

Jan Ślaski

Z dziejów inspiracji włoskich w weryfikacji polskiej (od Kochanowskiego do Młodej Polski)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 25, 47-60

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jan Ślaski

Z DZIEJÓW INSPIRACJI WŁOSKICH W WERSYFIKACJI POLSKIEJ (OD KOCHANOWSKIEGO DO MŁODEJ POLSKI)

Dzisiejsza komparatystyka nie pozostaje obojętna wobec przeobrażeń we współczesnym literaturoznawstwie: dziedziny, nabierające znaczenia w nauce o literaturze, pochłaniają również coraz więcej uwagi w studiach porównawczych. Tendencja ta zachęca do komparatystycznych badań wersologicznych. Nauka o wierszu bowiem – jak wiadomo – rozwinęła się wydatnie w ostatnich dziesięcioleciach, o znaczne osiągnięcia wzbogacając się również w Polsce.

W dziejach wersyfikacji polskiej miejsce pierwsze i niezwykle przypadło – jak wiadomo – Janowi Kochanowskiemu, i to z dwóch racji: właściwie stworzył on polską wersyfikację narodową i przemożnie oddziałal na jej późniejsze kształty. Poeta czarnoleski – podkreślmy z naciskiem – zastał skromny dorobek rodzimy w tej materii a przekazał potomnym cały system wersyfikacyjny, przebogaty w swoim zróżnicowaniu. Nasuwa się zatem pytanie: skąd te dokonania?

Kochanowski, oczywiście, zawdzięczał wiele swojemu niepospolitemu talentowi czy geniuszowi poetyckiemu. Niejedno zaczerpnął – mimo wszystko – z tradycji rodzimej (pamiętajmy, że pewne techniczne sprawności wersyfikacyjne mogą być nie tyle rezultatem jednokrotnego aktu zapożyczenia co wynikiem dłuższego procesu, np. dojrzewanie sylabizmu). Był też uczniem poetów antycznych, aczkolwiek można się zastanawiać, czy akurat w obrębie wersyfikacji przejął od nich najwięcej. Nade wszystko jednak w tej dziedzinie także Kochanowski miał sporo do zawdzięczenia poezji włoskiej, niezwykle bogactwo wersyfikacyjne wywodzącej z obcowania z twórczością antyczną, z zasobów własnych i prowansalskich, promieniującej swoimi zdobyczami na pisarzy europejskich. Toteż – jak się zdaje – właśnie w tym przypadku raczej, niż wobec antyku, otwiera się pole najbardziej obiecujące dla komparatystycznych badań wersologicznych.

Dotychczasowe studia zapewne nie odsoniły w pełni włoskich koneksji twórczości czarnoleskiej w ogóle. Kochanowski bowiem z wyrafinowaną i dyskretną maestrią korzystał z „lekcji” włoskiej, umiejętnie przetwarzając swoje pierwotne wzory, skrętnie zacierając ślady zależności. Nieco inaczej ma się rzecz z tym szczególnym rodzajem koneksyj, na który składają się zjawiska wersyfikacyjne,

ze swojej „arytmetycznej” istoty bardzo trudne do przetworzenia czy zatarcia.

Jakie zatem elementy wersyfikacji Jana z Czarnolasu bywają najczęściej kojarzone z inspiracjami włoskimi?¹

Przede wszystkim należy tu wymienić przerzutnię². Spełnia ona bowiem – zwłaszcza w wierszu sylabicznym – funkcje nie tylko wersyfikacyjne, lecz także semantyczne i stylistyczne. Kochanowski zainicjował w poezji polskiej tok przerzutniowy jako celowy zabieg wersyfikacyjny: przerzutnie po raz pierwszy pojawiły się w większej liczbie w *Satyrze* (około 1564), a największe zagęszczenie osiągnęły w *Odprawie posłów greckich* (1578)³.

Wiktor Weintraub stwierdził kategorycznie: „Nie ulega wątpliwości, że Kochanowski wprowadził tok przerzutniowy do sylabizmu polskiego pod wpływem włoskim i wyłącznie włoskim” [podkreśl. – J. Ś.], za Marią Dłuską odsyłając do dwóch utworów Petrarcki (*Sonetto VIII i Canzone IV*) oraz do *Sofonisby* (pis. 1513 - 1514, druk. 1524) Giana Giorgia Trissina (1478 - 1550), pierwszej w epoce renesansu regularnej tragedii typu klasycznego, wzorowanej na antycznej tragedii greckiej⁴. Dodajmy tu jeszcze, że przerzutnia występowała już u Dantego, prawdziwą karierę jednak zrobiła dopiero w poezji *Cinquecenta* (wtedy to była opatrywana nazwą *inarcatura*), u późnych petrarkistów hołdujących wyrafinowanej wirtuozerii technicznej, jak zwłaszcza Giovanni Della Casa (1503 - 1556), u Torquata Tassa (1544 - 1595).

Kochanowski zainicjował w poezji polskiej także wiersz bezrymowy. Pojawił się on u twórcy czarnoleskiego w tekście opatrzonym tytułem *Alcestis męża od śmierci zastąpiła*: w tym fragmencie Eurypidesowej *Alkestis* 75 wersów zostało powierzonych białemu jedenastozgłoskowcami (5 + 6), a końcowa dziewięciowersowa pieśń chóru otrzymała kształt bezrymowego ośmiozgłoskowca o średniówce ruchomej. Przypuszcza się, z wielkim prawdopodobieństwem, że przekład ów stanowił dla Kochanowskiego przygotowanie dramaturgiczne i wersyfikacyjne do *Odprawy posłów greckich* (spośród wielkich tragików antycznej Grecji właśnie Eurypides okazuje się w niej najbliższy naszemu poecie)⁵. W każdym razie tragedia czarnoleska jest kompozycją dla początków polskiego wiersza bezrymowego najważniejszą: dzisiejszy badacz odsłania w niej nie tylko jego postać „klasyczną” (jedenastozgłoskowiec 5 + 6), lecz także kilka innych odmian, wyróżniających się „nowatorską śmiałością”⁶.

Nie ulega wątpliwości, że wiersz biały zawarował Kochanowski dla twórczości o proweniencji starożytnej (wiersz antyczny – jak wiadomo – był pozbawiony rymu), dla tragedii (kojarzący się również z pracą nad *Odprawą posłów greckich* przekład dłuższego fragmentu Homerowej *Iliady*, *Monomachiję Parysową z Menelausem*, zdecydował się ująć w „tradycyjne” trzynastozgłoskowce rymowane parzyście), Skąd jednak właśnie taki wybór, skąd preferencje akurat dla bezrymowego jedenastozgłoskowca? Otóż Kochanowski zaczerpnął go zapewne bezpośrednio z Włoch⁷.

