

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

Zestaw haseł przedstawiony w niniejszym zeszycie ZRL ma charakter wyjątkowy. Składa się z opracowań gatunków słowiańskich, i to takich gatunków, które w ogromnej większości wyrosły z gleby kultur narodowych i wyrażały lub wyrażają potrzebę znalezienia indywidualnej narodowej formy literackiej dla przekazania pewnej indywidualnej narodowej treści lub problemu. Stanowią więc jakby narodowe „wynałazki” literackie lub oryginalne, daleko idące przekształcenia gdzie indziej wytworzonych gatunków, czego przykładem jest polska *szopka satyryczna* (z. 27 ZRL).

Nie jest łatwo znaleźć takie hasła. To dowodzi jak silna jest wspólnota kulturalna literatur europejskich mimo ich narodowych odrębności. Ale czytelnik łatwo może rozszerzyć poznanie haseł słowiańskich o czeskie *hlasani pasaček* (z. 21), jugosłowiańską *bugarszticę* (z. 21), *dodolske pjesme* (z. 15) i *serbską epikę ludową* (z. 12), o rosyjsko-białorusko-ukraińską *czastuszkę* (z. 21), o ukraińsko-polską *dumę* (z. 12) i dość liczne hasła polskie: *komedie rybaltowską* (z. 27) i *tragedię narodową* (z. 27) w dziedzinie teatru, *obrazek prozą* i *ramotkę* (z. 27) w zakresie prozy literackiej i *mirohlady* i *słopiewnie* (z. 33), w poezji.

Redakcja

ARABESKA: gatunek rozwijany w literaturze czeskiej w drugiej połowie XIX wieku w okresie poszukiwań nowych rozwiązań formalnych w dziedzinie prozy. W literaturze europejskiej *arabeska* powstała w okresie romantyzmu. Nazwa pochodzi od P. Schlegla, używano jej na oznaczenie krótkiego utworu odznaczającego się bogactwem fantazji, niekiedy baśniowością, lekkością ujęcia, ironizującym podejściem do tematu.

W literaturze czeskiej nazwą tą określa się różne krótkie utwory prozaiczne o nieskomplikowanej akcji, których wyznacznikiem gatunkowym staje się między innymi ironiczne spojrzenie na rzeczywistość. Stając się często pełnym humorem szkicem o niezwykłych czy zdziwaczalych ludziach *arabeska* zbliża

się do portretu literackiego i szkicu fizjologicznego, choć nie realizuje w pełni dokładności ujęć ani typologizujących dążeń, właściwych tym gatunkom. W czeskiej świadomości literackiej *arabeska* funkcjonuje jako odrębny gatunek literacki, ukonstytuowany w twórczości Jana Nerudy a kontynuowany przez Jakuba Arbesa, Svatopluka Čecha i innych.

Arabeski Jana Nerudy wyszły w wydaniu książkowym w 1864 roku i uznane zostały przez naukę czeską za punkt, od którego datuje się rozwój nowoczesnej prozy czeskiej. W genezie swej związane były z dążeniami do wsparcia ruchu emancypacyjnego szeroko pojmowanych sił ludowych. Celem autora stawało się zamknięcie w tego typu utworach

moralnego, uczuciowego i psychicznego obrazu prostego człowieka, formowanego przez zmieniające się stosunki społeczne. Ambicje owe pociągały za sobą wielką różnorodność treści, poddanych podstawowemu prawu *arabeski*, będącemu zarazem konstytutywną cechą gatunku. Jest nim prawo analizy rzeczywistości poprzez wielorakie i z różnych punktów widzenia dokonywane ujęcie poszczególnych jej fragmentów. Tendencja ta znalazła swe odbicie zarówno w tematyce (społecznej, psychologicznej, obyczajowej), jak i w budowie gatunku, jego stylu i języka.

Forma *arabeski* umożliwiała ukazanie świata jako zbioru różnorodnych szczegółów, zestawionych najczęściej kontrastowo (prawda i konwencjonalna fikcja, tragizm i humor, sentyment i ironia), rozbieżność wątku na szereg krótkich, lecz wyraźnie pointowanych, antyteznych sytuacji, łączonych bądź łańcuchowo, bądź ramowo i układających się w pstrą mozaikę wieloaspektowych ujęć ówczesnej rzeczywistości czeskiej. Jednolitość utworu zachowywano dzięki istnieniu postaci centralnej, wokół której gromadzone bywały epizody, bądź też dzięki budowie ramowej, przy czym ramę taką mógł stanowić wypadek, postać, szczegół określonego środowiska, wokół których zawęzła się akcja epicka, rozwijana jak gdyby „w głębi”.

