricii Episcopi:	1-4-7=10-13-15
Quomodo bonum ob actum simulatur ÷ angelis,	1-4-7=9-11-13-15
Perfectamque ÷ propter vitam aequatur Apostolis.	1-3-5-7=10-13-15
Beata Christi custodit mandata in ÷ omnibus;	2-4-7=10-13-15
Cuius opera refulgent clara inter ÷ homines,	1-3-5-7=10-13-15
Sanctumque cuius sequuntur exemplum mirificum;	2-4-7=10-13-15
Unde et in celis Patrem magnificent ÷ Dominum.	1-3-5-7=10-13-15

Jak łatwo zauważyć, główne cechy septenara trocheicznego zostały zachowane: diaereza po czwartej stopie rytmicznej, którą we wszystkich cytowanych wersach zamyka paroksyton; wersy w cytowanym przykładzie są zawsze zamknięte proparoksytonem, a w kilku przypadkach (tu niecytowanych) dwusylabowym wyrazem z krótką pierwszą sylabą: *Dēi, bōno* etc.¹⁷ Brak regularnych średniówek pobocznych, poza nielicznymi, najczęściej po 12 sylabie. Poza jednym wyjątkiem brak pobocznej średniówki w pierwszym hemistychu, co najwyraźniej ma charakter intencjonalny. Dźwiękowe figury retoryczne nie są mocno rozbudowane. Trzeba też zauważyć proparoksyton na początku trzeciego wersu w pierwszej zwrotce.

¹⁶ *Councils and Ecclesiastical Documents relating to Great Britain and Ireland*, ed. Arthur W. Haddan a. William Stubbs, vol. II, part II, Oxford 1878, s. 324; zob. Dag Norberg, *An Introduction...*, s. 107.

¹⁷ Zob. niżej s. 22, przyp. 25.

Wydawałoby się, że pierwszy lub jeden z pierwszych 15-zgłoskowców trocheicznych powinien za pomocą akcentu wyrazowego imitować rytm ars septenara trocheicznego; należałoby się zatem spodziewać akcentu na następujące sylaby: 1-3-5-7=9-11-13-15. Okazuje się, że w cytowanych dwóch pierwszych zwrotkach na 8 wersów nie ma ani jednego wersu, który miałby czysty rytm trocheiczny; w pierwszym hemistychu mamy niezaburzony rytm trocheiczny w trzech wersach, a w drugim – w dwóch. Powstaje pytanie, jak wytłumaczyć posługiwanie się przez św. Secundinusa tak nieregularnymi sekwencjami akcentów wyrazowych. Otóż spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie na końcu naszych badań nad rytmem w 15-zgłoskowcu trocheicznym. Teraz możemy tylko zauważyć, iż w analizowanym wierszu mamy często do czynienia ze zjawiskiem, które Wilhelm Meyer określał jako: *Taktwechsel*. Pod tym pojęciem uczoney niemiecki rozumiał „przeskok” w wersie, np. z akcentu jambicznego na trocheiczny lub odwrotnie.

Kolejnym wierszem, który zwraca uwagę badaczy, jest słynny hymn *De die iudicii*. Powstanie tego utworu uczeni datują na koniec starożytności, ewentualnie najpóźniej na czasy Bedy Czcigodnego¹⁸. Jest to rytmiczny *versus quadratus*, a sekwencje rytmiczne jego wersów są zupełnie inne niż wiersza św. Secundinusa. Przyjrzyjmy się trzem pierwszym zwrotkom tego utworu¹⁹:

De die iudicii

Apparebit ÷ repentina | dies magna ÷ domini, 1-3-5-7=9-11-13-15

Fur obscura ÷ velut nocte | inprovisos ÷ occupans, 1-3-5-7=9-11-13-15

In tremendo die iudicii.

Brevis totus ÷ tum parebit | prisci luxus ÷ saeculi, 1-3-5-7=9-11-13-15

Totum simul ÷ cum clarebit praeterisse ÷ saeculum, 1-3-5-7=9-11-13-15

In tremendo die iudicii.

Clangor tubæ ÷ per quaternas | terrae plagas ÷ concinens 1-3-5-7=9-11-13-15

Vivos una ÷ mortuosque | Christo ciet ÷ obviam 1-3-5-7=9-11-13-15

In tremendo die iudicii.

¹⁸ Frederic J.E. Raby, *The Oxford Book of medieval Latin verse*, Oxford 1959, s. 451; Dag Norberg, *An Introduction...*, s. 108; Thomas Gerick, *Der Versus...*, s. 65; Lionel Adey, *Hymns and the Christian Myth*, Vancouver 1986, s. 85; na VI wiek datuje wymieniony Thomas Gerick.

¹⁹ MGH Poetae IV, s. 507 nn.

W 2016 roku zauważyłem już, że na 46 wersów tego hymnu aż 45 ma strukturę 4p+4p+7pp, a w tym aż 40: 4p+4p=4+3pp. Spośród wszystkich pierwszych hemistychów tylko jeden ma inną strukturę, tzn. nie ma średniówki pobocznej: *Clarīs angelorum choris, | comitatus ÷ adērit, co natychmiast zauważył wydawca; nie można jednak przeoczyć, iż mimo tej zmiany hemistych ten ma czysty rytm trocheiczny*²⁰. Zresztą cały utwór ma czysty rytm trocheiczny, 46 wersów niezmiennie akcentowanych jest wyłącznie na sylaby nieparzyste: 1-3-5-7=9-11-13-15. W całym utworze wszystkie wersy zamknięte są proparoksytonami, a poza tym w całym hymnie pojawiają się tylko dwa proparoksytony, z tym jeden nie do uniknięcia, a mianowicie: *Hierusalem*, który najpewniej w pierwotnych rękopisach był cztero- (*Jerusalem*), a nie pięciosylabowym proparoksytonem. Drugi proparoksyton poza wyrazami zamykającymi wers to pierwszy wyraz drugiego hemistychu: *pauperem*. Nie psuje on jednak rytmu trocheicznego: *paúperem te vidimùs*.

Budowa hymnu *De die iudicii* jest niezwykle rygorystyczna; nie zawsze jednak tak było. Przykładem 15-zgłoskowca trocheicznego o dość swobodnych standardach poetyckich jest znany wiersz o zwycięstwie Pepina, syna Karola Wielkiego, nad Awarami w 796 roku. Przyjrzyjmy się trzem pierwszym zwrotkom:²¹

Omnes gentes ÷ qui fecisti, | tu Christe, dei sobules
 terras, fontes, ÷ rivos, montes | et formasti ÷ hominem,
 Averagesque ÷ convertisti | ultimis temporibus.

Multa mala ÷ iam fecerunt | ab antico ÷ tempore,
 fana dei ÷ destruxerunt | atque monasteria,
 vasa aurea sacrata, | argentea, fictilia.

Vestem sanctam ÷ polluerunt | de ara sacratissima,
 linteamina levitae | et sanctaemonialium
 muliebribus tradata | suadente ÷ demone.

Utwór ten, powstały najpewniej krótko po bitwie, jest przez uczonych, a zwłaszcza Daga Norberga, przypisywany tzw. szkole z Werony²². Poemat ten był dość

²⁰ MGH Poetae 4, s. 508.: *sic hic quoque duo versiculi tetrasyllabi fiunt*. W wypadku wierszy nigdy jednak nie można wykluczyć intencjonalnych odstępstw.

²¹ MGH Poetae I, s. 116 nn. Ze względu na zaburzenia w liczbie sylab pomijam w tym wypadku spis akcentowanych sylab.

²² Dag Norberg, *L'œuvre poétique de Paulin d'Aquilée: édition critique avec introduction et com-*

gwałtownie atakowany przez uczonych za barbaryzmy, zaskakującą ortografię oraz za wyłamywanie się z rygorów 15-zgłoskowca trocheicznego. Rzeczywiście zdumiewają w tym utworze wersy 8p+8pp (Omnes gentes ÷ qui fecisti, | tu Christe, dei ÷ sobules) oraz 9p+7pp (ut viam eius comitaret | et Francorum ÷ aciem). Są one tak liczne, że nie da się ich wy tłumaczyć ani ewentualną elizją, ani też synidzezą, tj. ściągnięciem dwóch samogłosek w jedną zgłoskę. Rehabilitacji tego utworu dokonał wspomniany Dag Norberg, który zauważył, iż wiersz ten, jak i *Versus de Verona*, są przykładem eksperymentowania poetyckiego doby karolińskiej²³.

Niecałe trzy wieki później wielkim arcyzmem w budowie wierszy napisanych 15-zgłoskowcem trocheicznym wykazali się Gall Anonim oraz Hilary z Orleanu. Bliżej pisałem o tym w kilku wcześniejszych pracach²⁴. 15-zgłoskowce Galla były niezwykle rygorystyczne pod względem budowy. Poeta ten – w 130 wersach – nigdy nie opuścił zarówno głównej cezury po ósmej sylabie, jak i cezury pobocznej w pierwszym hemistychu po czwartej sylabie. Kilkakrotnie wspominałem o posłużeniu się przez Galla słowem *Pomorana* zamiast *Pomorania*, aby nie zburzyć podziału 4p+4p+7pp i aby uniknąć proparoksytonu i 5-sylabowca. W żadnym pierwszym hemistychu spośród 130 wersów 15-zgłoskowca trocheicznego nie pojawia się proparoksyton; a w drugim hemistychu niezwykle rzadko, np. w wierszu *De morte Boleszlai carmina* na 30 wersów występują tylko dwa proparoksytony: *insuper* oraz *lacrimas*. Oczywiście ostatnie spostrzeżenie nie dotyczy wyrazu zamykającego wers. Otóż Gall bez wyjątku zamykał wszystkie wersy proparoksytonami. Gall często wprowadzał też poboczną średniówkę w drugim hemistychu: 4p+4p+4p+3pp.

Jeżeli chodzi o rytm akcentów wyrazowych, to Gall Anonim pod tym względem zbliżał się do upodobań autora hymnu *De die iudicii*. Jak pamiętamy, ten ostatni na 46 wersów ani razu nie dopuścił do zmiany taktu (*Taktwechsel*); wszystkie wersy były akcentowane na wszystkie nieparzyste sylaby: 1-3-5-7=9-11-13-15. Gall we wspomnianym wierszu na 30 wersów 28 razy zastosował czysty rytm

mentaire, Kungl. Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademiens Handlingar. Filologisk-Filosofiska Serien, 18, s. 104 nn.

²³ Tamże.

²⁴ Tomasz Jasiński, *Szesnastozgłoskowiec trocheiczny w „Kronice polskiej” Galla Anonima*, [w:] *Ecclesia, regnum fontes. Studia z dziejów średniowiecza. Prace ofiarowane Profesor Marii Koczerskiej*, Warszawa 2014, s. 315–333; tenże, *Gall Anonim...*, s. 349 nn; tenże, *Gall Anonim a poeta francuski Hilary z Orleanu (ok. 1080 – ok. 1060)*, [w:] *Florilegium historicum amicorum munera. Profesoro-wi Krzysztofowi Maciejowi Kowalskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin przyjaciele, koledzy, uczniowie*, red. Tomasz Maćkowski, Gdańsk 2016, s. 55–69.

trocheiczny (1-3-5-7=9-11-13-15), a jedynie dwa razy, w drugim hemistychu, odszedł od tego rytmu, wprowadzając rytm: 1-3-5-7=10-13-15 (np. *Ēt qui vēstes ÷ mūtábátis | regáles cottídiē*)²⁵.

Autor *Kroniki polskiej* był też mistrzem anafory, aliteracji, homoioteleutonu oraz rymu, tak końcowego czystego dwuzgłoskowego, jak i dość zróżnicowanego rymu wewnętrznego. Możemy zauważyć, że wspomniany utwór o śmierci króla Bolesława rozpoczyna Gall od potrójnej anafory (*omnis*), rymuje jednozgłoskowo dwukrotnie pomiędzy wierszami w pierwszym hemistychu na tych samych sylabach, a mianowicie na szóstej i ósmej; wszystkie wersy zamyka czystym rymem dwuzgłoskowym, a ponadto dość wyraźnie posługuje się aliteracją (*cur-*, *con-*, *cer-*).

Omnis etas, omnis ÷ sexus, | omnis ordo currite

Bolezlauri regis ÷ funus | condolentes cernite

Inne dwa wersy tegoż utworu ozdobił Gall licznymi anaforami, homoioteleutonami, czterema rymami jednozgłoskowymi pomiędzy wierszami, po drugiej, czwartej, szóstej i ósmej sylabie (!).

Quantus ÷ dolor, ÷ quantus ÷ luctus | erat pontificibus,

Nullus ÷ vigor, ÷ nullus ÷ sensus, | nulla mens in ducibus,

Autor *Kroniki polskiej* potrafił posłużyć się nawet czystym rymem trójzgłoskowym na średniówce pobocznej i głównej:

*Quos deponi, quos preponi, iamiam disposuerat*²⁶.