W literaturze włoskiej już w XIII w. pojawił się tzw. *endecasillabo sciolto*, czyli po prostu... biały jedenastozgłoskowiec. Do prawdziwego rozkwitu doszedł on jednak dopiero w XVI stuleciu, nie bez udziału G. G. Trissina (poza *Sofonisbą* posłużył się on nim w poemacie *L'Italia liberata dai Goti* (1547 - 1548), poświęcił mu uwagę w końcowych partiach poetyki opublikowanych pośmiertnie w roku 1562), stając się odąd formatem często używanym ale i „wyspecjalizowanym”. Najpierw – rzecz dla nas tutaj szczególnie istotna – za wzorem *Sofonisby* Trissina zadomowił się w tragedii, i w tej przetwarzanej z pierwowzorów antycznych, i w tej bardziej oryginalnej ale respektującej reguły klasyczne (por. tragedie Giovanniego Rucellaia (1475 - 1525), Luigiego Alamanniego (1495 - 1556) i Pietra Aretina (1492 - 1556)). Nieco później zaś – jak u Trissina – trafił do epiki, zrazu do poematów dydaktycznych (por. utwory G. Rucellaia i L. Alamanniego), by w końcu na długo zapuścić korzenie w przekładach wielkiej epiki (momentem zwrotnym stało się w tej mierze znakomite tłumaczenie Wergiliuszowej *Eneidy*, opracowane przez Annibala Caro (1507 - 1566) u schyłku życia, lecz ogłoszone dopiero pośmiertnie w roku 1581).

Tak zatem dokonany przez Kochanowskiego wybór jedenastozgłoskowca bezrymowego wraz z ograniczeniem jego funkcjonowania do tragedii – by już pozostawić na uboczu wtórne wobec tej decyzji doświadczenia z innymi odmianami wiersza białego – łączy się najwyraźniej z pierwszą fazą kariery *endecasillabo sciolto* (zgadza się to w zasadzie z chronologią edukacji włoskiej, którą poeta polski odbierał głównie w latach 1552 - 1558, podczas studiów w Padwie).

W *Odprawie posłów greckich* – jak nietrudno zauważyć – zbiegło się największe nasilenie toku przerzutniowego z intensywnym eksperymentowaniem w dziedzinie wiersza bezrymowego. Dzięki temu to późne arcydzieło można uznać za apogeum wersyfikacyjnych inspiracji włoskich w twórczości czarnoleskiej (ciekawe przy tym, że nowatorstwo wersyfikacyjne spotyka się z nowatorstwem gatunkowym, jakby miały się one wzajemnie uwydatniać). Inspiracje owe zaznaczają się u Kochanowskiego nadto w strofice, w rozproszeniu już wprawdzie, ale za to przynajmniej w sześciu lirykach reprezentujących zjawiska trojakiemu rodzaju.

Po dwakroć posłużył się Kochanowski tercynami (*Psalm XV*: „Kto będzie w Twoim mieszkaniu przebywał?”; *Fragm. Pieśń IV*: „Kiedy by kogo Bóg był swymi słowy...”)⁸. Tercyny – jak wiadomo – są układem stroficznym złożonym ze strof zawierających po trzy jedenastozgłoskowce, zespolone w ten sposób, że ze środkowym wersem strofy poprzedzającej rymuje się pierwszy i trzeci wers strofy następującej, dopełnionym często jednym lub kilku wersami końcowymi, rymującymi się ze środkowym wersem ostatniej strofy (aba bcb cdc ... wzw z...).⁹

Terzina (*terza rima*) ma w poezji włoskiej genealogię odległą i znakomitą, bo sięgającą samej *Boskiej Komedii*. Dzięki autorytetowi Dantego tercyny w wiekach XIV i XV nabrały szczególnego znaczenia w kompozycjach poetyckich o charakterze narracyjno-epickim (np. *L'amorosa visione* Boccaccia i *Trionfi* Petrarcki). Wyparte z dłuższych całości przez oktawę, tercyny już w następnym stuleciu zadomowiły się w krótszych utworach, zwłaszcza w tych opanowanych przez żywioł liryczny

(np. erotyki i sielanka). I do tej właśnie nowszej tradycji włoskiej nawiązał Kochanowski, nadając kształt tercyn swoim dwóm lirykom religijnym.

Raz jeden użył Kochanowski sekstyny (*Psalm VII*: „W Tobie ja samym, Panie, człowiek smutny ...”). Sekstyna – przypomnijmy – jest strofą sześciowersową, złożoną z jedenastozgłoskowców połączonych rymami ababcc.¹⁰ Jako *sestina* była ona uprawiana we Włoszech już w głębokim średniowieczu, może w ślad za poezją ludową, przez długi czas służąc szczególnie często twórczości religijnej m.in. w dramaturgii i w epice. Niewykluczone, że Kochanowski – powierzając sekstynom jeden ze swoich psalmów – uchwycił tę jej funkcję.

I wreszcie sonet pojawił się u Kochanowskiego trzykrotnie wśród *Fraszek*, rozmieszczony zresztą równomiernie, po jednym w każdej z „ksiąg” (*Do paniej* (Fr. I 97): „Imię twe, pani, które rad mianuję ...”; *Do Franciszka* (Fr. II 105): „Ani Ulisses, ani Jazon młody ...”; *Do St[anisława] Wapowskiego* (Fr. III 24): „Nie przez pochlebstwo ani złote dary ...”).

Sonet – jak pamiętamy – jest kompozycją stroficzną szczególnie kunsztowną, zobligowaną do respektowania kilku różnych rygorów: składa się z czternastu wersów, zwykle jedenastozgłoskowców, rozbitych na dwa czterowersy (tzw. kwartyny) i dwa trójwersy (tzw. tercety); w kwartynach ustaliły się zwłaszcza rymy abba abba ewentualnie abab abab; w tercetach zaś rymy nie ustabilizowane tworzą rozmaite kombinacje (ich liczba dochodzi do dwudziestu), zależne od czasu i miejsca powstania utworów, ale w rozwiązaniach „klasycznych” przybierają one na ogół postać cdc dcd, ewentualnie cde cde; podziałom wersyfikacyjnym odpowiadają podziały kompozycyjne, określające układ treści (od partii opisowo-narracyjnych w kwartynach do partii refleksyjno-lirycznych i puenty w tercetach).