W podobny jak fabuła sposób zbudowany jest i bohater w *arabesce*, w której określony typ czy charakter formuje się na podstawie analitycznej, poprzez zestawianie szeregu szczegółowych ujęć sytuacyjnych, osadzanie postaci w zmiennym środowisku, obserwację jej reakcji na działanie różnorodnych podmiotów.

Zasada uchwycenia zmiennej różnorodności opisywanego świata znalazła swój refleks nie tylko w tematyce i kompozycji *arabeski* czy w budowie postaci, ale i w konstrukcji obrazu artystycznego, w stylu i języku. Podstawowymi zabiegami konstrukcyjnymi w *arabesce* są: kontrast oraz „dookreślanie” pewnego ogólnego z początku wyobrażenia poprzez dodawanie wciąż nowych szczegółów, poprzez ukazywanie go w coraz to innym aspekcie. Tym samym tendencjom podlega i język *arabeski*, którego najbardziej charakterystyczną rzucającą się w oczy konstrukcją jest parenteza. Zdanie ulega rozbić, dzieje się to wszak nie dzięki tworzeniu skomplikowanych związków hierarchicznych, jak w okresie klasycznym, ale poprzez

wprowadzenie powodzi zdań wtrąconych, nawiasów, wsuwek, przynoszących coraz to nowe szczegóły i uściślających wyobrażenie pierwotne. Uwaga twórcy koncentruje się więc nie tyle na ukazaniu wzajemnych zależności fragmentów rzeczywistości, ile na nieustannym uściśleniu i pogłębieniu treści komunikatu. Wynikiem takiego posługiwania się językiem jest rozbieżność linii intonacyjnej zdania Nerudowskiego, zbliżenie jej do wypowiedzi potocznej. Mozaikowa *arabeska* Jana Nerudy pełniła swą podstawową rolę społeczną: burzyła konwencjonalne wyobrażenia o świecie, tworzyła nowy, zgodny z rzeczywistością obraz życia Czech jego doby.

Bibliografia: A. Haman, *Nerudovy Arabesky ve vývoji české prózy sedesátých let*, „Česká literatura”, 1960, s. 298—318; J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973; *Slovník literární teorie*, red. S. Vlašín, Praha 1977.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

BIAŁORUSKIE PIEŚNI KUPALSKIE (= ŚWIĘTOJAŃSKIE): na ziemiach białoruskich z dawien dawna rozpowszechniony był szeroko obrzęd Kupały, pokrewny polskiemu „sobótkom”, sprawowany w wieczór i noc z 23 na 24 czerwca. Rozpalano w czasie niego ogniska, skakano przez nie, palono smołę, koła od wozu, snopy słomy. Obok kultu ognia występował także kult wody (kąpano się, tarzano po rosie) i roślinności (zbierano zioła, wito wianki, szukano kwiatu paproci).

Wszystkim tym obrzędom towarzyszyły pieśni, nazywane kupalskimi. Wiele z nich zachowało się do niedawnych jeszcze czasów i zostało zapisanych przez zbieraczy folkloru. Niektóre z nich częściowo odzwierciedlają dawne formy odprawiania „Kupały” i zaświadczać o erotycznym ongiś charakterze tego święta. Można z nich wyróżnić następujące grupy tematyczne: pieśni o zbieraniu ziół, prośba o dobrą pogodę, nawoływanie młodzieży do udziału w obrzędach kupalskich, prośba do słońca, księżyca i „Kupaliszcza” o zapalenie ogniska, apostrofy do Kupały i „Kupalinki”, pieśni żartobliwe ze wzajemnym wyśmiewaniem się chłopców i dziewcząt z tej samej wioski, wyśmiewanie się z dziewcząt ze wsi sąsiednich, pieśni o zaletach i wadach poszczególnych chłopców i dziewcząt

(imiennie), pieśni o treści agrarnej, miłosnej, weselnej, rodzinnej, wreszcie ballady kupalskie.