W podobny sposób budował swoje 15-zgłoskowce trocheiczne Hilary z Orleanu, rówieśnik Galla. Być może obydwaj byli absolwentami tej samej szkoły

²⁵ W utworze tym na pierwszy rzut oka mamy do czynienia z podobnym rytmem w wersie: *Satis restat ÷ ad plorandum, | ve michi Polonia*. Jednak dzięki odkryciu Daga Norberga wiemy, że jednosylabowiec przed pirychejem (∩ ∩) lub jambiczną dwusylabą (∩-) tworzył przeważnie w średniowieczu całość rytmiczną, w której akcent padał na monosylabę, a akcent poboczny na ostatnią sylabę dwusylabowca. Ponieważ wyraz *michi* był jambiczną dwusylabą (a czasami nawet pirychejem), to akcent wyrazowy w przytoczonym wersie należy rekonstruować następująco: *Sátis réstat ád plorándum, vé-michí Polónià*. Pewne wątpliwości budzi też wers: *His exute ÷ vestiatis | lugubres et ÷ laneas*. W wyrazie *lugubres* mamy do czynienia z tzw. *muta cum liquida* i w związku z tym druga z kolei sylaba mogła być krótka lub długa. Ponieważ niemal wszędzie panuje czysty akcent trocheiczny, akcent tego wersu rekonstruowałbym następująco: *His exúte ÷ vēstiátis | lúgubrès et ÷ láneàs*, podobnie jak wers *Quéso mótus ÷ pietáte | lácrimàs effúnderis*. W obydwu wersach mamy do czynienia z czystym rytmem trocheicznym: 1-3-5-7=9-11-13-15.

²⁶ *Galli Anonymi Cronica et gesta ducum sive principum Polonorum*, ed. Karol Maleczyński, MPH seria nova, t. 2, Cracoviae 1952, s. 125.

poetyckiej w Orleanie. Wiersze Hilarego z Orleanu są niekiedy – jeżeli chodzi o rymy – sztuczne czy nienaturalne. Zobaczmy pierwszą zwrotkę wiersza *Ad Roseam*²⁷:

Ave, sidus ÷ occidentis,	sidus lucis ÷ unice,	1-3-5-7=9-11-13-15
Summum decus ÷ tue gentis	et telluris ÷ Anglice,	1-3-5-7=9-11-13-15
Fama multis ÷ argumentis	protestatur ÷ publice,	1-3-5-7=9-11-13-15
Quis sit status ÷ tue mentis,	quam largus immodice.	1-3-5-7=9-10-13-15

Wszystkie wersy tej pierwszej zwrotki mają główną średniówkę po 8 sylabie; pierwszy hemistych podzielony jest bez wyjątku poboczną średniówką na dwa człony. Spośród retorycznych figur dźwiękowych szczególną rolę odgrywa rym: dwuzgłoskowy czysty na końcu wersu oraz taki sam na głównej średniówce; poza tym rym jednozgłoskowy na średniówkach pobocznych (!), w dwóch wypadkach nieczysty: *sidus*, *decus*, *multis*, *status* oraz *lucis*, *telluris*, *largus*. Zrozumiałe, że w przypadku takiego nasycenia rymem, który jest rodzajem homoioteleutonu, mniejszą rolę odgrywają już inne figury retoryczne, jak anafora (w pierwszym wersie *sidus-sidus*) czy aliteracja (w trzecim wersie *protestatur publice*). Trzy pierwsze wersy mają czysty rytm trocheiczny (1-3-5-7=9-11-13-15). Ostatni wers ma rytm, jak wymienione dwa wyjątkowe wersy z wiersza *De morte Boleszlai carmina*, czyli 1-3-5-7=10-13-15.

Wymieniając i omawiając kilka przykładów średniowiecznego 15-zgłoskowca, nie można zapomnieć o ciekawej innowacji w tej mierze poetyckiej, a mianowicie o rytmie typu *Stabat mater dolorosa*. Autorstwo tego wiersza jest niepewne, powstanie jego przypisywano papieżowi Innocentemu III czy też franciszkanom Janowi Bonawenturze oraz Iacopone da Todi. Utwór ten zachował się w wielu wersjach; przyjrzyjmy się jednak najstarszej wersji opublikowanej przez wybitnych edytorów hymnów średniowiecznych – Klemensa Blumego i Heinricha M. Bannistera:

Stabat mater ÷ dolorosa	1-3-5-7
Iuxta crucem ÷ lacrimosa,	1-3-5-7
Dum pendebat ÷ filius;	9-11-13-15

²⁷ *Hilarii Aurelianensis Versus et ludi, epistolae, Ludus Danielis Belouacensis*, hg. v. Walther Bulst u. Marie Luise Bulst-Theile. Anhang: Die Egerton Handschrift. Bemerkungen zur Musik des Daniel-Spiels von Beauvais v. Mathias Bielitz, *Mittellateinische Studien und Texta*, hg. v. g. Paul Schmidt, Bd. XVI, Leiden – New York – København – Köln 1989, s. 29.

Cuius animam gementem,	1-3-5-7
Contristantem ÷ et dolentem	1-3-5-7
Pertransivit ÷ gladius.	9-11-13-15

Jak widzimy, pierwszy hemistich został zdwojony: 8p+8p+7pp. Zobaczymy niżej, iż ta forma poetycka była popularna nie tylko w średniowieczu, ale także w czasach nowożytnych.

Podsumowując krótko rozwój 15-zgłoskowca trocheicznego, możemy stwierdzić, iż przechował on wiernie główne cechy starożytnego *versus quadratus*. Z punktu widzenia rygoryzmu i rozkładu rytmów (tj. akcentów) możemy zaobserwować jakby dwie gałęzie rozwoju; pierwsza dość swobodna pod względem podziału na człony (św. Secundinus), a czasami nawet liczby sylab (tzw. szkoła z Werony), a druga rygorystyczna, bardzo wierna ludowemu *versus quadratus* (*De die iudicii*, Gall Anonim i Hilary z Orleanu). Pierwsza gałąź charakteryzowała się urozmaiconą rytmiką, druga dość jednorodną z dużą przewagą czystych rytmów trocheicznych.

Przyjrzyjmy się teraz 15-zgłoskowcowi trocheicznemu w językach wernakularnych, a następnie narodowych. Zobowiązują nas do tego metody badawcze Wilhelma Meyera i Paula von Winterfelda. Przed dwoma laty przedstawiłem szereg informacji na ten temat, obecnie chciałbym dodać nowe spostrzeżenia. Przypomnijmy fragment *Palästinalied* Walthera von der Vogelweide (ok. 1170–1230), poety, który odegrał decydującą rolę w rozwoju niemieckiej poezji²⁸:

Hie **liez er sich** ÷ **reine** toufen, | daz der mensche ÷ **reine** sî.

Dô **liez er sich** ÷ hie verkoufen, | daz wir eigen ÷ wurden frî.

Wiersz jest zbudowany dokładnie według zasad *versus quadratus*, średniówki główne po 8 sylabie, dwie poboczne średniówki po 4 i 12 sylabie. Pojawiają się liczne anafory zarówno pomiędzy wersami (*liez er sich* – 2×), jak w ramach wersu (*reine-reine*). Należy też odnotować czysty rytm trocheiczny; akcent pada na wszystkie sylaby nieparzyste. Najważniejszą innowacją, zapewne starszą niż utwory Walthera von der Vogelweide, było bardzo pomysłowe naśladowanie akcentu proparoksytonicznego, którym wcześniej poeci zamykali każdy wers łacińskiego 15-zgłoskowca trocheicznego. Otóż Walther von der Vogelweide i jego naśladowcy, a zapewne też poprzednicy, zamykali wers paroksytonem, najczęściej

²⁸ Tamże, s. 79.

dwusylabowym, ale nie tylko (np. *dâ got mennischlichen trat*), po którym następował jednosylabowiec. W takim wersie akcent padał na przedostatnią sylabę paroksytonu i na jednosylabowiec. W ten sposób ostatnia i trzecia od końca sylaba wersu 15-zgłoskowca trocheicznego w języku wernakularnym były akcentowane; było to tak samo jak w przypadku wersów w języku łacińskim, w którym główny akcent padał na trzecią od końca sylabę proparoksytonu oraz pobocznie na ostatnią sylabę. Sposób „symulacji” akcentu proparoksytonicznego, którym posłużył się Walther von der Vogelweide, być może znany był już w utworach etruskich, jak tego dowodzi wyżej przytoczony przykład²⁹. Jeżeli tak było, to oczywiście nie ma tu mowy o kontynuacji, ale o powtórnym wynalezieniu, po wielu wiekach, tego samego sposobu „symulacji”.

Ponieważ w *Palästinalied* wers był zamykany jednosylabowcem poprzedzonym paroksytonem, to konieczne stało się dokonanie pewnych zmian w rymowaniu; trudno bowiem było opierać czysty rym dwuzgłoskowy na jednosylabowcu. W tej sytuacji czysty rym dwuzgłoskowy Walther von der Vogelweide przeniósł na średniówkę, a koniec wersu ozdobił czystym rymem jednozgłoskowym. Jak pamiętamy, czysty rym dwuzgłoskowy na średniówce występował już u Hilarego z Orleanu, a sporadycznie też u Galla. U poetów tych jednak na końcu wersu był czysty rym dwuzgłoskowy, a nie jak u Walthera von der Vogelweide – jednozgłoskowy. Kończąc omawianie budowy *Palästinalied*, należy zauważyć, iż zwrotka w tym utworze zbudowana była z dwóch wersów 8p+7pp, po których następowały trzy wersy 7pp.

W późniejszych niemieckich wersach 15-zgłoskowca trocheicznego często „symulowano” łaciński akcent proparoksytoniczny na końcu wersu za pomocą jednosylabowca poprzedzonego paroksytonem, najczęściej dwusylabowym. Podobnie postępowano z rymem: czysty dwuzgłoskowy na średniówce głównej oraz jednozgłoskowy czysty na końcu wersu. System ten przetrwał w poezji niemieckiej, jak dowodzą tego liczne przykłady, okres od XVI do XIX wieku³⁰. Przyjrzyjmy się jednej z niemieckich pieśni ewangelickich z przełomu XVII/XVIII wieku:

Herz und **Herz** vereint zusammen | sucht in Gottes ÷ **Herzen** Ruh.

Lasset eure ÷ Liebesflammen | lodern auf den ÷ Heiland zu.

²⁹ Zob. wyżej s. 12.

³⁰ Thomas Gerick (*Der versus...*) na stronach 76–83 podaje dziesiątki przykładów niemieckiego 15-zgłoskowca trocheicznego z XVI–XIX wieku.

W przypadku dwóch powyższych wersów możemy odnotować wszystkie podstawowe cechy starożytnego *versus quadratus*. Trudno powiedzieć, czy ta miara poetycka przetrwałaby w Niemczech, a tym bardziej pojawiła się w poezji polskiej i innych narodów, gdyby nie słynny wiersz *Oda do radości* (*An die Freude*) Fryderyka Schillera (1759–1805), napisany w 1785 roku. O spostrzeżeniu tym pisałem już wcześniej, obecnie jednak konieczne jest uzupełnienie tego zagadnienia. Otóż oddając się lekturze wierszy Schillera, zauważyłem, że poeta ten – najpewniej poza tym jednym wyjątkiem – nie posługiwał się 15-zgłoskowcem trocheicznym. Dlaczego zatem, pisząc tak porywający i wspaniały wiersz, zdecydował się napisać dużą część wersów tego utworu właśnie według tej miary?

Aus der Wahrheit : Feuerspiegel | **lächelt sie** den : Forscher an.

Zu der Tugend : steilem Hügel | **leitet sie** des : Dulders Bahn.

Auf des Glaubens : Sonnenberge | **sieht man** ihre : Fahnen wehn,

Durch den Riß gesprengter Särge | **sie** im Chor der : Engel stehn³¹.

Otóż w 2005 roku niemiecki literaturoznawca Dieter Hildebrandt (ur. 1932) zwrócił uwagę, iż utwór pod takim samym tytułem napisał już w 1744 roku Fryderyk von Hagedorn (1708–1754), jeden z najwybitniejszych poetów niemieckiego rokoka³²:

Laß die Lieder, : die hier schallen, |

Dich vergrößern, : dir gefallen: |

Was hier tönet, : tönt durch dich. ||

Jak widzimy, wiersz ten napisany jest m.in. zdwojonym 15-zgłoskowcem trocheicznym, identycznie jak *Stabat mater dolorosa*. Możemy przypuszczać, że to właśnie miara tego wiersza (*An die Freude*), tj. utworu Fryderyka von Hagedorna, zainspirowała Fryderyka Schillera do posłużenia się 15-zgłoskowcem trocheicznym w jego wierszu *Oda do radości* (*An die Freude*). Na marginesie można zauważyć, iż w cytowanych fragmentach obydwu wierszy *An die Freude* występuje tylko czystym rytmem trocheiczny. Jeżeli chodzi o rym, to w cytowanym fragmencie autorstwa Fryderyka von Hagedorna posłużono się jednym tylko rymem,

³¹ Wobec powszechnej dostępności w Internecie klasycznych utworów poezji niemieckiej, a także polskiej, pomijam dokumentowanie cytatów tych utworów.

³² Dieter Hildebrandt, *Die Neunte-Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs*, München 2005, s. 64.

a mianowicie czystym rymem dwuzgłoskowym na głównej średniówce; hemistych 7pp nie był rymowany. Natomiast w omawianym utworze Fryderyka Schillera spotykamy czysty rym dwuzgłoskowy pomiędzy głównymi średniówkami, a ponadto czysty rym jednozgłoskowy pomiędzy końcami wersów, czyli identycznie jak *Palästinalied*.

Niemąła rola w rozwoju 15-zgłoskowca trocheicznego w niemieckojęzycznej poezji przypadła austriackiemu lirykowi Wawrzyńcowi Leopoldowi Haschce (1749–1827), który w 1797 roku ułożył wiersz dedykowany wówczas jeszcze cesarzowi Świętego Cesarstwa Rzymskiego, Franciszkowi II; muzykę do tego utworu napisał Józef Haydn. Pieśń ta stała się niebawem hymnem austriackim do 1918 roku.