Sonet (*sonetto*) ukształtował się daleko w Średniowieczu we Włoszech, na Sycylii i w Toskanii. Pochodzenie jego do dzisiaj pozostaje niejasne: bywa wywodzony z poezji obcej (prowansalskiej a nawet arabskiej) i rodzimej (*strambotto*, stances kancony). W każdym razie pod piórem Dantego i Petrarcki sonet doszedł do doskonałości, osiągnął kształt „klasyczny”, zyskał nobilitację. Dzięki ich aurytetowi stał się w XIV i XV w. jedną z najbardziej cenionych form wersyfikacyjnych w poezji włoskiej, wyraźnie wychodząc w liryce poza obręb pierwotnie dlań zawarowanej materii miłosnej.

W XVI stuleciu sonet rozkrzewił się w Europie, w Hiszpanii (m. in. Juan Boscán, Garcilaso de la Vega), w Anglii (m. in. Thomas Wyatt, Edmund Spenser, Szekspir), a zwłaszcza we Francji. Clément Marot wprowadził tam odmianę sonetu uchodzącą za francuską, od „klasycznej” włoskiej odbiegającą usytuowaniem rymów i rozkładem treści w tercetach, którą z kolei upowszechnili poeci Plejady (m. in. Joachim Du Bellay, Pierre Ronsard). Ta włosko-francuska „binarność” sonetu XVI-wiecznego mogła oddziaływać na kształty sonetowych przedsięwzięć Kochanowskiego, a w każdym razie zaważyła na poświęconych im studiach.

Otóż u poety czarnoleskiego tylko jeden sonet reprezentuje regularny typ „klasyczny”, petrarkowski (*Do Franciszka* (Fr. II 105): abba abba cdc dcd).

W utworze tym jest jeszcze dodatkowy sygnał wersyfikacyjny włoskiej proveniencji – odważna przerzutnia międzystroficzna (w. 4 - 5), by nie zatrzymywać się nad italikami w jego treści. Pozostałe dwa sonety Kochanowskiego, choć również powierzone „klasycznym” jedenastozgłoskowcom, zdradzają odstępstwa od modelu kanonicznego, szczególnie dobitne w tercetach (*Do paniej* (Fr. I 97): abba cddc efe fgg; *Do St[aniława] Wapowskiego* (Fr. III 24): abba abba cdc dee).

Takie zakłócenia w tercetach dały niektórym badaczom asumpt do kojarzenia tych dwóch sonetów z tradycją francuską (nietrudno zgadnąć, czemu mogło to służyć w głośnym sporze „Padwa czy Paryż?”)¹¹ Tymczasem W. Weintraub, wytropiwszy w poezji angielskiej analogiczne do czarnoleskich rozwiązania przeszczepione bezpośrednio z Włoch, stwierdził: „Kochanowski nie musiał więc po ten typ sonetu jeździć do Paryża. W literaturze polskiej, podobnie jak w angielskiej i francuskiej, jest on importem włoskim”¹². W tej chwili nie można nie przystać na to kategoryczne orzeczenie doświadczonego komparatysty operującego rozległym kontekstem porównawczym. Ostateczne w tej mierze rozstrzygnięcie wymagać będzie wszakże przestudiowania drzewa genealogicznego i typologii sonetu europejskiego ... Wydaje się to tym konieczniejsze, że sonety Kochanowskiego nie są dzisiaj najwyżej oceniane, że poeta czarnoleski zdecydowanie przeznaczył je dla liryki refleksyjnej (wszak w istocie należy do niej nawet fraszka *Do paniej* (Fr. I 97) ...).

Kochanowski o wiele częściej posługiwał się wierszem stychicznym (414 utworów obejmujących 9047 wersów) niż stroficznym (197 utworów liczących 7690 wersów), użył przynajmniej 51 rodzajów strof¹³. Wobec tego sześć liryków i trzy typy stroficzne – to bardzo niewiele. A jednak temu skromnemu zasobowi strofiki przejętej z poezji włoskiej jesteśmy skłonni przyznać niemałe znaczenie. Owe przeszczepy stroficzne z Włoch bowiem sprzyjały ograniczaniu wiersza stychicznego, sięgającego korzeniami przeszłości, dystychu antycznego i średniowiecznego dwuwiersu spiętego rymem parzystym, przy tym zaś od razu wzbogacały poezję polską o strofy szczególnie skomplikowane, wyszukane, a nawet wyrafinowane.

Przerzutnia i wiersz bezrymowy, tercyna, sekstyna i sonet – były to wszystko zjawiska nowe w wersyfikacji polskiej (dodajmy tu zresztą, że z Włoch bywają jeszcze wywodzone inne strofy czarnoleskie, m. in. heterometryczna stanca, strofa madrygałowa i ballada, a także bezśredniówkowy siedmiozłogłowiec). Kochanowski zatem niektóre ze swoich pionierskich inicjatyw poetyckich zawdzięczał inspiracjom włoskim, w obrębie wersyfikacji akurat nie zawsze dotąd należycie docenianym, właśnie w tej dziedzinie zasługującym na dalsze poszukiwania. Twórca czarnoleski wykazywał przy tym dobrą orientację w poezji włoskiej, chyba zwłaszcza w tej współczesnej, zdradzając znajomość nie tylko samych uprawianych w niej form wersyfikacyjnych, lecz także ich aktualnych zastosowań czy funkcji.

Kochanowski, wykorzystując wersyfikacyjne zdobycze włoskie, nie tylko sam wprowadzał konkretne formy wierszowe, które miały potem zadomowić się w poezji polskiej. Przykład mistrza czarnoleskiego, wsparty jego autorytetem, musiał zachęcać innych poetów polskich do eksploatawania włoskich zasobów wersyfikacyj-

nych. Objawiło się to wyraźnie prawie natychmiast, już na pograniczu między renesansem a barokiem (ok. 1580 - ok. 1620).

Na owo pogranicze przypadła pierwsza faza szczególnie żywej recepcji poezji czarnoleskiej (do roku 1590 został wydany drukiem prawie cały dorobek pisarski Kochanowskiego)¹⁴. Zbiegł się z tym okres oddziaływań w Polsce literatury włoskiej niezwykle intensywnych i wielostronnych, jakich i wcześniej nie było, i później trudno się doszukać¹⁵. Twórcy baroku do zasobów wersyfikacyjnych odziedziczonych po Kochanowskim wnosili nowe elementy, zwłaszcza w dziedzinie strofiki¹⁶. Proces ten rozpoczął się właśnie na pograniczu z renesansem, i to znowu w orbicie poezji włoskiej. Poeci z przełomu epok, których tu przywołałyśmy, wyróżnili się nade wszystko – choć nie jedynie – inwencją stroficzną zawdzięchaną Włochom.

Drugim – może nie tyle po Kochanowskim co raczej obok niego – sonecistą w Polsce był Mikołaj Sęp Szarzyński. W jego *Rytmach abo wierszach polskich* (pis. do 1581, druk. 1601) znalazło się sześć sonetów. Wszystkie one mają ten sam układ rymów (abba abba cdc dee), a więc identyczny jak w jednym z sonetów Kochanowskiego (*Do St[anislawa] Wapowskiego* (Fr. III 24)).