Jak już wspomniano, *białoruskie pieśni kupalskie* mają bardzo dawną, jeszcze pogańską tradycję, jak można wnosić z najstarszej kroniki ruskiej — *Powieści minionych lat* (1113), w której pisano o tych „biesowskich” śpiewach, uprawianych przez plemiona Radymiczów, Dregowiczów i Krywiczów, czyli przodków dzisiejszych Białorusinów. Teksty piosenek ulegały oczywiście późniejszej modernizacji, jednak spotykamy w nich wyrażenia dawne, świadczące o pochodzeniu co najmniej z XVII wieku. Należy do nich np. powitanie „czalom, czalom” (czołem, czołem), występujące także w starodawnych białoruskich pieśniach biesiadnych (zob. „Lud”, t. 63, s. 201). Z czasów I Rzeczypospolitej pochodzą też widocznie pieśni, w których mowa jest o królu, kniaziu, czy też o krynicznej wodzie do picia zamiast studziennej, o miodzie pitnym, o „żołnierzach” (żołnierzach), o „talarach bitych”.

Da się zauważyć, iż w *pieśniach kupalskich* występują prawie wyłącznie imiona prawosławne i wspominana jest w nich „cerkiew”, brak natomiast „kościół”, co dowodzi, że obrzędy i pieśni kupalskie nie występowały na ogół wśród białoruskiej ludności katolickiej, powstałe ze zbiałoruszczonych Litwinów. Brak też w tekstach podstawowych związanych z obrzędem kupalskim realiów „pańskich”, co wskazuje, że powstawały one wyłącznie w środowisku chłopskim (bo np. wśród białoruskich pieśni biesiadnych i weselnych sporo jest pochodzenia dworskiego). Także ich adresatami są wyłącznie przedstawiciele ludności chłopskiej.

Jak wynika z obserwacji, poza pewnymi filiacjami z pieśniami żniwnymi, *kupalskie piosenki* obrzędowe są na ogół autonomiczne, z rzadka tylko można stwierdzić ich zależność od ballad czy pieśni biesiadnych. W jednym wypadku da się wyprowadzić zapożyczenie motywów z ballady o zdobywaniu zamorskiego ziela, w niektórych innych — z polskiej ballady o dzieciobójczyni wójtównie. W dziele pieśni miłosnych występuje m. in. motyw nieślubnego dziecka jako wyniku swawoli kupalskich. Dla ilustracji przytoczmy jedną z dawnych piosenek kupalskich:

Kupałalo! A na sienażaci miadunaczka, kupałalo,
A tam kukawała ziezuiuleczka,

Jana kukawała — praudu kazała.

Kaciusia kryształ pa sienażaci,
Maniusia Wanieczka Haleczku braci.
— Nie budu braci — nie umieć żaci.
Wyjdzic na niuku tolki lażaci,
Padknic siarpok wyszej siabie:
— Nie żala u tatki, nie budu u ciebie!

Jest to jednocześnie pieśń żniwna (zob. o niej „Lud”, t. 66 s. 247). W wersji kupalskiej dodano do niej tylko na początku i na końcu każdego wersa zwrot „Kupałalo”. Spośród ballad śpiewanych w cyklu kupalskim często spotykamy pieśń o incescie brata i siostry, zamienionych w kwiatek żółto-niebieski, nazywany „brat z siastryczkaj”. Jest też adaptacja białoruska polskiej ballady o cesarzównie-wojaku („Siedział cesarz na tronie i rozmyślał o wojnie”). W adaptacji tej zamiast cesarza występuje wójt, a czasem król. Szczególną uwagę zwracają pieśni (nieliczne wprowadzone) fantazjujące na temat nieba i Boga:

Aroł, Bożza ptaszka, wysoka lataił,
Wysoka lataił, u Boha bywaił,
U Boha bywaił, usio jon znaił,
Usio jen znaił, szto Boh parablałi,
Szto Boh parablałi: sam Boh piwa warył,
Sam Boh piwa warył — sam Boh syna żenił,
Sam Boh syna żenił, Illa (św. Elias) daczku
addajeł,
Illa daczku addajeł; sam Boh u radasci,
Sam Boh u radasci, a Illa sa smutasci.