Gott erhalte ꞑ Franz, den Kaiser | Unsern guten ꞑ Kaiser Franz!

Lange lebe ꞑ Franz, der Kaiser, | In des Glückes ꞑ hellstem Glanz!

Ihm erblühen ꞑ Lorbeerreiser, | Wo er geht, zum ꞑ Ehrenkranz!

Gott erhalte ꞑ Franz, den Kaiser, | Unsern guten ꞑ Kaiser Franz!

Tekst zarówno budową, jak i retorycznymi figurami dźwiękowymi nawiązuje do tradycji *versus quadratus*. Pominąłem zaznaczanie retorycznych figur dźwiękowych, gdyż w cytowanej zwrotce mamy niemal wyłącznie anafory, aliteracje i homoioteleutony; rym według zasad zastosowanych przez Fryderyka Schillera w *An die Freude*. Utwór ten zainspirował z całą pewnością Augusta H.H. von Fallerslebena, który w 1841 roku napisał *Das Lied der Deutschen*. Pieśń ta w 1922 roku stała się hymnem państwowym. Przyjrzyjmy się drugiej zwrotce tego wiersza:

Deutsche Frauen, ꞑ **deutsche** Treue, | **Deutscher** Wein und ꞑ **deutscher** Sang

Sollen in **der** ꞑ Welt behalten | Ihren alten ꞑ schönen Klang,

Uns zu **edler** ꞑ Tat begeistern | Unser ganzes ꞑ Leben lang –

Cytowana zwrotka jest podobnie zbudowana jak *versus quadratus* w starożytności i tak samo jak w średniowieczu 15-zgłoskowce trocheiczne. Możemy stwierdzić czysty rytm trocheiczny, główną średniówkę po 8 sylabie; dwie średniówki poboczne w pierwszym i drugim hemistychu, a ponadto anafory, rym jednozgłoskowy na końcu wersów i taki sam na głównej średniówce, w tym ostatnim wypadku nie zawsze czysty.

Warto również wspomnieć, że istnieje wiele wierszy 15-zgłoskowców trocheicznych w poezji włoskiej i angielskiej.

Wszystko wskazuje na to, że w poezji polskiej 15-zgłoskowiec trocheiczny pojawił się późno, dopiero pod wpływem niemieckiej poezji; najpewniej dopiero utwór *Oda do radości* Fryderyka Schillera zwrócił uwagę polskich poetów na tę miarę. Pogląd ten jest jednak tylko hipotezą i dopiero dokładna kwerenda może potwierdzić lub zaprzeczyć temu przypuszczeniu. Najstarszą polską pieśnią napisaną 15-zgłoskowcem trocheicznym (8p+7pp), którą udało mi się znaleźć, jest tłumaczenie francuskiej pieśni Casimira Jeana François Delavigne'a (1793–1843). Chodzi o słynną pieśń powstania listopadowego – *Warszawiankę*. Polski tekst wyszedł spod pióra Karola Sienkiewicza (1793–1860) i został opublikowany w marcu 1831 roku:

Oto dziś dzień : krwi i chwały | oby dniem wskrzeszenia był!
 W tęczę Franków : Orzeł Biały | patrząc, lot swój : w niebo wzbił.
 Słońcem lipca : podniecany, | woła do nas : z górnych stron:
 „Powstań, Polsko, : skrusz kajdany, | dziś twój tryumf : albo zgon!”

Jak widzimy, jest to regularny 15-zgłoskowiec trocheiczny, z czystym rytmem trocheicznym i czystym rymem dwuzgłoskowym na głównej średniówce oraz rymem jednozgłoskowym na końcu wersu. Niewiele młodszym utworem jest pieśń religijna znana z opery Stanisława Moniuszki *Halka* (libretto Włodzimierz Wolski – wersja wileńska 1848):

Ojcze z niebios, : Boże, Panie | tu na ziemi : ześlij nam
Twoje święte : zmiłowanie, | Tu na ziemię ześlij nam.
Boże wielki, : my w pokorze | O Twą łaskę : prosim Cię,
 Bo dłoń **Twoja** : wszystko może | Ty nad nami : zlituj się!

Utwór ten ma identyczną budowę, co *Warszawianka*; jest jednak bogatszy w retoryczne dźwiękowe figury. W utworze występuje czysty rytm trocheiczny, a budowa rymów jest identyczna jak w *Warszawiance*. Podobnie zbudowany jest fragment libretta w *Strasznym Dworze* (libretto Jan Chęciński – 1865)

Tęgoś wyrzekł : panie bracie, | to mi głowa! : to mi plan! ||
 Nie ma niewiast : w naszej chacie, | Wiwat! semper : wolny stan!||

15-zgłoskowcem trocheicznym napisany jest fragment słynnego wiersza dla dzieci Aleksandra Fredry (1793–176) – *Małpa w kąpielu*:

Aż się ukrop ÷ puścił z rury. |

Ciepło – miło – ÷ niebo – raj! |

Małpa myśli: ÷ „W to mi graj” ||

W powyższym cytacie mamy zdwojony drugi hemistych: 8p+7pp+7pp.

Na przełomie XIX i XX wieku pojawia się cała masa wierszy zarówno religijnych, jak i świeckich napisanych 15-zgłoskowcem trocheicznym. Kilka takich utworów zostało opublikowanych w kolejnych wydaniach *Śpiewnika kościelnego* ks. Jana Kazimierza Siedleckiego (1829–1902), wydanego po raz pierwszy w 1870 roku.

Idźmy tulmy ÷ się jak dziatki,

Do serca Maryi Matki, |

Czy nas nęka ÷ życia trud, |

Czy to winy ÷ czerni brud! ||

Jak można zauważyć, budowa tej pieśni jest następująca: 8p+8p+7pp+7pp. Rymują się dwuzgłoskowo dwa wersy 8p (odpowiedniki dawnego pierwszego hemistychu), a następnie jednozgłoskowo dwa wersy 7pp (odpowiedniki dawnego drugiego hemistychu).

Nie udało mi się określić czasu powstania ostatniego polskiego tłumaczenia hymnu św. Tomasza z Akwinu: *Pange, lingua, gloriosi*, spisane 15-zgłoskowcem trocheicznym

Pange, lingua, ÷ **gloriosi**, | Corporis mysterium,

Sanguisque ÷ **pretiosi**, | quem in mundi ÷ pretium

Fructus ventris ÷ **generosi** | Rex effudit ÷ Gentium.

Polski tłumacz (w XX wieku?), w przeciwieństwie do swoich poprzedników, przełożył hymn św. Tomasza w formie 15-zgłoskowca trocheicznego:

Sław języku ÷ tajemnicę | Ciała i najdroższej Krwi,

Którą jako ÷ Łask Krynicę | wylał w czasie ÷ ziemskich dni,

Ten, co Matkę ÷ miał Dziewicę, | Król narodów ÷ godzien czci.

Z mniej więcej tego samego okresu pochodzi hymn tercjarzy franciszkańskich ku czci św. Franciszka. Zapewne po raz pierwszy opublikowano go drukiem w 1907 roku:

Witaj Ojcie : ukochany, | co Serafów : zdobisz chór,
Ty Jezusa : nosisz rany | Tyś światłości : dla nas wzór³³.

Z czasów I wojny światowej pochodzi żołnierska pieśń *Fajka*, nieznanego autora, spisana 15-zgłoskowcem trocheicznym; rym na głównej średniówce raz występuje, a raz nie:

Kule wrogie biją mimo, bomby też się blisko rwą,
A ja się zaciągam dymem i wspominam lubą swą, (2×)
Gdy żegnałem swą dziewczeczkę, ta żegnała mnie we łzach.
Ona dała mi fajeczkę, która moc przedziwna ma, (2×)

Z czasów II wojny światowej należy wymienić piękny wiersz autorstwa Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, raz rymowany na głównej średniówce, a raz nie.

Niebo złote : ci otworzę, | w którym ciszy : biała nić.

W wierszu tym pojawiają się też wersy o nietypowej dla 15-zgłoskowca trocheicznego liczbie sylab.

Powszechnie znana jest też perła poezji partyzanckiej: *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Utwór ten powstał na przełomie 1942/1943 roku, a autorem tekstu jest najpewniej Stanisław Magierski (1904–1957) z Lublina. Cytuję fragment jednej z wersji:

Dziś do ciebie : przyjść nie mogę, idę zaraz : w nocy mrok,
Nie wyglądaj : za mną oknem, | w mgłę utonie : próżno wzrok.

Przytaczanie przykładów kończę powszechnie znaną i tłumaczoną na wiele języków pieśnią organistki z Jasnej Góry Alicji Gołaszewskiej (1951–2014):

Jest zakątek : na tej ziemi, | Gdzie powracać : każdy chce, (15pp=8p+7pp)
Gdzie króluje : Jej Oblicze, | Na Nim cięte : rysy dwie. (15pp=8p+7pp)
Wzrok ma smutny, : zatroskany, | Jakby chciała : prosić cię, (15pp=8p+7pp)

³³ *Podręcznik III Zakonu św. Franciszka z Assyżu, Lwów 1907, s. 157.*

Byś w matczyną | Jej opiekę ÷ oddał się. (11pp=4p+7pp)

W Jej ramionach ÷ znajdziesz spokój | i uchronisz ÷ się od zła (15pp=8p+7pp)

Bo dla wszystkich ÷ swoich dzieci | Ona serce ÷ czułe ma (15pp=8p+7pp)

I opieką ÷ cię otoczy | gdy Jej serce ÷ oddasz swe (15pp=8p+7pp)

Gdy powtórzysz | Jej z radością ÷ słowa te (11pp=4p+7pp)

Jak łatwo spostrzec, każda ze zwrotek zbudowana jest z trzech wersów 15-zgłoskowca trocheicznego, a ostatni wers z 11-zgłoskowca trocheicznego. Ten ostatni powstał we wczesnym średniowieczu przez odrzucenie w pierwszym hemistychu jednego członu, zbudowanego z dwóch stóp rytmicznych. Przyjrzyjmy się fragmentowi jednego z najstarszych 11-zgłoskowców trocheicznych, a mianowicie wersom *Pro itineris et navigii prosperitate*; powstanie tego utworu tradycja przypisuje Gildasowi Mędrcom (ok. 500–570)³⁴:

Ne me captent | hostes atque ÷ latrones

Ne < que > fures | neque mundi ÷ predones.

Ne me undę | maris neque ÷ flumina

Neque aquae | nulla necent ÷ numina.

11-zgłoskowiec trocheiczny Gildasa oraz analogiczne wersy w utworze Alicji Gołaszewskiej mają identyczną budowę; jedynie rym Gildasa jest czysty dwuzgłoskowy (co w tym czasie było ewenementem), a w *Czarnej Madonnie* – czysty jednosylabowy, gdyż ze względu na „symulację” łacińskiego akcentu proparoksytonicznego każdy wers był zamykany jednosylabowcem poprzedzonym paroksytonem, najczęściej dwusylabowym. Również nasz Gall Anonim posługiwał się 11-zgłoskowcem trocheicznym, powstałym przez odrzucenie pierwszego członu w 15-zgłoskowcu trocheicznym³⁵:

Ecce dies | expectata ÷ primitus.

Ecce finis | de labore ÷ penitus,

Superatis | tot falsis christicolis

Iam securi | pugnate cum ÷ discolis.

³⁴ MGH Poetae 4, s. 618.

³⁵ Gall, były też inne 11-zgłoskowce.

Podsumowując rozważania o 15-zgłoskowcu trocheicznym w poezji niemieckiej i polskiej w czasach nowożytnych, należy zaznaczyć, iż miara ta kontynuowała średniowieczne wzory i w niewielkim stopniu odeszła od wymogów *versus quadratus*. Pozostały: regularny podział na dwa hemistychy za pomocą głównej średniówki i dypodia (poboczne średniówki) oraz izokolia; podobnie jak w starożytności i średniowieczu wersy były nasycone anaforami, aliteracjami i homoteletonami; formą tych ostatnich były też rymy. Wszystkie wersy rymowano jednogłoskowo na końcu drugiego hemistychu, a niekiedy dodatkowo na głównej średniówce. Retoryczne figury dźwiękowe i rymy były bardziej popularne w poezji niemieckiej niż polskiej. Już w średniowieczu rozpoczęto eksperymenty poetyckie w 15-zgłoskowcu trocheicznym, polegające na zdwajaniu niektórych hemistychów (np. *Stabat mater dolorosa*) lub usuwaniu pojedynczych członów wersu (11-zgłoskowiec trocheiczny). W czasach nowożytnych w całej poezji europejskiej proces ten uległ wzmocnieniu. W XIX i XX wieku nierzadko zamieniano kolejność hemistychów, liczbę sylab, pisano wiersze złożone tylko z jednego hemistychu; dzięki tym eksperymentom, których w tym artykule już nie śledzono z braku miejsca, narodziło się w poezji europejskiej szereg nowych typów rytmicznych miar poetyckich. W polskiej poezji wiele utworów Skamandrytów czy większość przedwojennej piosenki kabaretowej napisanych było takimi nowymi miarami. Korzenie 15-zgłoskowca trocheicznego widać w tych utworach w przeplataniu wersów z akcentem paroksytonicznym z wersami z „symulacją” akcentu proparoksytonicznego. „Symulacja” ta, którą posługiwał się już Walther von Vogelweide, wprowadzona została też do wernakularnej, a później narodowej poezji do utworów, które powstały w ramach tradycji akatalektycznego dymetru jambicznego. Średniowieczne rytmiczne wersy (8pp), wywodzące się z owego dymetru jambicznego, były niemal zawsze zamykane proparoksytonem, podobnie jak drugi hemistych 15-zgłoskowca trocheicznego. W narodowych wierszach wywodzących się ze średniowiecznych 8-zgłoskowców jambicznych (8pp) także posługiwano się na końcu jednosylabowcem poprzedzonym paroksytonem, aby „symulować” łańciski akcent proparoksytoniczny. Gdy średniowieczni poeci potrafili wplatać do 8-zgłoskowca jambicznego (8pp) pojedyncze wersy zarówno ze średniówką (4pp), jak i z końcem wersu zakończonym proparoksytonami (8pp=4pp+4pp), to nowożytni i współcześni poeci potrafili układać całe utwory „symulujące” tego typu akcent proparoksytoniczny tak na średniówce, jak i na końcu wersu. Gdy w łańciskich 8-zgłoskowcach jambicznych Decuila znajdujemy

wers: *Non túmidàe | supérbiè*, a u słynnego Abelarda m.in. wersy: *Omnípotèns, | non háemulùs* lub *In móntibùs | hic sálièns* (wszystkie trzy wersy 4pp+4pp), to w refrenie powstańczej pieśni *Marsz Mokotowa* (słowa Mirosław Jezierski – 20 sierpnia 1944 r.) wszystkie wersy napisane są tą miarą, za pomocą „symulacji” łacińskiego akcentu proparoksytonicznego (4pp+4pp):

Ten pierwszy marsz | ma dziwną moc,
Tak w piersiach gra, | aż braknie tchu.
Czy słońca żar, | czy chłodna noc,
Prowadzi nas | pod ogniem z luf.
Ten pierwszy marsz, | jak dzień po dniu,
W poszumie drzew | i w sercach drży.
Bez zbędnych skarg | i próżnych słów,
To nasza krew | i czyjeś łyzy.