Monografista Szarzyńskiego pisze: „Genealogii techniki Sępa trzeba będzie poszukiwać tam, skąd tryskała wszelka artystyczna nowość: w Italii”¹⁷. Gdzie indziej zaś rzuca sugestię, że autor *Rytmów* mógł w swoich sonetach niejedno zawdzięczać Giovanniemu Della Casa¹⁸. Lirykę tego dostojnika w Kurii Rzymskiej, poety wyrafinowanego, wyróżniającego się niezwykłą sprawnością techniczną, rzeczywiście zdominowały sonety, i to szczególnie zróżnicowane pod względem rozłożenia rymów w tercetach (w niespełna połowie spośród prawie sześćdziesięciu sonetów występują wprawdzie konfiguracje „klasyczne”, cde cde oraz cdc dcd, ale resztę znamionuje wyraźne dążenie do urozmaicenia: pojawiają się tam również cde dce, cde ced, cde dec, cde ecd, cde edc, cdc cdc.).

Rzecz w tym więc, że u Giovanniego Della Casa nie ma konstelacji rymów właściwej Sępowi. Albo zatem Szarzyński miał przed oczyma te same modele włoskie, co Kochanowski w sonecie *Do St[anislawa] Wapowskiego* (Fr. III 24), albo też nawiązywał do nich za pośrednictwem fraszki czarnoleskiej. Tom *Fraszek* wprawdzie ukazał się drukiem dopiero w roku 1584 (a więc trzy lata po śmierci Sępa), ale pojedyncze utwory od dawna krążyły w odpisach. Interesująca nas tu fraszka musiała powstać przed połową roku 1565, kiedy to już na pewno nie żył jej adresat, dworzanin królewski¹⁹. Mogła ona być znana Szarzyńskiemu, gdyż Stanisław Wapowski, rozmówca w *Dworzaniu polskim* Łukasza Górnickiego, pochlebnie wzmiankowany przez pisarzy (m. in. przez Mikołaja Reja i Stanisława Orzechowskiego), był związany z ziemiami bliskimi autorowi *Rytmów*²⁰ (na koneksje Sępa z Wapowskimi wskazuje zresztą wypowiedź z kręgu doń najbardziej zbliżonego)²¹.

Pierwszym poetą polskim wszakże, który już bezspornie i bezpośrednio Włochom zawdzięczał bogate zasoby strofiki, był Sebastian Grabowiecki. Ten dworzanin, sekretarz i dyplomata królewski, a z czasem opat klasztoru cystersów, wydał w roku 1590 *Setnik rymów duchownych*²². Tom ów, liczący – wbrew zapowiedzi ty-

tułowej – ponad dwie setki utworów, stanowił najobszerniejszy w XVI w. (poza kancjonałami a obok *Psalterza Dawidowego*) zbiór liryków religijnych.

Prawie czwartą jego część – wedle dotychczasowych rozpoznai – wypełniły poezje przetłumaczone z języka włoskiego: 21 wierszy Gabriela Fiammy (1532 - 1585), dostojnika kościelnego, potrydenckiego petrarkisty weneckiego, dało początek 27 utworom polskim; 20 parafraz psalmów pochodziło od Bernarda Tassa (1493 - 1569), poety dworskiego rozstającego się z klasycyzmem renesansowym; fragment jednej z kancon Petrarki został przeobrażony w wiersz maryjny²³. *Setnik rymów duchownych* odznacza się wielkim urozmaiceniem strofiki, głównie dzięki inspiracji włoskiej: w zbiorze, zawierającym 204 utwory, znalazły się 52 różne strofy lub odmiany stroficzne; wśród nich zaś górują strofy pochodzenia włoskiego, których jest przynajmniej 37²⁴. Wymieńmy kilka, najbardziej kunsztownych.

Grabowiecki wprowadził do liryki polskiej o k t a w ę, strofę złożoną z 8 jedenastozgłoskowców powiązanych rymami abababcc, od XIII w. doskonałą w epice włoskiej (*ottava*)²⁵. Zainicjował też k a n c o n ę, strofę trzynastowersową o budowie skomplikowanej, złożoną z siedmio- i jedenastozgłoskowców rymowanych wymyślnie (7a7b11c7a7b11c7c7d7e7e11d7f11f)²⁶, teoretycznie opisaną już przez Dantego, nobilitowaną w praktyce poetyckiej Petrarki, w XVI w. uprawianą przez petrarkistów ale z tendencją do rozluźniania dawnych rygorów (*canzone*). Ślad tego procesu przetrwał u Grabowieckiego, który w 11 utworach powierzonych kanconie zastosował aż 8 odmian stroficznych. W *Setniku* trafiają się też tercyny i sekstyny, zapoczątkowane w poezji czarnoleskiej.

Najdobitniej wszakże wśród „rymów duchownych” zaznaczyła się obecność s o n e t u. Grabowiecki bowiem skomponował aż 16 sonetów, zawierających 6 wariantów w tercetach: cde cde (5), cde edc (4), cde dce (3), cde ecd (2), cdc cdc (1), bab aba (1). Pierwszych 5 odmian reprezentuje już bezspornie sonet „włoski” (występują one wszystkie np. u Giovanniego Della Casa), szósta natomiast pojawia się w utworze, w którym z niebywałą maestrią są powtarzane w pozycji rymowej tylko 2 kluczowe dla treści wyrazy, „żywota” i „śmierci” (ale czy wobec tego wolno ten liryk uznawać za sonet?).

Kunsztowne formy stroficzne można napotkać nie tylko w poezjach tłumaczonych z języka włoskiego, lecz także w utworach pozbawionych pierwowzorów translatorskich. Grabowiecki zatem w swoich zabiegach o zróżnicowanie strofiki potrafił swobodnie korzystać z „lekcji” włoskiej. Tak oto poeta, wyrosły z tradycji czarnoleskiej, jej wydatne wzbogacenie – przynajmniej w dziedzinie strofiki – zawdzięczał bezpośrednim inspiracjom włoskim.

W nieco inny sposób inspiracje owe zaowocowały w wersyfikacji Jana Smolika, mniej znanego (bo długo zachowanego w rękopisie), ale ciekawego poety dojrzejającego również w orbicie czarnoleskiej²⁷. Na przełomie renesansu i baroku należał on do pisarzy polskich najbardziej spoufalconych z literaturą włoską, zwłaszcza współczesną²⁸.