Warianty tej pieśni zapisywano już w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Nie należy ona do żartobliwych: stanowi paralelę do rzeczywistości chłopskiej, gdzie ojciec młodego warzy piwo na wesele i cieszy się z ożenku syna, ojciec zaś młodej smuci się, że czeka go rozłąka z córką. Paralela ta wypływa z bardzo swoistego stosunku chłopów białoruskich, szczególnie prawosławnych, do religii, traktujących Boga i świętych w sposób zażyły i czasem bardzo prymitywny, antropomorfizujący, co było wynikiem trwającego tu przez wieki niskiego stanu oświecenia duchowieństwa prawosławnego, które nie wszędzie potrafiło nauczyć lud prawd wiary zgodnych z doktryną chrześcijańską.

Pieśni kupalskie, najbardziej „chłopskie” ze wszystkich innych gatunków ludowej literatury białoruskiej, przekazały zatem najpełniej dawną mentalność ludu białoruskiego, sięgającą nierzadko czasów średniowiecznych.

Bibliografia: *Kupalskija i piatronskaia pieśni*. Opr. A. Lis, S. Astaszewicz

i H. Taulaj, Mińsk 1985; zob. też moja recenzję tego tomu: „Lud”, 1986 t. 70; „Lud”, t. 63 i 66.

Franciszek Sielicki

BIAŁORUSKA PRZYPowieść LUDOWA: wśród białoruskiej ustnej prozy ludowej można wyodrębnić gatunek przypowieści (*prypawieść*), zbliżony do baśni i legend. W odróżnieniu od tych dwu gatunków, opowiadanych z pobudek estetycznych, dla rozrywki, do gatunku *przypowieści* zwracano się zwykle w związku z zaistnieniem jakiejś konkretnej sytuacji życiowej o charakterze moralnym czy filozoficznym, której należało dać odpowiednią ocenę za pomocą właśnie danej *przypowieści*. Typowym przykładem jest szeroko rozpowszechniona na Białorusi *przypowieść Prawda i Krzywda*, na początku której mowa jest o tym, że dwaj chłopcy, nazywający się Prawda i Krzywda, pewnego razu wszczęli spór o to, jak jest lepiej postępować w życiu: sprawiedliwie czy niesprawiedliwie. Krzywda twierdził, że wygrywa ten kto postępuje niesprawiedliwie. Prawda natomiast dowodził, że jednak wygrywa ostatecznie ten, co postępuje sprawiedliwie. Toczyła się później fabuła potwierdza tezę Prawdy.

Część podobnych umoralniających *przypowieści* pochodziła z kazań lub drukowanych powiastek dla ludu. Przykładem może tu być *przypowieść* o dwu braciach, wieśniakach, gospodarzących wspólnie i dzielących plon po połowie. Starszy z nich miał liczną rodzinę, młodszemu natomiast umarła żona i dziecko. Gdy więc podzielono snopy po połowie, młodszy brat doszedł do wniosku, że taki podział nie jest sprawiedliwy, bo jego brat ze swą liczną rodziną potrzebuje więcej chleba, poszedł więc w nocy na pole, aby do każdej kopy przeznaczonej dla brata dostawić po parę snopów własnych. Tymczasem starszy brat, zbudziwszy się tejże nocy, uradził z żoną, aby ukradkiem przekazać młodszemu bratu nieco snopów, bo żał mu go było bardzo, że pozostał sam jeden na świecie, bez żony, i dzieci. Poszedł więc na pole i przeniósł do kóp brata po parę snopów własnych. Nazajutrz okazało się, że kopy obu braci są w dalszym ciągu równe. Robili tak przez parę nocy, z jednakowym skutkiem.

Lecz gdy po raz kolejny przenosili snopki — spotkali się. Zrozumieli, co się dzieje z ich snopami i uściskali się serdecznie ze łzami w oczach.

Motyw ten pochodzi ze Wschodu; podobne *przypowieści* występują u wielu narodów azjatyckich. Białorusi przejęli ten wątek od Polaków. To, że historyjka ta była nazbyt już cikliwa i zgoła nierealna, nie raziło słuchaczy, odbierali ją z prostotą serca i z rozrzewaniem, z jakim słuchali *przypowieści* ewangelicznych czy powiastek umoralniających, głoszonych z ambony.