Jak widzimy, zarówno wyżej przytoczone przykładowe trzy wersy łacińskie, jak i refren *Marszu Mokotowa* mają czysty rytm jambiczny; akcentowane są bez wyjątku wszystkie sylaby parzyste. Obecnie nie potrafimy nawet odpowiedzieć na pytanie, czy symulacja akcentu proparoksytonicznego narodziła się najpierw w 8-zgłoskowcu jambicznym (8pp), czy też w 15-zgłoskowcu trocheicznym (15-pp). Nie jest to nawet szczególnie istotne; najważniejsze, żeby pamiętać o roli obydwu wierszy, tj. 15-zgłoskowca trocheicznego i 8-zgłoskowca jambicznego w rozwoju poezji europejskiej.

2. **WIERSZ O BITWIE POD FONTENOY**

Taki przegląd rozwoju prozodycznego septenara trocheicznego i jego rytmicznego następcy – 15-zgłoskowca trocheicznego pozwala nam z szerokiej perspektywy spojrzeć na *Wiersz o bitwie pod Fontenoy*. Zanim jednak przejdziemy do szczegółowej analizy tego utworu, chciałbym dokonać korekty jednej lekcji mojej edycji tego dzieła, którą opublikowałem dwa lata temu. Korekta dotyczy drugiego wersu zwrotki *O*. Otóż brzmi on według jedyne go przekazu, a mianowicie – *Kodeksu kórnickiego K* następująco:

Illorum carnes vultur, corvus, | lupus vorant ÷ acriter

W 2016 roku nie zauważyłem, że cały wers liczy 16 sylab, co oczywiście jest błędem; „nadmiarowa” sylaba znajduje się w pierwszym hemistychu, który liczy 9 sylab zamiast 8. Jak pamiętamy z utworu poświęconego zwycięstwu Pepina, syna Karola, nad Awarami, występowanie takich błędów w ówczesnych 15-zgłoskowcach trocheicznych akceptowano niekiedy świadomie. Czy taki błędny wers mógł się znaleźć w utworze Angilberta? Oczywiście nie można tego wykluczyć, tym bardziej iż w *Kodeksie kórnickim*, jedynym źródle, z całą pewnością zanotowano *Illorum carnes vultur, corvus*. Jednak ze względu na fakt, iż Angilbert układał wersy – jak na owe czasy – wyjątkowo rygorystycznie i każdy jego pierwszy hemistych liczy 8 sylab, uważam, że podobnie było początkowo i w tym wypadku. Jestem przekonany, że pierwotnie wers ten zaczynał się nie od *Illorum*, a od *Horum*, który to wyraz lepiej pasuje tu pod względem językowym, a przede wszystkim niweluje oczywisty błąd w rytmice i budowie wersu³⁶. Najpewniej to podobieństwo grafii tych dwóch wyrazów spowodowało, że późniejszy kopista popełnił błąd. Ostatecznie zatem proponuję rekonstruować ten wers następująco:

Horum carnes vultur, corvus, | lupus vorant ÷ acriter

Po tej poprawce przyjrzymy się teraz sekwencjom akcentów wyrazowych i budowie wewnętrznej tego wiersza. Jak pamiętamy, w okresie wczesnego średniowiecza do początku XII wieku odnotowujemy dwie tendencje: wiersze o dość swobodnej budowie, z licznymi wersami z zaburzonym rytmem trocheicznym (*Audite omnes św. Secundinusa*), oraz bardzo rygorystyczne w budowie, jak np. *De die iudicii*.

Wiersz Angilberta, abecedariusz, ma 15 zwrotek po trzy wersy, łącznie 45 wersów; wszystkie wersy mają główną cesurę po 8 sylabie, co świadczy o bardzo regularnej budowie. Wszystkie wyrazy przed cesurą główną są paroksytonami, z jednym wyjątkiem (*vestibus*), ale należy pamiętać, że rekonstrukcja tego wersu nie jest pewna: *albescunt campi vestibus | mortuorum ÷ lineis*. Prawie wszystkie wyrazy zamykające drugi hemistych – zgodnie z wymogami budowy 15-zgłoskowców trocheicznych – są proparoksytonami. Pojawiają się jednak dwa wyjątki na 45 wersów, co już odnotowałem w poprzednim artykule, poświęconym analizowanemu wierszowi. Chodzi mianowicie o wersy:

³⁶ W 2016 r. przeoczyłem, że już Ernst Dümmler jako pierwszy dokonał takiej emendacji: *Angilbertus Rythmus auf die Schlacht von Fontanetum nach den Papieren von G. H. Pertz, Commentationes Philologiae in honorem Theodori Mommsen scripserunt amici, Berolini 1877, s. 714.*

orren̄t campi, ð orren̄t silve, | orren̄t ipsi ð paludes (zwrotka F)

orren̄t, caren̄t ð sepulturis, vane iacet ð cadaver (zwrotka O)

Grecysta Piotr Stępień, z którym konsultowałem dwa lata temu wszelkie wątpliwości dotyczące rekonstrukcji *Wiersza o bitwie pod Fontenoy*, zwrócił uwagę, iż wersy te łączy „nie tylko słowo orren̄t, ale również ich aspekt foniczny w postaci paroksytonu. Być może tak należałoby wyjaśnić te cechy”. Trudno nie zgodzić się z tym poglądem; niżej przedstawimy jeszcze hipotezę o trzecim elemencie, który mógł dodatkowo zdecydować o zamknięciu tych dwóch wersów paroksytonem zamiast proparoksytonem.

Większość wersów ma zarówno pierwszą, jak i drugą średniówkę poboczną:

zwrotka	A		B		C		D		E		F		G		H									
wers 1	ð		ð	ð		ð		ð	x		z	ð		ð	ð		ð	x		ð				
wers 2	ð		ð	ð		z	ð		z	ð		ð	x		ð	ð		ð	ð		z	ð		ð
wers 3	ð		ð	ð		ð	ð		ð	ð		z	ð		ð	ð		ð	ð		ð	x		ð

zwrotka	I		K		L		M		N		O		P											
wers 1	ð		ð	ð		ð	ð		z	ð		ð	ð		ð	x		ð	ð		ð	ð		ð
wers 2	ð		z	x		ð	x		ð	ð		z	ð		ð	ð		ð	ð		ð	ð		ð
wers 3	ð		ð	ð		ð	ð		ð	ð		z	ð		z	ð		ð	ð		ð	ð		ð

W tabelce zaznaczono braki średniówek pobocznych, w sumie brakuje 7 pierwszych średniówek pobocznych (x – 15,5%) oraz 10 – drugich (z – nieco ponad 22%). Jak ten wynik porównać z innymi średniowiecznymi septenarami średniowiecznymi i 15-zgłoskowcami trocheicznymi? Otóż w porównaniu z tymi utworami uderza w *Wierszu o bitwie pod Fontenoy* stosunkowy rygorizm. Współczesne temu utworowi dwa septenary trocheiczne Walafrida Strabona, *In adventu Hlotarii imperatoris* oraz *In adventu Caroli filii augustorum*, nie mają pierwszej pobocznej średniówki dokładnie w 35%, a drugiej średniówki pobocznej dokładnie w 25%. Oznacza to, że dypodia jest mocniej widoczna w wierszu Angilberta niż w wymienionych utworach Walafrida Strabona. Na marginesie należy dodać, że identyczne nasycenie dypodią obydwu wierszy Walafrida jest dodatkowym argumentem w dyskusji o autorstwie tych utworów, którą to dyskusję zapoczątkował

Wilhelm Meyer³⁷. Najstarszy 15-zgłoskowiec trocheiczny, *Audite omnes amantes* św. Secundinusa, jest jeszcze bardziej swobodny pod względem dypodii niż septenary Strabona; ponad 68% (!) wersów tego abecedariusza nie ma pierwszej pobocznej średniówki, a blisko 40% – drugiej. Inaczej przedstawia się sprawa, gdy porównamy wiersz Angilberta z utworami nasyconymi do granic możliwości dypodią; w hymnie *De die iudicii* tylko jeden wiersz na 46 nie ma pierwszej pobocznej średniówki, co stanowi nieco ponad 2%; a drugiej brak w 6 wersach, czyli nieco ponad 13%. Jeżeli chodzi o Galla Anonima, to u niego wszystkie wersy w *De morte Boleszlaii carmina* mają pierwszą poboczną średniówkę, natomiast brak drugiej średniówki pobocznej w blisko 27% wersów. Zamykając sprawę dypodii, trzeba zaznaczyć, iż trzy całe zwrotki w *Wierszu o bitwie pod Fontenoy*, a mianowicie zwrotki – pierwsza (A), szósta (F) oraz ostatnia (P), mają wyłącznie wersy z pobocznymi średniówkami: 4p+4p+4p+3pp.

Wszystkie 24 wersy *Das Lied der Deutschen*, czyli pieśni, która stała się z czasem hymnem niemieckim, mają zarówno pierwszą, jak i drugą średniówkę poboczną. W *Warszawiance* wszystkie 73 wersy mają obydwie średniówki poboczne. Również we wszystkich wersach *Czarnej Madonny* występują bez wyjątku poboczne średniówki. Skąd ten rygorizm w 15-zgłoskowcach trocheicznych napisanych w językach narodowych w epoce nowożytnej? Aby odpowiedzieć na to pytanie, konieczne byłoby zanalizowanie wszystkich wierszy. Na obecnym stanie badań można jedynie ograniczyć się do pewnych hipotez. Trzeba zauważyć, iż owa skłonność do coraz większego nasycania wersów pobocznymi średniówkami i czystym rytmem trocheicznym jest charakterystyczna dla całego okresu rozwoju 15-zgłoskowca trocheicznego, począwszy od jego powstania w V wieku po Chr. aż po czasy nowożytne. Pewnym wyjątkiem jest w tym wypadku hymn *De die iudicii*, który swoją regularnością i przesyleniem dypodią wyłamuje się z tego schematu i znacznie wyprzedza pod tym względem powstałe w tym czasie, a nawet później, utwory. Istnienie takich wierszy wyłamujących się ze schematu rozwoju możemy odnotować w wielu innych wypadkach; np. cytowany wiersz Gildasa *Pro itineris et navigii prosperitate* w rozwoju rymów znacznie wyprzedza swoją epokę i dotyczy to nie tylko czasów Gildasa, którego autorstwo było z tego względu poddawane w wątpliwość, ale także okresu zachowania najstarszych rękopisów. Podobnie ma się sprawa z leoninami; otóż anonimowy autor *Carmen ad Flavium de resurrectione mortuorum* posługiwał się na początku

³⁷ Zob. Wilhelm Meyer, *Gesammelte Abhandlungen* 2, s. 354.