J. Smolik m. in. przełożył z języka włoskiego liczący ponad 200 wersów fragment tragedii grozy i okrucieństwa *La Dalida* (1572), pióra Luigiego Grota (1541 - 1585), głośnego ongiś poligrafa weneckiego²⁹. Nasz tłumacz ujął tekst, spisany nieregularnym sylabicznym wierszem białym, w bezrymowe jedenastogłoskowce (wykolejenia pojawiają się zaledwie w 4 wersach, zapewne z winy kopisty). Ten schemat wersyfikacyjny urozmaicają ruchome średniówki, po sylabie piątej (jak to zwykle bywa w tym formacie) lub szóstej, a także przerzutnie, liczne i niekiedy głębokie. Bezrymowy jedenastozgłoskowiec z przerzutniami mógł Smolik zawdzięczać Kochanowskiemu (wszak *Odprawę posłów greckich* zapewne czytał, a może nawet oglądał w prapremierowym przedstawieniu warszawskim)³⁰. Aczkolwiek u poety, blisko obcującego z literaturą włoską, trudno wykluczyć również jakiś bezpośredni refleks *endecasillabo sciolto*, upowszechnionego przecież w Italii szczególnie w dramaturgii oraz w twórczości translatorskiej. A może u Smolika zbiegły się obydwie szlaki wersyfikacyjnych innowacji? Bezpośrednich refleksów włoskich byłibyśmy skłonni upatrywać też w zapowiadających barok znamionach Smolikowego wiersza (falująca zmienność intonacji, znaczna – w porównaniu z liryką czarnoleską – częstotliwość i głębokość przerzutni, wyszukane akrostychy).

Inny natomiast mało znany (choć drukowany) wierszopis z przełomu epok, Jan Achacy Kmita, godzien jest przypomnienia znowu z powodu inwencji stroficznej. Otóż ten autor skromny, też mający za sobą „szkołę” czarnoleską, pracowicie przyswajający polszczyźnie m. in. włoskich poetów nowołacińskich, już w roku 1587 ogłosił w debiutanckim tomiku okolicznościowym ... sonet³¹. Utwór, spisany trzynastozgłoskowcem (wbrew obowiązującemu w „klasycznym” sonecie jedenastozgłoskowcowi), jest nieporadny. Ale zasługuje na uwagę jako sonet w Polsce wczesny, po Kochanowskim i Sępie Szarzyńskim (wtedy jeszcze nie drukowanym), a chronologicznie drugi układem rymów w tercetach bezspornie „włoski” (po Kochanowskiego *Do Franciszka* (Fr. II 105)). W kwartetach wprowadzie rymy u Kmity (abba cddc) są identyczne z rymami u Kochanowskiego (*Do paniej* (Fr. I 97)). W tercetach natomiast rymowanie potrójne (efg efg) pozwoliło Kmicie uniknąć końcowego dystychu, właściwego dwom sonetom czarnoleskim i wszystkim Sępowym, nasuwającego przypuszczenia o proweniencji francuskiej ... Dopiero trzy lata później wszystkie swoje sonety pozbawi owego dystychu Sebastian Grabowiecki, bezpośrednio eksploatujący lirykę włoską. Zasadny wydaje się więc domysł, że i Kmita mógł zawdzięczać swój sonet bezpośrednio Włochom. Wspiera to przypuszczenie fakt, że ułożył on nawet wiersz po włosku ...

Najwybitniejszym z polskich poetów italianizujących na pograniczu renesansu i baroku był wszakże Piotr Kochanowski, kongenialny tłumacz arypoematów Ludovica Ariosta (1474 - 1533) *Orland szalony* (druk części 1799, całości 1905) i Torquata Tassa *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona* (1618). Nie znamy innych dzieł bratanka mistrza Jana, poza tymi dwoma przekładami: Piotr jako poeta ukształtował się w kręgu rodzinnej tradycji czarnoleskiej oraz poezji włoskiej. W każdym razie zaś od T. Tassa przejął o k t a w ę, ćwierć wieku wcześniej zainicjowaną w liryce

polskiej przez S. Grabowieckiego, którą w niespełna dwóch tysiącach strof epiki swojogo *Goffreda* wydoskonił i uszlachetnił, nobilitował³².

W ciągu półwiecza zatem, rozciągającego się między twórczością Kochanowskich, od poezyj Jana do przekładów Piotra, z Włoch do Polski przeszczepiono przerzutnię i wiersz bezrymowy, tercynę, sekstynę i kanconę, oktawę i sonet (by nie uzupełniać tego wyliczenia o inne zjawiska). Przyswajanie włoskich zdobyczy wersyfikacyjnych trwało w dobie staropolskiej dłużej: świadczy o tym m.in. pisarstwo Daniela Naborowskiego, a zwłaszcza Jana Andrzeja Morsztyna. Wydaje się wszakże, iż właśnie naszycowanemu tu półwieczu przypadło w tej mierze znaczenie szczególne. Przejęte wówczas z Włoch innowacje bowiem zakończyły proces odchodzenia od wersyfikacji średniowiecznej, z jej wierszem zdaniowym (przerzutnia), z rymem jako konstantą wierszotwórczą (wiersz bezrymowy), z dominującą stychiką (strofika). Co więcej, nie tylko spełniły one rolę historyczną lecz nawet miały zrobić później karierę doprawdy niezwykłą, i to sięgającą czasów nowszych.

Przerzutnia zakorzeniła się po dzień dzisiejszy w poezji polskiej, właściwie we wszystkich rodzajach wiersza, nabierając jednak wagi największej w wierszu sylabicznym³³. Ogarniając zarówno warstwę składniowo-semantyczną wiersza jak jego tok rytmiczno-intonacyjny, stała się ona czynnikiem urozmaicającym w sposób istotny i „głęboki” utwór poetycki. Począwszy od romantyzmu nierzadkie są próby stałego kojarzenia przerzutni z klauzulą wersową, służące przeobrażaniu intonacyjnego biegu całego tekstu, już bez specjalnych motywacji semantycznych.

Wiersz bezrymowy nie upowszechnił się w poezji polskiej. Pojawiał się przygodnie w utworach różnego typu (np. posłużył się nim w *Satyrach* (1650) Krzysztof Opaliński). Najwyraźniej wszakże zaznaczyła się jego obecność w okresie od renesansu do oświecenia w dramaturgii (od Smolikowego przekładu tragedii L. Grotta i *Potrójnego z Plauta* (1597) Piotra Cieklińskiego, poprzez misteryjny dialog Jana Żabczyca *Traktat nowy o Zwiastowaniu anielskim Najświętszej Pannie* (1617) oraz niektóre z paradramatycznych „bankietów bogów” Jana Andrzeja i Zbigniewa Morsztynów, aż po jezuicki dramat szkolny Stanisława Jaworskiego *Jonatas* (1746), sielanki sceniczne Franciszka Dionizego Książnika (*Trzy gody, Zosiny*) i przejętego przezeń od Metastasia *Temistoklesa*. Tradycja ta nie wygasła w romantyzmie: wierszowi bezrymowemu zdecydowali się powierzyć niektóre swoje dramaty m.in. Juliusz Słowacki (*Wallenrod, Krak*) i Cyprian Norwid (*Kleopatra i Cezar, Pierścień Wielkiej Damy, Miłość czysta u kąpieli morskich*). Refleksem owej tradycji, wyraźnie sięgającej tą „specjalizacją” do *Odprawy posłów greckich*, jest częste pojawianie się wiersza bezrymowego w polskich przekładach dramaturgii antycznej i nowożytnej.