Bardziej realistyczna jest *przypowieść* o ślepym ojcu i jego synach. Pewnego lata synowie nakosili mniej niż zwykle siana wskutek nieurodzaju, o czym powiedzieli ojcu. Gdy złożyli je w stodołę, ojciec zapragnął sprawdzić, ile jest tego siana. Przystawili mu drabinę. Włazł, pomacał i rzekł: „Starczy na zimę”. Synowie spojrzeli po sobie z niedowierzaniem. Ale okazało się, iż rzeczywiście starczyło. Wiedząc, że siana jest mało, używali go oszczędnie, dawali bydłu więcej słomy. Następnego roku nakosili siana bardzo dużo. Ojciec również sprawdził, stwierdził macaniem, że napchano go pod samą strzechę. Gdy zszedł z drabiny, rzekł: „Niestety, w tym roku siana nie starczy”. Synowie roześmieli się z tego niemądrego ich zdaniem stwierdzenia, lecz tej zimy siana nie oszczędzali, wiedząc, że jest go dużo. Zaczęli je skarmiać już jesienią, gdy można jeszcze było paść bydło w polu, używali go na ściółkę. I rzeczywiście siana nie starczyło, w końcu zimy musieli ciągnąć słomę ze strzechy. Ideą tej powiastki było wyrabianie szacunku dla starszych, mądrych rodziców.

Inne *przypowieści* ilustrowały znane skądinąd umoralniające aforyzmy. Jedna z nich opowiadała o synu, który namawiał ojca, by ukrąść wołu u sąsiada, zabić go i zjeść. Ojciec początkowo odmawiał, lecz później postanowił dać nauczkę synowi. Poszedł do sąsiada, powiedział mu o co chodzi, zapłacił za wołu, lecz nie przyznał się do tego synowi. Poszedł z nim i ukradli wołu, nocą go sporządzili i zaczęli gotować. Ale syn bardzo się bał, żeby ktoś nie odkrył kradzieży, denerwował się, chował mięso, gdy tylko ktoś przychodził do nich (ojciec umyślnie prosił sąsiada, by czynił to często) i ten ciągly strach spowodował, że schudł, mięso stało mu się wstrętne, drę-

czyli go też wyrzuty sumienia, tak że w końcu zaczął gorzko żałować, że namówił ojca do tego grzechu i zrozumiał sens znanego powiedzenia, że „kradzione nie tuczy”.

Moralność wiejska piętnowała także chciwość (*prahnasć*) i zazdrość. Wyrażała to popularna przypowieść o losie człowieka. Było dwóch braci, jeden bogaty, drugi biedny. Bogatemu wiodło się we wszystkim, biednemu zaś nie. Gdy bogaty wydawał córkę za mąż, biednego nie zaprosił. Lecz ten przyszedł sam. Dali mu na odczepnego kość wieprzową i odprawili do domu. Wracając, siadł by odpocząć i zaczął ogryzać tę kość. Pojawiła się jakaś nędzna istotka i poprosiła, by jej dać pogryźć tę kość. „A kto ty jesteś?” — zapytał biedak i usłyszał w odpowiedzi: „Jestem twym losem”. Chłop zaproponował mu: „Leż do środka tej kości, tam jest szpik”. Gdy tylko ten wlaź, chłop szybko zatkał kość kółkiem i wrzucił do bajora. Odtąd poprawiło się jego życie, stał się bogaty. Gdy dowiedział się o tym jego brat, zaczął mu zazdrościć i wypytywał, co spowodowało taką nagłą zmianę. A dowiedziawszy się o historii z losem, poszedł do owego bajora, odnalazł kość i wypuścił los, aby ten znowu poszedł prześladować swego pana. Lecz los oświadczył mu, że woli jego i przyłgął doń. Teraz bogaty brat stał się całkiem biedny i nieszczęśliwy. Ta przypowieść potępiła jednocześnie brak litości dla biednych.

Gatunek *przypowieści ludowych* domaga się badań komparatystycznych, występują w nim bowiem motywy o zasięgu międzynarodowym. Znano np. na Białorusi *przypowieść* o drewnianej misie, będącą odpowiednikiem znanego *Drewnianego talerza* Arthura Millera. Mianowicie mały chłopczyk widząc, jak jego rodzice nie szanują dziadka i karmią go osobno, z drewnianej misy, sam zaczął strugać z kawałka drzewa misę, a na pytanie rodziców po co ją robi, odparł: „Ta misa będzie dla was, gdy się zestarzejecie, bo przecież wy z takiej misy karmicie dziadka”.

Należy podkreślić dużą rolę wychowawczą *przypowieści ludowych*, które w formie w miarę zajmujących opowiadań szerzyły u słuchaczy, zwłaszcza młodych, podstawowe zasady etyki międzyludzkiej.