VI wieku leoninami w sposób, który pozostali poeci opanowali dopiero w X–XI stuleciu. Gdy więc pominiemy nietypowy utwór *De die iudicii*, to wówczas możemy zauważyć, iż zarówno średniowieczny septenar trocheiczny, jak i średniowieczny oraz nowożytny 15-zgłoskowiec trocheiczny rozwijały się w kierunku coraz większego nasycenia dypodią i coraz większego udziału czystego rytmu trocheicznego. Jesteśmy też w stanie wyjaśnić, dlaczego w początkowym okresie, czego dowodzi budowa hymnu św. Secundinusa *Audite omnes*, 15-zgłoskowiec trocheiczny był w tak dużym stopniu wolny od dypodii i miał stosunkowo tak mało wierszy z czystym rytmem trocheicznym. Wiąże się to z okolicznościami narodzin poezji rytmicznej; jak dowodził Dag Norberg, w początkowym okresie wiersze rytmiczne nie różniły się budową, sekwencjami akcentów wyrazowych, średniówkami etc. od ich poprzedników, a mianowicie od wierszy iloczasowych. Według Norberga w momencie narodzin wierszy rytmicznych wszystko pozostało bez zmian, a pominięty został jedynie iloczas. W mojej monografii poświęconej poetyce Galla Anonima wskazywałem i nadal to podtrzymuję, że Dag Norberg miał tylko częściowo rację; rzeczywiście w pewnym momencie tylko „wyłączono” iloczas, ale trzeba pamiętać, iż zanim to się stało, wiersze iloczasowe w związku z zanikiem iloczasu i sztucznym utrzymywaniem prozodii uległy znacznym przekształceniom. Tę przekształconą i uproszczoną poezję nazwałem – analogicznie do zmian w cursusie – poezją *mixta*. Wiersze rytmiczne powstały więc przez „wyłączenie” prozodii w poezji typu *poesia mixta*. Ta ostatnia jednak swoją budowę, strukturę opierała na rytmie iloczasowym. W takiej strukturze średniówki poboczne, a zwłaszcza rytm sekwencji akcentowych, były drugorzędne. Gdy więc „wyłączono” prozodię w septenarze trocheicznym i powstał 15-zgłoskowiec trocheiczny, to średniówki poboczne i rytm trocheiczny akcentów wyrazowych nie były najważniejsze. Zaczęły się umacniać dopiero z biegiem czasu. Na początku XII wieku, czego dowodzą wiersze Galla Anonima i Hilarego z Orleanu, nasycenie dypodią, czystym rytmem trocheicznym i czystym rytmem dwuzgłoskowym osiągnęły niespotykany wcześniej stopień zarówno na średniówce (Hilary z Orleanu), jak i na końcu wersu. Gdy więc w XIII wieku rodziły się standardy 15-zgłoskowca trocheicznego w językach wernakularnych, a później narodowych, to standardy te powielały ówczesne formy łacińskiego 15-zgłoskowca trocheicznego. Należy też pamiętać, że na skutek sięgnięcia w językach wernakularnych i narodowych do „symulacji” łacińskiego akcentu proparoksytonicznego pozbawiono się na końcu wersu możliwości posługiwania się rytmem dwuzgłoskowym. To osłabienie

rygorów, występujące w wersach łacińskich, starano się najpewniej skompensować zwiększeniem rygorów. Otóż w języku łacińskim struktura recytowanego 15-zgłoskowca trocheicznego była natychmiast zauważalna przez czytelników czy słuchaczy z powodu wyraźnej różnicy pomiędzy paroksytonem zamykającym pierwszy hemistych i proparoksytonem zamykającym drugi hemistych; dodatkowo granicę pomiędzy hemistychami oraz zakończeniem wersu wyznaczał czysty rym dwuzgłoskowy, początkowo na końcu wersu, a od XIII wieku też na końcu pierwszego hemistychu. W tej sytuacji poeta mógł sobie pozwolić na więcej swobody, rezygnując nierzadko ze średniówki pobocznej ze względu na treść, figury retoryczne etc.

Do niezwykle ciekawych spostrzeżeń prowadzi analiza rytmów *Wiersza o bitwie pod Fontenoy*. Mamy aż 8 sekwencji rytmów, które dla poniższej analizy oznaczyłem kolejnymi literami alfabetu, według kolejności, w jakiej pojawiały się w *Wierszu o bitwie pod Fontenoy*. Pod tym względem jest on utworem wyjątkowym; żaden ze znanych mi 15-zgłoskowców trocheicznych nie był tak różnorodny. Sekwencje akcentów w wersach są następujące:

Oznaczenie wersu	Kolejność sylab akcentowanych w wersie	Liczba sekwencji akcentowanych w <i>Wierszu</i>
a	2-5-7=9-11-13-15	3
b	1-3-5-7=9-11-13-15	25
c	1-3-5-7=10-13-15	9
d	1-4-7=9-11-13-15	2
e	1-3-5-7=9-11-14	2
f	2-4-7=9-11-13-15	1
g	2-4-6=9-11-13-15	1
h	2-5-7=10-13-15	1
i	2-4-7=10-13-15	1

Rozłożenie wersów w kolejnych zwrotkach podaje poniższa tabela:

zwrotka	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P
wers 1	a	b	b	d	b	b	b	f	b	c	c	b	b	i	a
wers 2	b	c	b	b	b	c	b	c	c	g	b	c	a	b	b
wers 3	b	b	b	b	b	e	b	d	b	c	b	c	h	e	b

Jak widzimy, najliczniejsze były wersy z czystym rytmem trocheicznym. W całym utworze było ich aż 25 na 45 wersów. W trzech zwrotkach, a mianowicie w C, E i G, wszystkie trzy wersy zbudowane są tylko z sekwencji rytmicznej *b*; w 6 zwrotkach (A, B, D, I, L i P) dwa wersy mają tę rytmikę, a w 4 zwrotkach po jednym rytmie, zaś w dwóch zwrotkach (H i K) brak tego rytmu. Co niezwykle ciekawe, Angilbert osiągał czysty rytm trocheiczny mimo posługiwania się bardzo urozmaiconą budową wersów.

Owe 25 wersów typu *b* to wszystkie wersy *Wiersza* Angilberta, w których nie mamy do czynienia ze zmianą rytmu – *Taktwechsel*. Przyjrzyjmy się teraz rozkładom rytmu w wersach, w których posłużono się *Taktwechsel*. Najliczniejsze były sekwencje rytmiczne określone przez nas jako *c*. Była to sekwencja o regularnym rytmie trocheicznym, z jednym wyjątkiem, a mianowicie zamiast akcentowania sylaby 9 i 11 akcentowana była sylaba 10: 1-3-5-7=10-13-15. Sekwencją tą posługiwał się już św. Secundinus, a także Gall oraz Hilary z Orleanu. Angilbert budował tę sekwencję za pomocą kilku kombinacji. Najczęściej poeta kładł po cezurze trój sylabowy paroksyton, do którego dodawał jednosylabowiec wraz z trój sylabowym proparoksytonem, zamykającym wers: (1) ubi strages ÷ et ruina | Francorum de ÷ sanguine (F2; 22-13-31-3pp) oraz (2) Angelbertus ÷ ego vidi | pugnansque cum ÷ aliis (H2; 4-22-31-3pp). Dwa razy posłużył się Angilbert tą samą konstrukcją, z tym jednak, że końca wersu nie zamykał jednosylabowcem z trój sylabowym proparoksytonem, a w ich miejsce wstawiał od razu 4-sylabowy proparoksyton: (1) frater fratri ÷ mortem parat, | nepoti avunculus (B2; 22-22-3-4pp) oraz (2) iubar solis ÷ nec illustret | aurore crepusculum (M3; 22-13-3-4pp). Powyższe warianty sekwencji rytmicznej *c* Angilbert powielał, zamieniając trój sylabowy paroksyton po średniówce na dwa wyrazy: jednosylabowiec z dwusylabowcem; taki wers musiał być zamknięty czterosylabowym proparoksytonem: (1) ubi suos ÷ inimicos | rex fortis Hlotharius (I2; 22-112-1-2-4pp) oraz (2) Laude pugna ÷ non

est digna, | nec cantu melodię, (*L1*; 22-112-1-2-4pp). Raz – tworząc sekwencję *c* – Angilbert posłużył się po głównej średniówce dwoma jednosylabowcami i dwusylabowcem zamkniętymi trójsylabowym proparoksytonem: *Maledicta ÷ dies illa, | nec in annis ÷ circulo* (*M1*; 4-22-112-3pp). Angilbert był niezwykle pomysłowy w budowie sekwencji rytmicznej *c*; mianowicie dwukrotnie w zwrotce *K* wstawił po średniówce czterosylabowy proparoksyton: *Karoli de ÷ parte vero, | Hludouici ÷ pariter* (*K1*, 3pp1-22-4pp-3pp) oraz *velut solent ÷ in autumnno | albescere ÷ avibus* (*K3*, 22-13-4pp-3pp; 1-3-5-7=10-13-15).

Niezaburzony rytm trocheiczny w pierwszym hemistychu obok sekwencji *b* i *c* ma jeszcze tylko sekwencja *e* (1-3-5-7=9-11-14), którą z różnych względów omówimy na końcu. Wszystkie pozostałe sekwencje, które zastosował Angilbert, mają zmianę taktu (*Taktwechsel*) w pierwszym hemistychu. Omawianie tych sekwencji rozpoczynamy od rytmu, który oznaczyliśmy literą *a*. Angilbert posłużył się tą sekwencją trzykrotnie. W sekwencji tej akcent padał na drugą, a nie na pierwszą i trzecią sylabę, później następował już czysty rytm trocheiczny: 2-5-7=9-11-13-15. Werssem takim otwiera Angilbert swój utwór: *Aurora cum ÷ primo mane | tetra noctis ÷ dividet* (*A1*, 31-22 22-3pp). Taką samą sekwencję akcentów mają wersy *N2* (*nox illa que ÷ planctu mixta | et dolore ÷ pariter*; 121-22-13-3pp) oraz *P1* (*Ploratum et ÷ ululatum | nec describo ÷ amplius*; 31-4-13-3pp). Cechą charakterystyczną tej sekwencji rytmicznej jest to, że pierwsze dwie sylaby tworzą rytm jambiczny, a następnie od sylaby 5 aż do końca wersu, czyli do sylaby 15, występuje niezaburzony rytm trocheiczny. Jak widzimy, Angilbert wprowadzał rytm jambiczny, kładąc na początku trójsylabowy paroksyton wraz z jednosylabowcem; raz posłużył się ekwiwalentem sekwencji 31, a mianowicie 121 (*N2*); obydwie sekwencje były akcentowane na drugą sylabę i tworzyły jeden człon czterosylabowy. Co ciekawe, sekwencja ta otwiera zarówno pierwszą, jak i ostatnią zwrotkę wiersza Angilberta; te obydwie strofki jako jedyne w utworze posiadają strukturę *abb*.

Interesującą sekwencją rytmiczną jest wers typu *d*. Rozpoczyna się on dwoma rytmami daktylicznymi (óoo óoo)³⁸: 1-4-7=9-11-13-15. Sekwencja ta została użyta przez Angilberta dwukrotnie: (1) *Dextera prepotens Dei | protexit Hlothar* (*D1*, 3pp-3pp-2-3-4pp) oraz (2) *solus de multis remansi | prima frontis ÷ acie* (*H3*,

³⁸ Dawniej, np. w pracach Wilhelma Meyera, sylaby oddawano graficznie za pomocą tyldy (~); w wypadku sylaby akcentowanej nad tyldą umieszczano znak akcentu (˙). Ponieważ znak taki (tj. tylda + znak akcentu) są bardzo trudne do wpisania za pomocą komputerowego edytora tekstów, dlatego współcześni badacze, głównie amerykańscy (Ralph G. Hall i Steven M. Oberhelman), zrezygnowali z tyldy i zastąpili ją literą *o*, oznaczając sylabę akcentowaną za pomocą *ó*.

2-1-2-3-22-3pp). Jak widzimy, w pierwszym wypadku Angilbert wykazał się znakomitymi umiejętnościami we wprowadzaniu dodatkowych proparoksytonów do wersu. Pozostałe cztery sekwencje od *f* do *i* zostały użyte przez Angilberta tylko po jednym razie. Są wśród nich dwie sekwencje (*f* i *i*) rozpoczynające się od rytmu jambicznego w pierwszym hemistychu: 2-4-7, przy czym pierwsza z nich ma później czysty rytm trocheiczny: Hoc autem scelus peractum, | quod descripsi ÷ ritmice (*H1*; 2-4-7=9-11-13-15; 1-2-2-3-13-3pp), a druga – w drugim hemistychu rozpoczyna się od rytmu jambicznego: O luctum atque lamentum! | Nudati sunt ÷ mortui (*O1*; 2-4-7=10-13-15; 1-2-2-3-31-3pp). Obydwie sekwencje spotykamy w cytowanym wierszu św. Secundinusa. Sekwencja *g* ma wyłącznie rytm jambiczny w całym pierwszym hemistychu: albescunt campi vestibus | mortuorum ÷ lineis (*K2*; 2-4-6=9-11-13-15; 3-2-3-4-3pp); należy jednak pamiętać, iż rekonstrukcja tego wersu nie jest pewna. Rekonstrukcję sekwencji utrudnia też zderzenie akcentów pobocznych ósmej i dziewiątej sylaby. Na koniec należy wymienić jeszcze sekwencję *h*: hic obit et ÷ ille gemit | cum gravi penuria (*N3*; 2-5-7=10-13-15; 121-22-12-4pp).

Po omówieniu wszystkich sekwencji rytmicznych, których wersy zamknięte są proparoksytonami, pozostają nam do omówienia jeszcze dwa wersy zakończone paroksytonami – sekwencja *e*: 1-3-5-7=9-11-14: (*F3*) orrent campi, ÷ orrent silve, | orrent ipsi: paludes (*O3*) orrent, carent ÷ sepulturis, | vane iacet ÷ cadaver. Wspominałem już wyżej o pewnych okolicznościach, którymi mógł się kierować Angilbert, wybierając takie niezwykle rozwiązanie rytmiczne. Niewykluczone, że Angilbert zdecydował się na taką sekwencję z jeszcze jednego powodu. Przyjrzyjmy się wszystkim wyrazom zamykającym *Versus* Angilberta; otóż liczą one bez wyjątku trzy lub cztery sylaby. To, że w 15-zgłoskowcu trocheicznym na końcu przeważają trzy- czy czterosylabowe słowa (proparoksytony), jest zrozumiałe; wymagała tego „członowa” budowa tej miary wersu. Jednak nawet najwięksi puryści, jak autor *De die iudicii* czy nasz Gall, nierzadko pozwalali sobie na wstawienie na końcu wielosylabowych proparoksytonów; w *De die iudicii* znajdujemy wprawdzie tylko jeden pięciosylabowy proparoksyton na końcu (*obscurabitur*), ale u Galla mamy ich niemało: *pontificibus, disposuerat, congregaverit*; ale na tym nie koniec, u naszego kronikarza znajdujemy na końcu wersu proparoksytony sześćsylabowe (*gloriosissime*), a nawet siedmiosylabowe, czyli tworzące cały drugi hemistych: *periculosissimum*. Pięcio- i siedmiosylabowe proparoksytony zamykające wers spotykamy też w wierszu o zwycięstwie Pepina nad Awarami: *sacratissima* oraz

sanctaemonialium. Oczywiście ostatnie słowo jest złożone z dwóch wyrazów, ale nawet po rozdeleniu dłuższy wyraz liczy aż 5 sylab.