Po Kochanowskim i Grabowieckim, złożone z jedenastozgłoskowców tercyny „klasyczne” pojawiły się jeszcze u Jana Andrzeja Morsztyna³⁴. Nieco wcześniej zaś Daniel Naborowski posłużył się w tercynach trzynastozgłoskowcem, przekładając fragment alegorycznego poematu Petrarcki *I Trionfi*. Wczesnobarokowy tłumacz zapoczątkował „sylabiczną” odmianę tercyn, która znajdzie w poezji polskiej tyle

samo miejsca, co „klasyczna”; zainicjował też ich kojarzenie z epiką, odpowiadające pierwotnej funkcji włoskiej, które również trafi się u nas później. Tercynami, rzadko pojawiającymi się w dobie staropolskiej, nie zainteresuje się oświecenie. W romantyzmie występowały one w liryce (m. in. u Słowackiego w utworze *Rzym*, a także u Bohdana Zaleskiego), tak zresztą, jak w pozytywizmie u Marii Konopnickiej i u Adama Asnyka. Ten ostatni jednak w tercynie „klasyczne” ujął też poemat *Sen grobów*, nawiązując tam bezpośrednio do *Boskiej Komedii*, którą zresztą próbował tłumaczyć. Jan Kasprówic z kolei powierzył tercynom „klasycznym” poemat *Chrystus* (1890): znamienne, że strofy dantejskie posłużyły w dziele nawiązującym gatunkowo (i źródłowo) do popularnych w Polsce XVII w. mesjad. Tercyny, i to w rozmaitych wariantach sylabicznych, były często uprawiane przez liryków młodopolskich (m. in. przez Kazimierza Przerwę Tetmajera i Leopolda Staffa, także późniejszego). Konstanty Ildefons Gałczyński natomiast w tercynach *Piekle polskiego* sięgnął do Dantego, ale już z zamiarem parodystycznym.

Sekstyna, i to najczęściej we włoskiej postaci „klasycznej”, izosylabicznej, złożonej z jedenastozgłoskowców, należała do najbardziej w Polsce rozpowszechnionych strof sześciowersowych³⁵. W XVII wieku pojawiała się ona sporadycznie na ogół wprawdzie w kształcie heterosylabicznym (jedynie Jan Andrzej Morsztyn w erotykach posługiwał się wersją równowersową). Już jednak w następnym stuleciu zdecydowanie wzięła górę sekstyna „klasyczna”, stosowana przez Elżbietę Drużbącką w utworach gatunkowo różnych, następnie zaś uprawiana głównie w liryce (m. in. Adam Narusiewicz, Ignacy Krasicki, Franciszek Karpiński, F. D. Kniaźnin). W sekstynie zostały ujęta patriotyczna pieśń kościelna „Boże, coś Polskę ...”, której początek dał Alojzy Feliński (1816). Poeci romantyczni często sięgali po sekstynę: występowała ona jako jeden z elementów w utworze (np. u Mickiewicza w *Grażynie* i w *Konradzie Wallenrodzie* („Pieśń z wieży”), u Norwida w *Epos nasza*), w niewielkich poematach (np. *Morlach w Wenecji* Mickiewicza, wiersze Bohdana Zaleskiego), realizacje najdoskonalsze przybierając u Słowackiego (zwłaszcza *Podróż na Wschód*). W pozytywizmie, poza liryką, sekstyna pojawiała się w dłuższych utworach o charakterze epickim (m. in. u A. Asnyka i u M. Konopnickiej). Młoda Polska była właściwie ostatnią epoką, w której funkcjonowała sekstyna „klasyczna” (m. in. u K. Przerwy Tetmajera). Później będzie ona trafiać się tylko sporadycznie, przeważnie w krótkich wierszach (m. in. u Bolesława Leśmiana i Władysława Sebyły), z wyjątkiem dłuższego utworu K. I. Gałczyńskiego *Ars poetica - List do krawca Teofila*. Od romantyzmu nadto mnożyły się i różnicowały w poezji polskiej rozmaite warianty sekstyny nie „klasycznej”, heterosylabicznej, niekoniecznie złożonej z jedenastozgłoskowców.

Niezwykle skomplikowana i bardzo długa kancona nie upowszechniła się w Polsce, ale też nie zniknęła bez śladu³⁶. Uprawiali ją niekiedy m. in. J. A. Morsztyn, poeci Młodej Polski (J. Kasprówic, Zenon Przesmycki) i późniejsi (Mieczysław Jastrun).

Oktawa natomiast, choć nie używana nazbyt często, przyciągnęła uwagę wielu wybitnych poetów³⁷. W XVII w. stała się jedyną z głównych strof barokowej epiki wierszowanej (m.in. u Samuela Twardowskiego, J.A. Morsztyna, Wespazjana Kochowskiego i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego), niekiedy pojawiała się również w liryce. Podobnie było w oświeceniu: oktawą posługiwano się na ogół w dłuższych dziełach o charakterze narracyjnym (np. I. Krasicki w poematach heroikomicznych i F.D. Książnin w utworach *Balon* i *Gala wielka*), ale czasami występowała ona też w krótszych wierszach okolicznościowych. Na przełomie oświecenia i romantyzmu zarysowała się różnica zdań na temat oktawy, między niechętnymi jej tradycjonalistami spod znaku warszawskiego klasycyzmu postanisławowskiego a promującymi ją nowatorami wileńskimi.