Bibliografia: *Czaradziejnyja kazki*, cz. II. Opr. W. Kabasznikau, H. Bartasiewicz, Mińsk

1978; F. Sielicki, *Legends, przypowieści i opowiadania o zjawach na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Lud”, 1983 t. 67.

Franciszek Sielicki

HOSPODSKÁ HISTORKA: („historijka z szynku”, „gadka plebejska”) — czeski gatunek prozaiczny, typ ustnej konstrukcji werbalnej, dającej się przyporządkować „formom prostym” (*Einfache Formen*). Nazwę (zawężając nieco treści zawarte w pojęciu genologicznym, do którego się odnosi) utworzył E. Frynta na oznaczenie dykteryjek opowiadanych przez postaci w utworach B. Hrabala. Nazwa przyjęła się jako termin literacki, operują nią historycy literatury, zwłaszcza badacze twórczości J. Haška i B. Hrabala. Nominator ten przypomina o sytuacji komunikacyjnej, w jakiej gatunek się realizuje, sygnalizując typ sensów jakich należy się spodziewać.

Hospodská historka jest odmianą *memoratu*, wytworem głównie folkloru miejskiego. Katalizatorem jej pojawienia się jest zgrupowanie ludzi, rodzi się wśród rozmowy, podobnie jak gawęda wymaga jasno zarysowanej sytuacji komunikacyjnej, w której każda z osób biorących udział w rozmowie może być kolejno narratorem i słuchaczem. *Hospodská historka* odznacza się nieskończoną różnorodnością tematyczną. Jej asocjatywny, kon-sytuacyjny charakter wpłynął na powstanie powtarzających się zwrotów incypialnych („to ja znalazłem...”, „to u nas niedawno...”). Stałym wyznacznikiem gatunkowym jest też dokładna lokalizacja miejsca oraz podanie nazwisk osób działających, czasem natomiast jest bliżej nieokreślona współczesność. Dzięki konkretnej toponimice, znanej opowiadaczowi i słuchaczom, uzyskuje metrykę autentyczności i ekspresję dokumentalną.

Osią konstrukcyjną *hospodskiej historki* jest zdarzenie, w którym stosunki kauzalne mają przebieg nieoczekiwany (niewspółmierność między przyczyną a skutkiem, motywem postępowania i działaniem). Niecodziennosc opowiadanego zdarzenia jest w tej formie specjalnie eksponowana. Zbliża to omawiany gatunek do literatury faktu: i tu i tam chodzi bowiem o przekazanie odbiorcy twórców formowanych przez życie, ukształtowanych —

mimo swej autentyczności — tak, jakby naśladowały fikcję literacką, posiadającą pewną dwuznaczność, pewien nadatek na sferze sensów.

Hospodská historka wywołana bywa przez asocjacje (jest jakby rezonansem na jakieś słowo rozmówcy), bądź też może mieć charakter egzemplaryczny, będąc dowodem na poprzedzający ją wypowiedziany przez narratora sąd natury ogólnej, zawierający zazwyczaj dość banalną prawdę potoczną. W odróżnieniu jednak od przypowieści brak w *hospodskiej historce* żywiołu dydaktycznego, brak funkcji ilustratorskiej dla określonej tezy moralnej. W przeciwieństwie do *exemplum* nie zawiera ona konkluzji o szerokim zasięgu pragmatycznym i filozoficznym, kładąc sobie jedynie za cel uchwycenie obłędnego zachwiania się obrazu świata, przekazanie zdumiewającego wydarzenia. Z punktu widzenia treści *hospodská historka* jest bliska pieśni jarmarcznej czy balladzie dziadowskiej.

Pisanym odpowiednikiem *hospodskiej historki* jest specyficzna forma notatki prasowej — „michálek” czyli „fait divers”, zajmująca się wydarzeniami, wymykającymi się regułom, trudnymi do przewidzenia, wydarzeniami, w których podobnie jak w *hospodskiej historce* występuje swoista gra między tym, co racjonalne i tym, co się racjonalnej ocenie wymyka, wydarzeniami, w których eksponuje się „prawdziwe nieprawdopodobieństwo” rzeczywistości.