W świetle tych porównań przywiązanie Angilberta do trzysylabowych, a o wiele rzadziej do czterosylabowych proparoksytonów na końcu wersu, jest zastanawiające; tego, że Angilbert nie unikał w ogóle wyrazów liczących więcej niż cztery sylaby, dowodzi fakt, iż w wierszu posłużył się pięciosylabowym paroksytonem (*christianorum*).

Wydaje się, że owa predylekcja do trzy- i czterosylabowych wyrazów zamykających wersy wynikała u Angilberta nie tylko z budowy 15-zgłoskowca trocheicznego, ale także zapewne z częstego posługiwania się heksametrem. I najpewniej nie był to heksametr prozodyczny, ale rytmiczny, dobrze znany w krajach romańskich w VII i VIII wieku, a w tym zwłaszcza w północnej Italii, w kraju Longobardów³⁹. Jak wielokrotnie to podkreślano, Angilbert najpewniej wzorował się na Paulinusz z Akwilei, który urodził się w Premariacco koło Cividale. W tym ostatnim mieście, będącym pierwszą stolicą władztwa longobardzkiego, Paulinus uzyskał wykształcenie i później po długim pobycie na dworze Karola Wielkiego osiadł jako patriarcha Akwilei. Nie wiemy, czy pochodził z rodziny romańskiej, czy też longobardzkiej. Oczywiście jest to tylko domysł, że Paulinus i Angilbert musieli znać ówczesny longobardzki heksametr rytmiczny, ale trudno sobie wyobrazić, iż tak wielki poeta, jak Paulinus, mistrz poezji rytmicznej⁴⁰, działający przez wiele lat wśród Longobardów, nie znał tej miary rytmicznej. Heksametrem rytmicznym od początku VIII wieku ozdabiano epitafia longobardzkich królów, biskupów etc.; wiele tych epitafiów dotrwało do naszych czasów, musiał też je oglądać Paulinus. Co do Angilberta, to sekwencja rytmiczna *e* ma identyczną budowę jak pewne heksametry rytmiczne, które zachowały się na wspomnianych epitafiach. Wydawałoby się, że z 15-zgłoskowca trocheicznego w żaden sposób nie można zrobić heksametru rytmicznego.

Rzeczywiście, proparoksyton na końcu wersu uniemożliwia przekształcenie wersu 15-zgłoskowca trocheicznego w wers heksametru rytmicznego. Gdy jednak Angilbert zamiast proparoksytonem posłużył się paroksytonem, nic już nie

³⁹ Kwestie te szczegółowo omawiam w pracy *Gall Anonim...*, s. 257.

⁴⁰ Peter Godman, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London 1985, s. 30: „The rise of rhythmic verse, whose governing principle of composition is no longer the quantity of the syllables in a line but rather their accentualisation and number, is attested some four centuries before the Carolingian period, but the era of controlled innovation combined with formal perfection opens in the work of the Italian Paulinus of Aquileia, who spent part of the 780s at Charlemagne's court”.

stało na przeszkodzie, aby 15-zgłoskowiec rytmiczny stał się heksametrem rytmicznym. Wprawdzie średniówka po 8 sylabie jest nie do pogodzenia z cezurą *penthemimeres*, gdyż w rytmicznym imitowaniu tej cezury pierwszy hemistych heksametru rytmicznego może liczyć od pięciu do siedmiu sylab. Z tego względu Wilhelm Meyer, Dag Norberg, a pod koniec XX wieku hiszpański uczony Aurelio González Ovies, uważali za błędne te spośród longobardzkich wersów napisanych heksametrem rytmicznym, które miały średniówkę po ósmej sylabie⁴¹. Na najstarszych epitafiach longobardzkich, pochodzących z początku VIII wieku, spotykamy wśród „poprawnych” heksametrów zaskakujące „niepoprawne” wersy; np. na epitafium króla Cunincperta, zmarłego w 700 roku, czwarty wers brzmi następująco⁴²:

Quem dominum | Italia, | patrem átque pastórem.

Trzeci wers epitafium longobardzkiego króla Anspranda, zmarłego w 712 roku, brzmi następująco:

Adstantibus | qui dulcia | favi méllis ad ínstar.

Gdyby wersy te były zamknięte proparoksytonami, a nie paroksytonami, to wówczas moglibyśmy obydwa wersy uznać za 15-zgłoskowce trocheiczne. Czym zatem są oba wersy? Otóż podobnie jak wersy powyżej i poniżej na wymienionych obydwu epitafiach, są to wersy heksametru rytmicznego. Nie mamy tu jednak do czynienia z imitacją cezury *penthemimeres*, a cezury *hephthemimeres*. Jest to średniówka po czwartej arsie, która – jak wiadomo – najczęściej występuje w połączeniu z cezurą *trithemimeres*, czyli po drugiej arsie⁴³; imitacja *trithemimeres* jest też widoczna w obydwu wersach z epitafiów⁴⁴. W wersie iloczynowym obydwie cezury mogły się pojawić m.in. po czwartej i ósmej sylabie: *caesariem, | cum qua terram, || mare, sidera movit* (-uu|--|--|uu|uu|-x)⁴⁵. W nowożytnej po-

⁴¹ Wilhelm Meyer, *Gesammelte Abhandlungen I...*, s. 231; D. Norberg, *An Introduction...*, s. 96, przyp. 45; Aurelio Gonzales Ovies, *Poesia funeraria latina: renacimiento carolingio*, Oviedo 1995, s. 375, przyp. 1.

⁴² MGH Poetae 4, s. 726.

⁴³ Stephan Flaucher, *Lateinische Metrik. Eine Einführung*, Stuttgart 2008, s. 37: „Am häufigsten ist der Einschnitt nach der dritten Hebung, die Penthemimeres. Ansonsten erfolgt der Einschnitt meistens nach der vierten Hebung (Hephthemimeres), wobei sich in diesem Fall in der Regel eine Nebenzäsur nach der zweiten Hebung (Trithemimeres) findet”.

⁴⁴ Zob. wyżej przyp. 42.

⁴⁵ Ovid. Met. 1, 180.

ezji niemieckojęzycznej, naśladowanej starożytny heksametr, *hepthemimeres* też występuje po 8 sylabie, chociaż częściej – po dziewiątej. W poezji tej pojawia się też najczęściej z *trithemimeres*, a ta niemal zawsze występuje po czwartej sylabie.

Otóż dwa wersy Angilberta, które zamknął on paroksytonami, spełniają wszystkie wymogi longobardzkiego heksametru rytmicznego:

orrent campi, | (*trithemimeres*) orrent silve, | (*hepthemimeres*) orrent ípsi palúdes (F3)

orrent, carent | (*trithemimeres*) sepulturis, | (*hepthemimeres*) vane iáacet cadáver (O3)

Najważniejszą cechą rytmicznego heksametru longobardzkiego jest na końcu wersu imitacja, za pomocą akcentu, piątej stopy, która powinna być daktylem (-vv = óoo), oraz ostatniej szóstej stopy liczącej w heksametrze iloczynowym zawsze dwie sylaby (-x lub -- = óo). W heksametrze rytmicznym akcent pięciu ostatnich sylab przyjmował niemal zawsze następującą postać: óooóo. Piszę „niemal zawsze”, gdyż heksametr iloczynowy znał formę wersu zwaną spondiacusem, kiedy to piąta stopa nie była zbudowana z daktyla, lecz ze spondeja: --. W niektórych wierszach napisanych rytmicznym heksametrem imitowano spondiacus za pomocą następującego akcentu: óooóo. Analizowane dwa wersy Angilberta nie imitują jednak spondiacusa, lecz „zwykły” iloczynowy heksametr, i mają akcent óooóo (*ípsi palúdes* oraz *iáacet cadáver*), podobnie jak niemal wszystkie heksametry z epitafiów longobardzkich, a w tym też z cezurami *hepthemimeres* i *trithemimeres*. Ostatecznie możemy powiedzieć, że wiele wskazuje na to, że w dwóch wersach Angilbert posłużył się heksametrami rytmicznymi ze średniówkami imitującymi *hepthemimeres* i *trithemimeres*.

Podsumowując rytmikę poezji Angilberta, należy zauważyć, iż żaden z wcześniejszych czy późniejszych poetów nie może się z nim równać pod tym względem; jego 15-zgłoskowiec trocheiczny (15pp) ma niezwykle urozmaiconą budowę i nieporównywalne z niczym bogactwo rytmów. Wprowadzenie dwóch wersów heksametru rytmicznego do utworu dowodzi, iż Angilbert miał duszę innowatora i skłonny był do ciekawych eksperymentów. Niewykluczone, że dokładne poznanie struktury jego utworu pozwoli w przyszłości bliżej zidentyfikować krąg poetycki, z którego się wywodził lub na który oddziaływał. Z całą pewnością *Wiersz o bitwie pod Fontenoy* nie był jego ani pierwszym, ani ostatnim utworem.

Przyjrzyjmy się teraz retorycznym figurom dźwiękowym, którymi Angilbert ozdobił swój wiersz:

Aurora cum ÷ primo mane | tetra noctis ÷ **dividet**,
Sabbati non ÷ illud fuit, | sed **Saturni** ÷ **doleo**,
de fraterna ÷ rupta pace | gaudet **demon** ÷ **impious**.

Bella! clamant ÷ hinc et inde | pugna gravis ÷ oritur,
frater fratri ÷ mortem parat, | nepoti avunculus;
filius nec ÷ **patri** suo | exhibet quod ÷ meruit.

Cedes **nulla** ÷ peior fuit | campo **necque** ÷ maxima,
fracta est lex ÷ **christianorum** | sanguinis proluvio,
unde manus ÷ **inferorum** | gaudet **gula** ÷ Cerberi.

Dextera prepotens Dei | **protexit** Hlotharium,
victor ille ÷ manu sua | pugnavitque ÷ fortiter;
ceteri si ÷ sic pugnassent, | mox foret victoria.

Ecce **olim** ÷ **velud Iudas** | **Salvatorem** ÷ tradidit,
sic te, rex, tuique **duces** | tradiderunt ÷ gladio;
esto cautus, ÷ ne frauderis | agnus lupo ÷ previus.

Fontaneto ÷ **fontem** dicunt, | villam quoque ÷ rustice,
ubi strages ÷ et **ruina** | Francorum de ÷ **sanguine**.
orrent campi, ÷ **orrent** silve, | **orrent** ipsi ÷ paludes.

Gramen illud ÷ ros et ymber | nec humectet ÷ pluvia,
in quo fortes ÷ ceciderunt, | proelia doctissima,
pater, frater, ÷ **mater**, soror, | quos amici ÷ fleverant.

Hoc autem scelus peractum, | quod descripsi ÷ ritmice,
Angelbertus ÷ ego vidi | pugnansque cum ÷ aliis
solus de mult**is** remansi | prima front**is** ÷ acie.

Ima vallis ÷ retrospexi | verticemque ÷ iuieri,
ubi suos ÷ inimicos | rex fortis Hlotharius
debellabat ÷ fugientes | usque foras ÷ rivulum.

Karoli de ÷ parte vero, | Hludouici ÷ pariter
albescunt campi vestibus | mortuorum ÷ lineis,
velut solent ÷ in autumno | **albescere** ÷ avibus.

Laude pug**na** ÷ non est digna, | nec cantu melodię,
oriens, **meridianus**, | **occidens** et ÷ aquilo
plangant **illos** ÷ qui fuerunt | **illo** casu ÷ mortui.

Maledicta ÷ **dies illa**, | nec in annis ÷ circulo
numeretur, ÷ sed radatur | ab omni memoria,
iubar solis ÷ nec illustret | aurore crepusculum.