W każdym razie romantyzm był dla formy oktawowej w Polsce epoką bardzo ważną. Stało się tak dzięki Słowackiemu, uchodzącemu za najwybitniejszego w dziejach naszej poezji twórcę tej strofy: w *Beniowskim* oktawy nabrały niebywałej sprawności, giętkości i lekkości, urozmaiconej tokiem przerzutniowym; bywały one zresztą „ćwiczone” już przed poematem dygresyjnym, a po nim pojawiły się w *Królu-Duchu* (w wariacie z czwartym wersem pięciosylabowym). Ale i Mickiewicz m.in. rozproszył ponad dwadzieścia oktaw akurat w *Grażynie*, powstałej w okresie wileńsko-kowieńskim. Później, w większych całościach, oktawą posługiwali się m.in. Norwid (*Assunta*), Asnyk (*Publiczność i poeci*), Edward Porębowicz (przekład *Don Juana* Byrona), Stanisław Wyspiański (*Bolesław Śmiały*, *Kazimierz Wielki*) i Konopnicka (*Pan Balcer w Brazylii*). Na tym „poemacie emigracyjnym” właściwie skończyły się dzieje polskiej oktawy. W liryce bowiem pojawiała się ona rzadko, nawet u spoufalonej z nią Konopnickiej. Nieco oktaw trafia się w poezji Młodej Polski. Poeci późniejsi posługiwali się nimi sporadycznie (m.in. L. Staff i K. Makuszyński, J. Lechoń i K.J. Gałczyński, K.K. Baczyński i M. Jastrun).

I wreszcie sonet, którego udziałem jest w Polsce kariera najbogatsza i najdłuższa, bo sięgająca poezji dzisiejszej³⁸. Obowiązujące w tej sztucznej kompozycji stroficznej rygory techniczne sprawiły, że stała się ona sprawdzianem umiejętności poetyckich. Toteż szczególnie wielu liryków, zwłaszcza tych ambitniejszych, od paru wieków próbuje sił w sonecie, a na wybitnych jego realizacjach nie zbywa (ubogi w sonety był tylko wiek XVIII, a w naszym stuleciu ich zasięg ograniczyły tendencje awangardowe). Wobec tego czujemy się zwolnieni z obowiązku nawet najzwęższego zaprezentowania sonecistów polskich. Zwrócimy natomiast uwagę na trzy momenty w dziejach sonetu w Polsce, najistotniejsze dla niniejszego szkicu.

Pierwszy rozkwit sonetu polskiego, w jego postaci już zdecydowanie włoskiej, przypadł na XVII stulecie. Powtórny rozkwit nastąpił w epoce romantyzmu, w dużej mierze dzięki Mickiewiczowi, który wzorowany na z twórczości włoskiej cykl sonetowy urozmaicił własnymi inwencjami. Do kolejnego rozkwitu i ukształtowania się nowych wariantów sonetu doszło w poezji pozytywizmu a zwłaszcza Młodej Polski, kiedy to obok inspiracji włoskich nabrały wagi oddziaływania najpierw parnasizmu

a potem symbolizmu francuskiego. W miarę upływu czasu zatem związki z sonetem włoskim w Polsce utrzymywały się wprawdzie, ale stopniowo traciły wyłączność.

Spośród wyliczonych uprzednio poetów staropolskich, szczególnie zasłużonych w przeszczepianiu zdobyczy wiersza włoskiego na nasz grunt, tylko Jan i Piotr Kochanowscy rzeczywiście oddziałali na wersyfikację swoich następców. Oddziaływania natomiast w obrębie form wierszowych Sępa Szarzyńskiego i Grabowieckiego, Smolika i Kmity, a nawet Jana Andrzeja Morsztyna — jeżeli istniały w ogóle — były nikłe. Czy wobec tego nie postępujemy nazbyt dowolnie, usiłując kojarzyć późniejsze sukcesy włoskich rozwiązań wersyfikacyjnych z ich staropolskimi antecedencjami?

Nie ulega wątpliwości, że wszystkich tych siedmiu poetów śladem twórczości włoskiej zainicjowało w Polsce formy wersyfikacyjne, które z czasem miały się w tej czy innej mierze upowszechnić. Jest też pewne, że wszyscy oni razem uczestniczyli w długotrwałym procesie stopniowego kształtowania się i doskonalenia nowych form wierszowych, w złożonym procesie osvajania się pisarzy i czytelników z poetyckimi nowinkami technicznymi.

Jan i Piotr Kochanowscy natomiast, czy mówiąc ogólniej — zjawiska połączone więzami genetycznymi, pozwalają na uchwycenie ciekawych mechanizmów współrządzących rozwojem wersyfikacji. Sprawa wydaje się prosta dla przerzutni i wiersza bezrymowego, przejmowanych przez poezję polską bezpośrednio i jedynie z twórczości czarnoleskiej. W przypadku strofiki natomiast „łańcuch” genetyczny jest bardziej skomplikowany.

Tercyny, sekstyny i sonety Jana, zwłaszcza zaś oktawy Piotra, niewątpliwie funkcjonowały wśród potomnych jako modele stroficzne. Dzięki temu obydwaj Kochanowscy ze swoim autorytetem byli pośrednikami między poezją włoską a polską. Ponadto wszakże sięgali bezpośrednio do twórczości włoskiej spoufaleni z nią (często poprzez tłumaczenia) poeci polscy, jakich nie brakowało w epokach Romantyzmu czy Młodej Polski, a niekiedy też Oświecenia i Pozytywizmu.

Nakładanie się i przenikanie owych oddziaływań pośrednich prowadziło do powstawania nowych autorytatywnych modeli stroficznych: tercyny staropolskie zostały wyparte przez tercyny romantyczne; sekstyny dawniejsze musiały ustąpić miejsca sekstynom Słowackiego z *Podróży na Wschód*; nad pojedynczymi sonetami odziedziczonymi z przeszłości wziął górę Mickiewiczowski cykl sonetowy; w sposób najdobitniejszy wszakże oktawy *Jerozolimy wyzwolonej* Piotra Kochanowskiego zostały zdetronizowane przez oktawy *Bieniowskiego*. Powstanie i funkcjonowanie tych nowych modeli mogło sprzyjać utrwaleniu przeznaczenia i kształtu strofy: oktawa, rzadko uprawiana w liryce, obsługiwała głównie dłuższe całości o charakterze epickim; pozostawała ona w zasadzie wierna „klasycznemu” pierwowzorowi włoskiemu, pod względem tak sylabicznej rozpiętości wersów jak układu rymów. Spetryfikowaniu kształtu nie poddał się natomiast późny sonet polski, a to wskutek silnych oddziaływań francuskich.

Poza dobą staropolską najczęściej powtarzała się w niniejszym szkicu — jak nietrudno zauważyć — epoka romantyzmu ze Słowackim zwłaszcza. Nie ma w tym przypadku. Romantyzm bowiem — jak wiadomo — wyróżniał się inwencją wersyfikacyjną i cenił ją bardzo. Polscy poeci romantyczni zaś z jednej strony chętnie czerpali z tradycji czarnoleskiej (a właściwie obydwóch Kochanowskich), z drugiej zaś — często sięgali do poezji włoskiej, z jej dantyzmem i petrarkizmem. Okazuje się, że wersyfikacyjne inwencje naszych romantyków miały zaplecze zarówno staropolskie jak włoskie, pośrednie i bezpośrednie. Tak więc szlak wersyfikacyjny, wiodący z poezji włoskiej do staropolskiej, dzięki romantyzmowi daje się wydłużyć i poprowadzić dalej, ku poezji młodopolskiej a nawet późniejszej.

A zatem wersologia może pozwolić komparatyście na uchwycenie następstw obcych zależności, konsekwencji układających się w ciąg wcale zasobny i długotrwały. Komparatystyka zaś może dać wersologowi szansę odślonięcia inspiracji zagranicznej jako czynnika współdecydującego o przeobrażaniu się i wzbogacaniu wersyfikacji narodowej.

Przypisy

¹Włoskie oddziaływania na wersyfikację Jana Kochanowskiego najlepiej przedstawiła M. Dłuska, „Kto mi dał skrzydła ...”. *Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego w: taż, Studia i rozprawy*. Kraków 1970, t. II, *passim*.

²Z. Kopczyńska, *Przerzutnia w: Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1: *Rytmika*. Pod red. J. Woronczaka. Wrocław 1963.

³W. Weintraub *O przerzutniach Kochanowskiego i ich włoskim wzorcu* (1973) w: tegoż, *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977, s. 337, 341 - 342.

⁴Tamże, s. 335, 343 (por. też M. Dłuska, *op. cit.*, s. 12 - 16).

⁵J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt Renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1980, s. 217, 249; T. Ulewicz, *Wstęp w: J. Kochanowski, Odprawa posłów greckich*. Oprac. T. Ulewicz. Wyd. jedenaste, przejr. i uzup. Wrocław 1969, *BN ser. I*, nr 3, s. LXXII.

⁶Tamże, s. LXXII - LXXV.

⁷W. Weintraub, *op. cit.*, s. 343 - 344; J. Pelc, *op. cit.*, s. 213, 217; T. Ulewicz, *op. cit.*, s. LXXII.

⁸M. Brahmer, *Tercyny Jana Kochanowskiego w: Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969. Przedruk w: tegoż *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*. Warszawa 1980.

⁹M. Eustachiewicz, *Strofa aba bcb (tercyna) w: Strofika*. Pod red. M. R. Mayenowej. Wrocław 1964.

¹⁰Z. Kopczyńska, *Strofa ababcc (seksyna) w: Strofika*.

¹¹W. Folkierski, *Sonet polski XVI wieku a francuska Plejada*. „Przegląd Warszawski” 1924, z. 6; *Sonet polski. Wybór tekstów*. Oprac. W. Folkierski. Kraków 1925, *BN ser. I*, nr 82, s. V - XIX; M. Brahmer, *Gli albori del sonetto in Polonia*. „Ricerche Slavistiche” 1970 - 1972. Por. też J. Pelc, *op. cit.*, s. 281 - 283, 507.

¹²W. Weintraub, *op. cit.*, s. 334.

¹³M. Kaczmarek, *Wersyfikacja Jana Kochanowskiego w liczbach*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 253, s. 256 - 257. M. Dłuska natomiast doliczyła się u Kochanowskiego nawet 59 rodzajów strof (*op. cit.*, s. 37, 49).

¹⁴Por. J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (Od XVI do połowy XVIII wieku)*. Warszawa 1965, s. 159 - 170, *passim*.

¹⁵Por. J. Ślaski, *Literatura włoska w Polsce na pograniczu Renesansu i Baroku*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1984 a także tegoż *Poezja polska na przełomie Renesansu i Baroku między tradycją czarnoleską a włoską* — w druku.

¹⁶J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt Renesansu w literaturze polskiej*, s. 508.

¹⁷J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego Baroku*. Kraków 1967, s. 138.

¹⁸Tamże, s. 238.

¹⁹J. Pelc, *Chronologia „Fraszek” Jana Kochanowskiego w: Ze studiów nad literaturą staropolską*. Wrocław 1957, s. 177 - 178.

²⁰Por. np. *Orichoviana. Opera inedita et epistulae Stanisłai Orzechowski (1543 - 1566)*. Ed. J. Korzeniowski. Kraków 1891, *BPP* nr 19, t. I, s. 281, 538, 725.

²¹J. Błoński, *op. cit.*, s. 7, 26.

²²S. Grabowiecki, *Setnik rymów duchownych*. Kraków 1590. Przedruk w: tegoż, *Rymy duchowne (1590)*. Wyd. J. Korzeniowski. Kraków 1893, *BPP* nr 26. Por. A. Litwornia, *Sebastian Grabowiecki. Zarys monograficzny*. Wrocław 1976.

²³Tamże, s. 108 - 123, *passim*.

²⁴Tamże, s. 154 - 156, *passim*.

²⁵Z. Kopczyńska, *Strofa abababcc (oktawa) w: Strofika, op. cit.*

²⁶A. Goreń, *Strofa trzynastowersowa w: Strofika, op. cit.*

²⁷J. Smolik, *Wiersze różne*. Wyd. R. Pollak. Warszawa 1935. Por. J. Kotarska, *Nad lirykami miłosnymi Jana Smolika*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska. T. XVI: „Nauki Humanistyczno-społeczne” 1979, z. 100.

²⁸J. Ślaski, *Jan Smolik i pisarze włoscy*. „Przegląd Humanistyczny” 1988, z. 10.

²⁹J. Smolik, *op. cit.*, s. 76 - 82; J. Ślaski, *Jan Smolik i pisarze włoscy*, s. 56 - 60.

³⁰Tamże, s. 44, 60.

³¹J. Ślaski, *Jan Achacy Kmita a literatura włoska (Kilka rysów do portretu wierszopisa z pogranicza Renesansu i Baroku)*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 5 - 6, s. 76 - 77.

³²Por. zwłaszcza: R. Pollak, „*Goffred*” *Tassa — Kochanowskiego*. Wyd. drugie. Wrocław 1973, s. 52 - 66, a także 161 - 178; M. Dłuska, *Dookoła Piotra Kochanowskiego przekładu „Jerozolimy wyzwolonej” (Sprawa oktawy) w: W kręgu „Goffreda” i „Orlanda”*. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie dnia 4 - 6 kwietnia 1967). Wrocław 1970. Przedruk w: tejsze *Studia i rozprawy*.

³³Z. Kopczyńska, *Przerzutnia*.

³⁴M. Eustachiewicz, *op. cit.*

³⁵Z. Kopczyńska, *Strofa ababcc (seksyna)*.

³⁶A. Goreń, *op. cit.*

³⁷Z. Kopczyńska, *Strofa abababcc (oktawa)*.

³⁸Por. m. in.: *Sonet polski*, a także „Poezja” 1973, z. 6.