Nox et sequens ÷ **diem illam**, | **noxque dira** ÷ nimium,
nox illa que ÷ planctu mixta | et dolore ÷ pariter,
hic obit et ÷ **ille gemit** | cum gravi penuria

O luctum atque lamentum! | Nudati sunt ÷ mortui.
horum carnes ÷ vultur, **corvus**, | lupus vorant ÷ acriter;
(**h**)orrent, **ca**rent ÷ sepulturis, | vane iacet ÷ **cadaver**

Ploratum et ÷ ululatum | nec describo ÷ amplius,
unusquisque ÷ quantum potest | restringatque ÷ lacrimas;
pro illorum ÷ animabus | deprecemur ÷ Dominum

W pierwszej zwrotce zauważamy aliterację na literę *d* (**dividet, doleo, demon**), a w drugim wersie półanafory na **Sab-** i **Sat-**. W drugiej strofie spotykamy dwie anafory (**frater fratri**) oraz dwa homoioteleutony **-atri**, a w drugim wersie także trzykrotnie powtórzenie sylaby **-rat**. W trzeciej zwrotce, w pierwszym wersie, Angilbert posłużył się pomysłową sekwencją aliteracji: **C-n** (**Cedes nulla – campo ne-cque**), rymem dwuzgłoskowym czystym na głównej średniówce (=homoioteleutony **-orum**) oraz aliteracją w trzecim wersie tej zwrotki: **gaudet gula**. W czwartej strofie ponownie pojawia się sekwencja aliteracji: **D-p** (**Dextera prepotens Dei | protexit**). W piątej zwrotce widzimy bogatą aliterację na literę *t*, z częściową anaforą: **tradidit, / sic te, rex, tuique duces | tradiderunt**. W pierwszym wersie tej strofy widoczne są różne kombinacje sylab ze spółgłoską *l*: **Ecce olim ÷ velud Iudas | Salvatorem**. We wszystkich trzech wersach na głównej średniówce można odnotować nieczysty rym jedno-, a raz dwuzgłoskowy zakończony spółgłoską *s*: **Iudas, duces, frauderis**. Szósta zwrotka, w pierwszym i trzecim wersie, wyróżnia się anaforami: **Fontaneto ÷ fontem** oraz **orrent campi, ÷ orrent silve, | orrent ip-si**; ponadto w drugim wersie widać trzyzgłoskowy rym na głównej średniówce i końcu wersu: **ruina, sanguine**. W zwrotce *G*, w ostatnim wersie, piękny homoioteleuton: **pater, frater, ÷ mater**. Od zwrotki *H* aż do zwrotki *K* włącznie zmniejsza się nasycenie dźwiękowymi znakami retorycznymi. W zwrotce *H*, w trzecim wersie, możemy zauważyć skromny homoioteleuton: **multis – frontis**. W strofie *I*, w drugim wersie, odnajdujemy – nie wiadomo, czy intencjonalny – nieczysty wewnętrzny rym jednozgłoskowy: **ubi suos ÷ inimicos | rex fortis Hlotharius**, a w strofie *K* – anaforę i aliterację: **albescunt – albescere ÷ avibus**. W kolejnych zwrotkach, od *M* aż do końca wiersza, wzrasta liczba dźwiękowych figur retorycznych. W strofie *M* można odnotować powtarzanie sylaby **-di** w pierwszym wersie, a w drugim: wewnętrzny nieczysty rym dwuzgłoskowy na pobocznej i głównej średniówce: **numeretur, ÷ sed radatur**. Zwrotka *N* jest niezwykle bogata w figury retoryczne; trzykrotne anafory – **nox** (3×) oraz **illam, illa i ille**, a także inne ozdoby, np. **que** (2×) etc. W strofie *O* nie brak aliteracji i homoioteleutonów (np. **luctum atque lamentum**); podobnie też w ostatniej zwrotce *P*: **Ploratum et ÷ ululatum** oraz **que** (3×).

Podsumowując ten aspekt twórczości Angilberta, można stwierdzić, że wiersz jest niezwykle różnorodnie i pomysłowo nasycony retorycznymi figurami dźwiękowymi; przy ozdabianiu wiersza tymi figurami udało się Angilbertowi uciec od monotonii i rutyny.

Przejdźmy teraz do analizy literackiej wiersza. Wiele miejsca zagadnieniu temu poświęcił Paul von Winterfeld, który uznał nasz utwór za rodzaj ballady (*Siegesballade*)⁴⁶, recytowanej przez wędrownych poetów ludowych (*Mimen*). Niemiecki neolatynista nawiązał w tym wypadku do wzmianki Widukinda z Korbei, który opisując starcie Franków w 915 roku w bitwie z księciem saskim Henrykiem, stwierdził, iż ci pierwsi: *tanta caede, ut a mimis declamaretur, ubi tantus ille infernus esset, qui tantam multitudinem capere posset*⁴⁷. Paul von Winterfeld zauważył także, że nie brak w tym utworze wątków pogańskich (*dies Saturni*), a przede wszystkim takich elementów poetyckich, które dowodzą ogromnej zależności od poezji ludowej. Elementy te zdaniem Paula von Winterfelda to wplecenie własnego imienia do wiersza, aby przekazać je potomności. Również przedstawienie siebie jako walczącego w pierwszym szeregu i w dodatku na tyle dzielnego, aby zachować spokój i zimną krew, żeby nie uciec w ślepym popłochu przed atakującymi i aby wytrwać na środku bitwy, otoczonym dookoła zgiełkiem bitewnym⁴⁸. Paul von Winterfeld, chcąc przekonać czytelnika do swoich poglądów, przetłumaczył *Wiersz Angilberta*, posługując się strofą znaną z *Pieśni o Nibelungach* (tzw. *Nibelungenstrophe*). Przy tej okazji zauważył, iż byłoby pożyteczne porównać utwór Angilberta z wierszem *Hertje* autorstwa Lulu von Strauß⁴⁹. Przyjrzyjmy się zatem – chociaż na chwilę – temuż wierszowi i zastanówmy się, czy rzeczywiście warto ten utwór porównywać z wierszem Angilberta. Utwór Lulu von Strauß nawiązuje do legend fryzyjskich, a dokładnie do tzw. opowieści o ofiarach pod groblami (*Deichopfersagen*). Otóż w Niemczech jeszcze w XIX wieku wierzono, że aby grobla zawsze mogła powstrzymać napór wody, to należało pod groblą, w czasie jej budowy, pogrzebać niewinne dziecko. Opowieści te wspominają o niezwykłych sposobach pochwylenia takiego dziecka⁵⁰; według wspomnianej legendy fryzyj-

⁴⁶ W wypadku kłęski, a nie zwycięstwa; termin Paulusa von Winterfelda jest więc dość nieadekwatny.

⁴⁷ *Widukindi Res gestae saxonicae*, MGH Scriptores 3, s. 428.

⁴⁸ Paul v. Winterfeld, *Hrotsvits...*, s. 52: „Der das gesunken hat und stolz genug war, seinen Namen einzuflechten und so der Nachwelt aufzubewahren, das war ein Mime; ein Mime wie jene Sänger des 10. Jahrhunderts, wovon uns Widukind meldet. Er klagt um die unselige Bruderschlacht, die er selber mitgekämpft hat; er hat mitgestritten in vorderster Reihe und ist nicht wie die anderen geflohen in blinder Hast, er hat Ruhe und Kaltblütigkeit genug bewahrt, um mitten auf dem Schlachtfeld, vom Kampfgetümmel umbraust, stehen zu bleiben und das schaurig-schöne Bild mit durstigen Dichteraugen in sich hineinzutrinken”.

⁴⁹ Lulu v. Strauß und Torney, *Neue Balladen und Lieder*, Berlin [1907], s. 7–8.

⁵⁰ Nicole Blome przytacza w Internecie szereg opowieści i literaturę historyczno-etnograficzną dotyczącą tego zagadnienia – zob. *Der Schimmelreiter und andere Deichopfergeschichten*, www.megu.de/cf/cf009003.html [dostęp: 1.12.2018].

skiej, na której oparła się Lulu von Strauß, dziecko pewnej Hertje von Horsbüll zostało pogrzebane przy budowie grobli w 1436 roku. Otóż ani treść, ani forma wiersza Lulu von Strauß nie mają nic wspólnego z utworem Angilberta. Próbował ten związek sztucznie stworzyć Paul von Winterfeld przez posłużenie się przy tłumaczeniu wiersza Angilberta strofą z *Pieśni o Nibelungach*. Wiersz Hertje Lulu von Strauß też jest napisany za pomocą tej strofy i najpewniej Paul von Winterfeld oczarowany tym utworem zdecydował się posłużyć taką samą miarą poetycką. Krok ten był jednak manipulacją, mającą przekonać czytelników jego rozprawy, iż wiersz Angilberta opiera się na poezji wernakularnej.

Pogląd o wernakularnej podstawie *Versus* Angilberta zwalczał m.in. Heinrich Naumann, który w dysertacji poświęconej słynnej *Ludwigslied* uznał utwór Angilberta za *planctus* napisany uczoną łaciną⁵¹. Najbardziej z rzekomą werankularną genezą wiersza Angilberta rozprawił się nowozelandzki latynista – Peter Goodman, który później zasłynął z wydania wielu światowych bestsellerów poświęconych inkwizycji, stosunkom Watykanu z państwem Hitlera etc.⁵²

Peter Godman dostrzegał związki pomiędzy Angilbertem a Paulinusem z Akwilei, a w twórczości tego ostatniego dostrzegał wpływy szkoły z Werony. Pisarze z Werony zdaniem nowozelandzkiego latynisty, który wzorował się w tym wypadku na Dagu Norbergu, posługiwali się w swoich utworach świadomie codzienną łaciną duchowieństwa dworu karolińskiego. Peter Godman przyjmował, że część tej łaciny jest obecna w utworach Paulinusa. To z kolei prowadziło go do przekonania, iż pewne echo tej spuścizny widoczne jest w wierszu Angilberta. Peter Godman nie zgadzał się z poglądem, iż Angilbert na co dzień posługiwał się językiem niemieckim (tj. starogórnoniemieckim) i wiele elementów swojego wiersza, w tym opowieści o drapieżnikach i padlinożercach pożerających poległych w bitwie, miał zapożyczyć z wernakularnej poezji niemieckiej. Przypuszczał, że te fragmenty wiersza opierają się na osobistych przeżyciach poety, który rzeczywiście uczestniczył w bitwie i wszystko to widział. Peter Godman przedstawił też wszystkie zapożyczenia z Biblii i jedno zapożyczenie z Paulinusa, które znane były już pierwszym wydawcom tego wiersza w *Monumenta Germaniae Historica*.

Głos w sprawie *Wiersza o bitwie pod Fontenoy* zabrała też wybitna mediewistka angielska Janet Nelson, która w utworze tym dostrzegła dzieło głęboko związane

⁵¹ Heinrich Naumann, *Das Ludwigslied und die verwandten lateinischen gedichte. Studien zur Frühgeschichte des germanischen Preisliedes*, Halle 1932, s. 84.

⁵² Peter Godman, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London 1985, s. 48 nn.

z Biblią: „Angilbert has produced not a pastiche but a deeply personal work drawing deep on his reading of and thinking with the Bible”⁵³. Nelson przyjęła też, że wątpliwe jest ustalenie, jakoby Angilbert nawiązał w jednym miejscu do jednego z wierszy Paulinusa; uważała, że Angilbert odwołuje się w tym miejscu bezpośrednio do Biblii⁵⁴.

Przyjrzyjmy się zatem owemu zapożyczeniu czy odwołaniu:

Angilbert	Paulinus z Akwilei Versus de Herico duce*	Vulgata, 2 Samuel 1:21
Gramen illud : ros et ymber nec humectet : pluvia	vos super umquam imber, ros nec pluvia descendant	montes Gelboe nec ros nec pluviae veniant super vos

* MGH, Poetae I, s. 133.

Widać wyraźnie, że Angilbert, podobnie jak Paulinus z Akwilei, obok określeń *ros* i *pluvia* wymienia jeszcze *ymber*, którego to wyrazu brak w Wulgacie. Wszystko wskazuje zatem na to, że Angilbert, który bez wątpliwości musiał być świadomy biblijnego pochodzenia tego zwrotu, zacytował go w wersji, którą pamiętał z wiersza Paulinusa. Pozostają jednak pewne wątpliwości, gdyż w wersji hebrajskiej występuje hebrajski odpowiednik słowa – *imber*⁵⁵, brak jednak wówczas słowa *pluvia*. Nie można zatem wykluczyć, iż Angilbertowi znana była jakaś wersja Wulgaty ze słowem *imber*. Mogło się również zdarzyć, że cytat ten z *Dругiej księgi Samuela* zlewał się w pamięci Angilberta w jedną całość z fragmentem z *Księgi powtórzonego prawa* (32:2), w którym to fragmencie wszystkie te trzy słowa występują razem: *Concrescat ut pluvia doctrina mea, fluat ut ros eloquium meum, quasi imber super herbam, et quasi stillae super gramina*. Trzeba pamiętać, że ten ostatni fragment przedostał się do ówczesnego brewiarza *Ad Matutinum*⁵⁶ i dlatego mógł mocno utkwąć w pamięci naszego poety.

⁵³ Jinty Nelson, *Lay Readers of the Bible in the Carolingian Ninth Century*, [w:] *Reading the Bible in the Middle Ages*, ed. by Jinty Nelson a. Damien Kempf, London – New Delhi – New York – Sydney 2015, s. 51 nn.

⁵⁴ Peter Godman, *Poetry*, 49. 263, notes that Paulinus of Aquileia quoted the same verse in his lament for the slain Duce Eric of Friuli, but doesn't comment on those over whom David grieved.

⁵⁵ Wszystkie wątpliwości co do tekstu Starego Testamentu zebrał i zestawiał z wcześniejszymi tłumaczeniami tekstu hebrajskiego tego fragmentu Richard A.F. Barrett – *A Synopsis of Criticisms upon those Passages of the Old Testaments*, vol. 2, part 1, London 1847, s. 493: *Houb. -21 Montes Gelboe, ne ros in von defluant, ne in vos imber, arva pinguia.*

⁵⁶ PL 86, 0053A.

W wierszu Angilberta zachowało się wiele nawiązań do Biblii, a w tym jeszcze jedno, które spotykamy również u Paulinusa. Chodzi mianowicie o fragment z ostatniej zwrotki:

Angilbert	Paulinus z Akwilei De nativitate Domini*	Vulgata Mt 2:18
<i>Ploratum et ÷ ululatum nec describo ÷ amplius</i>	Vox in excelsis, heu, quam tristis resonat, <i>ploratus</i> multus, <i>ululatus</i> maximus	vox in Rama audita est <i>ploratus et ululatus</i> multus Rachel plorans filios suos et noluit consolari quia non sunt

* Dag Norberg, *L'Œuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm 1979, s. 136.

Janet Nelson wskazała na jeszcze kilka drobnych zapożyczeń czy nawiązań do Biblii w *Wierszu o bitwie pod Fontenoy*. Tak np. wyrażenie *maledicta dies* znajdujemy w *Księdze Jeremiasza* (20:14), *in annis circulo* – w *Księdze Kapłańskiej* (25:30); *proelia doctissima* – dwukrotnie jako *docti ad praelium* w *Pierwszej Księdze Machabejskiej* (4.7 i 6.30).

Nie ulega więc wątpliwości, iż Angilbert nasycił swój wiersz językiem Biblii i nie potrzebował utworów Paulinusa z Akwilei, aby korzystać z tego źródła. Nie oznacza to jednak, że nie znał i nie inspirował się utworami Paulinusa. Przemawia za tym w jednym wypadku nie tylko zacytowanie Biblii (*Gramen illud ÷ ros et ymber | nec humectet ÷ pluvia*) według Paulinusa, ale jeszcze dwie okoliczności. Po pierwsze, badania wykazały, iż Angilbert był wielkim mistrzem i eksperymentatorem poezji rytmicznej; jest zatem mało prawdopodobne, aby nie znał Paulinusa – najwybitniejszego przedstawiciela poezji rytmicznej w czasach panowania Karola Wielkiego. Po drugie, za związkiem pomiędzy wierszami Paulinusa (*versus de Herico duce*) i Angilberta przemawia fakt, iż obydwa utwory powstały jako wiersze do śpiewania. Zachowały się m.in. z przedliniowym zapisem nutowym w jednym i tym samym słynnym kodeksie z X wieku, powstałym w klasztorze św. Martialisa w Limoges we Francji⁵⁷. Na marginesie należy zaznaczyć, że 15-zgłoskowiec trocheiczny nadawał się i nadal nadaje szczególnie do układania pieśni. Już żołnierze rzymscy śpiewali sprośną piosenkę o Juliuszu Cezarze, *Palästinalied* Walthera von der Vogelweide (ok. 1170–1230) to też pieśń; *An die Freude* Fryderyka Schillera

⁵⁷ Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, lat. 1154.

zostało zaadaptowane przez Beethovena w *IX Symfonii*, a nie można zapominać o hymnach austriackim i niemieckim, polskiej *Warszawiance* czy w końcu *Czarnej Madonnie*; wszystko to były, podobnie jak wiersz Angilberta, utwory śpiewane⁵⁸. Pisząc o języku i wykształceniu Angilberta, nie można zapomnieć o jego znajomości literatury antycznej, a w tym zapewne głównie poezji antycznej. Saturn i Cerber są to najpewniej reminiscencje lektur poematów Wergiliusza i Owidiusza.

Pozostaje jeszcze kwestia stosunku Angilberta do poezji wernakularnej i do tzw. szkoły z Werony. Nie ulega wątpliwości, iż Angilbert pisał – podobnie jak Paulinus – łaciną uczoną. Zarówno Paulinusa, jak i Angilberta nie możemy uznać za poetów nawiązujących do eksperymentów szkoły z Werony. Opinia Petera Godmana o Paulinusię w tym zakresie jest nieuzasadniona. Paulinusa i Angilberta łączy mistrzostwo w zakresie rytmiki i wielki szacunek dla języka, ale też liryki Wulgaty. Angilbert, pisząc swój *planctus* – moim zdaniem – dla podkreślenia ekspresji wiersza posłużył się świadomie pewnymi figurami literackimi, nawiązującymi do poezji wernakularnej, na co zwrócił uwagę Paul von Winterfeld. Nie była to poezja ludowa (*Mimen*) czy wernakularna, ale nawiązywała do osiągnięć tej poezji.

⁵⁸ Należy jednak zaznaczyć, iż *Versus de Herico duce* Paulinusa nie był 15-zgłoskowcem trocheicznym, a tylko 12-zgłoskowcem (12pp=5p+7pp).

BIBLIOGRAFIA

Skróty

MGH – Monumenta Germaniae Historica.

MPH – Monumenta Poloniae Historica.

Poetae – Poetarum Medii Aevi.

TLE – Testimonia linguae Etruscae, Florentiae 1954.

Źródła

Analecta Hymnica Medii Aevi, hg. v. Clemens Blume u. Guido Maria Dreves, Bd. 50, Leipzig 1907.

Councils and Ecclesiastical Documents relating to Great Britain and Ireland, ed. A. W. Haddan Arthur West a. Stubbs William, vol. II, part II, Oxford 1878.

Galli Anonymi Cronica et gesta ducum sive principum Polonorum, ed. Karol Maleczyński, MPH seria nova, t. 2, Cracoviae 1952.

Grammatici Latini 6, (Sacerdos).

Hilarii Aurelianensis Versus et ludi, epistolae, Ludus Danielis Belouacensis, hg. v. Walther Bulst u. Marie Luise Bulst-Theile. Anhang: Die Egerton Handschrift. Bemerkungen zur Musik des Daniel-Spiels von Beauvais v. Mathias Bielitz, *Mittellateinische Studien und Texte*, hg. v. Paul Schmidt, Bd. XVI, Leiden – New York – København – Köln 1989.

Hymni Latini antiquissimi LXXV, hg. Walther Bulst, Heidelberg 1956.

Monumenta Germaniae Historica, Poetarum Medii Aevi, Bd. 1–6.

P. Ovidii Nasonis Metamorfosis.

Suetonii De Vita XII, Vita Divi Julii.

Widukindi Res gestae saxonicae, MGH Scriptores 3.

Opracowania

Adey Lionel, *Hymns and the Christian Myth*, Vancouver 1986.

Barrett Richard A.F., *A Synopsis of Criticisms upon those Passages of the Old Testaments*, vol. 2, part 1, London 1847.

Blänsdorf Jürgen, *Ein System oraler Gebrauchspoese: die alt- (und spät)lateinischen Zaubersprüche und Gebete*, [in:] *Metrik und Medienwechsel*, hg. v. Hildegard Luise Charlotte Tristram, Tübingen 1991, s. 33–51.

Flaucher Stephan, *Lateinische Metrik. Eine Einführung*, Stuttgart 2008.

Gerick Thomas, *Der versus quadratus bei Plautus und seine volkstümliche Tradition*, (ScriptOralia 85, Reihe A: Altertumswissenschaftliche Reihe, Bd. 21), Tübingen 1996.

Godman Peter, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London 1985.

Habinek Thomas N., *The Colometry of Latin Prose*, Berkeley, Los Angeles, London, 1985.

Hildebrandt Dieter, *Die Neunte – Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs*, München 2005.

Jasiński Tomasz, *Gall Anonim – poeta i mistrz prozy. Studia nad rytmiką prozy i poezji w okresie antycznym i średniowiecznym*, Kraków 2016.

Jasiński Tomasz, *Gall Anonim a poeta francuski Hilary z Orleanu (ok. 1080 – ok. 1060)*, [w:] *Florilegium historicum amicorum munera. Profesorowi Krzysztofowi Maciejowi Kowalskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin przyjaciele, koledzy, uczniowie*, pod red. Tomasza Maćkowskiego, Gdańsk 2016, s. 55–69.

- Jasiński Tomasz, *Szesnastozgłoskowiec trocheiczny w Kronice polskiej Galla Anonima*, [w:] *Ecclesia, regnum fontes. Studia z dziejów średniowiecza. Prace ofiarowane Profesor Marii Koczerskiej*, Warszawa 2014, s. 315–333.
- Meyer Wilhelm, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, Bd. 1–2 Berlin 1905.
- Naumann Heinrich, *Das Ludwigslied und die verwandten lateinischen Gedichte. Studien zur Frühgeschichte des germanischen Preisliedes*, Halle 1932.
- Nelson Jinty, *Lay Readers of the Bible in the Carolingian Ninth Century*, [w:] *Reading the Bible in the Middle Ages*, ed. by Jinty Nelson a. Damien Kempf, London – New Delhi – New York – Sydney 2015, s. 43–55.
- Norberg Dag, *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques*, Filologiskt arkiv 35, Stockholm 1988.
- Norberg Dag, *L'Œuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm 1979.
- Ovies Aurelio González, *Poesia funeraria latina: renacimiento carolingio*, Oviedo 1995.
- Pfister Raimund, *Rhythmisch gebundene Sprache im Etruskischen*, [w:] *Corolla linguistica. Festschrift für F. Sommer*, Wiesbaden 1955, s. 181–188.
- Raby Frederic James Edward, *The Oxford Book of medieval Latin verse*, Oxford 1959.
- v. Strauß und Torney Lulu [=Elisabeth], *Neue Balladen und Lieder*, Berlin [1907].
- Tatka Marek, *Podręcznik III Zakonu św. Franciszka z Assyżu*, Lwów 1907.
- Williams Gordon, *The genesis of poetry in Rome*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, general editors: P.E. Easterling a. E.J. Kenney, vol. II, Cambridge 1982, s. 53–59.
- v. Winterfeld Paul, *Hrotsvits literarische Stellung*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur*, Jg. 59 (1905). Bd. 114, Bd. NS 14, s. 25–75 i 293–32.

ABSTRACT

TOMASZ JASIŃSKI

EUROPEAN HERITAGE OF THE TROCHAIC DECAPENTASYLLABLE AND THE ARTISTRY OF ANGILBERTUS'S POEM ON THE BATTLE OF FONTENOY

The paper comprises two parts: the first one discusses the history of versus quadratus from antiquity until the times of Walahfrid Strabon, and presents the origin and the history of the trochaic decapentasyllable until our own times, while the second part focuses on the structure and artistry of a famous trochaic decapentasyllable – Angilbertus's *Poem on the Battle of Fontenoy*.

Versus quadratus is a form of verse which has been practiced in an unbroken form from the 5th–3rd centuries BC until today in the form of a rhythmic poem, a trochaic decapentasyllable. The transformation of the prosodic form of the poem into the rhythmic form took place in the 5th century AD. Initially, the two forms developed in a parallel way, one along with the other, but finally only the trochaic decapentasyllable survived.

A characteristic feature of *versus quadratus* was the isocolon, i.e. the same or a similar number of syllables in the particular elements, and in particular in the first hemistich. *Versus quadratus* differed from the “ordinary” trochaic septenarius by a great number of sound-based rhetorical figures, especially anaphoras, alliterations, homeoteleutons, and assonances.

The trochaic decapentasyllable of Latin poems faithfully maintained the main features of the ancient *versus quadratus*. From the point of view of the rigours and the distribution of rhythms (i.e. accents), we may observe two branches of its development in the Middle Ages: the first one was considerably free in terms of the division into elements (St. Secundinus), and sometimes even the number of syllables (the so-called Verona School), and the second one, rigorist, was very faithful to the vernacular *versus quadratus* (*De die iudicii*, Gallus Anonymus, and Hilary of Orléans). The first branch was marked by a diverse rhythm system, while the second by its considerable homogeneity with a marked domination of pure trochaic metres.

It was as early as in the 13th century at the latest that the trochaic decapentasyllable was first used in vernacular poetry. It played an extremely important role in German, English, Italian, and Polish poetry. In the latter, it was probably inspired by Friedrich Schiller’s famous poem *An die Freude*. The German and Polish trochaic decapentasyllable continued its medieval models and only to a small extent moved away from the requirements of *versus quadratus*, leaving the regular division into two hemistiches with the help of the main caesura and dipodia (secondary caesurae), and isocolon. Just like in antiquity and in the Middle Ages, verses were filled with anaphoras, alliterations, and homeoteleutons. The forms of the last ones included rhymes. All the verses rhymed with a single syllable at the end of the second hemistich, and sometimes additionally on the main caesura. Sound-based rhetorical figures and rhymes were more popular in German poetry than in the Polish poetry. It was already in the Middle Ages that poetic experiments on the trochaic decapentasyllable were initiated, consisting in the doubling of some hemistiches (e.g. *Stabat Mater dolorosa*) or the removal of single elements of the verse (trochaic hendecasyllable).

Poem on the Battle of Fontenoy should be located somewhere in-between the two aforementioned branches of the development of the trochaic decapentasyllable: the free one and the rigorist one. An analysis showed that it has a highly innovative and diversified rhythmic structure. In this respect, it surpasses all trochaic decapentasyllables. Despite this diversification, Angilbertus observed the most important rigours of the trochaic decapentasyllable. In the poem under analysis, two verses of Lombardian rhythmic hexameter, including an imitation of the *hepthemimeres* caesura combined with the *trithemimeres* caesura, were discovered. Such verses can also be found in the famous epitaphs of the Kings of the Lombards dating to the first half of the 7th century. Some eminent philologists: Wilhelm Meyer and Dag Norberg, encountered serious difficulties with these forms.

Angilbertus filled his poem with the language of the Bible; however, he once quoted it via the famous poet Paulinus of Aquileia. Similarly to Paulinus, Angilbertus used school Latin. Neither Paulinus nor Angilbertus can be recognised as poets referring to the experiments of the Verona School. Peter Godman’s opinion on Paulinus in this scope is unjustified. Paulinus and Angilbertus share the mastery of meter and a great respect for language, but also the lyrics of the Vulgate. Paul von Winterfeld noted that when writing his *planctus*, Angilbertus consciously used certain figures of speech referring to vernacular poetry to underline the expression of the poem. Nevertheless, his was not folk (*Mimen*) or vernacular poetry – it only referred to its achievements.