W ustnym przekazie *hospodská historka* pełni funkcje ludyczne i filozoficzne: bawi i rozbija przekonanie o schematyczności losów ludzkich, otwiera furtkę na niezwykłość i swoistą tajemniczość ludzkiej egzystencji, jej źródłem jest humanistyczna potrzeba łamania stereotypów, rządzącą zaś nią zasadą estetyczną — renesansowo-barokowa zasada *varietas*. W planie filozoficznym forma ta nie chce służyć potrzebom porządkowania rzeczywistości (jak np. bajka), lecz — wprowadzając opozycję codzienności i niezwykłości — daje świadectwo bogactwu przejawów życia, nie mieszczących się w systemie praw i wartościowań ludzkich.

Właściwa *historce* pewna otwartość formy oraz opalizacja zawartych w niej sensów obdarzają ten gatunek szczególną predestynacją literacką. Jako tworzywo literackie z upodobaniem wykorzystywał ją J. Hašek, ze współczesnych zaś B. Hrabal. Wyjęcie omawianej

formy z kanału przekazu ustnego i umieszczenie jej w kanale przekazu pisanego, wtopienie jej w dużą formę literacką, otwiera przed pisarzem różnorakie możliwości realizacji jej konstant i aspektów gatunkowych. Samoistna strukturalnie i samodzielna funkcjonalnie *hospodská historka*, wcielona w tekst ogarniający, ulega wielorakiemu ciśnieniu, które aktywizuje jej utajone sensy i możliwości aluzyjne, poddaje jej zawartość semantyczną reinterpretacji. Ale i ona sama nie zachowuje się biernie w tym procesie stymulując polisemię danego utworu, ewokując lub choćby wzmacniając jego podteksty filozoficzne.

Bibliografia: E. Frynta, *Posłowie*, [w:] B. Hrabal, *Automat Svět*, Praha 1966; R. Pytlík, *Malá encyklopedie českého humoru* (hasło), Praha 1982; K. Kardyni-Pelikánová, *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*, „Pamiętnik Słowiański”, 1983, t. 33.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

MEDALIÓN: czeska dziennikarska odmiana portretu literackiego, rodzaj krótkiej prozy typu felietonowego, zawierającej charakterystykę osobowości twórczej pisarza lub zarys życia i działalności jakiejś wybitnej osobistości. Cechami gatunkowymi *medailónu* są: krótkość, lekkość ujęcia, oryginalność punktu wyjścia (np. rozpoczęcie od charakterystycznego szczegółu). Ukazanie się *medailónu* spowodowane jest zazwyczaj jakimś konkretnym wydarzeniem: jubileuszem, przybyciem kogoś wybitnego itp. Do mistrzów czeskiego *medailónu* zalicza się Karola Čapka. W Słowacji sztuce *medailónu* rozwijał Alexander Matuška.

Bibliografia: J. Hrabal, *Poetika*, Praha 1975; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašin, Praha 1977.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

PIEŚNI WOŁOCZEBNE (= WIELKANOCNE): śpiewane na Białorusi podczas świąt Wielkanocnych *pieśni wołoczebne* stanowią specyficzny gatunek tutejszego folkloru, którym lud białoruski wyróżniał się od swych sąsiadów. Termin „wołoczebne” w języku białoruskim oznaczał rodzaj podatku,

a jednocześnie — kołędowanie wielkanocne. Obrzęd wołoczebny wywodzi się jeszcze z czasów pogańskich i miał niegdyś charakter magiczny; dzięki nim usiłowano zapewnić dobry urodzaj, pomyślną hodowlę inwentarza oraz szczęście w pożyciu rodzinnym. Z czasem *pieśni wołoczebne* przybrały charakter bardziej estetyczny, napawały ludzi radością z powodu nastającej wiosny oraz poetyzowały i afirmowały pracę wieśniaka.

Pieśni te są bardzo podobne do znanych na słowiańszczyźnie kołęd świeckich. Jeszcze w połowie XIX wieku wołoczebnikami byli wieśniacy w średnim wieku oraz starsi chłopcy, później obrzęd ten przejęli chłopcy w wieku od 10 do 15 lat, czasem też i dziewczęta.

Pieśni wołoczebne szczególnie rozwinęły się w okresie trwania unii. Po przymusowym wcieleniu unitów do Cerkwi prawosławnej (1839) zaczęły zanikać, bowiem duchowni prawosławni prześladowali obrzęd wołoczebny jako pogański. Zwłaszcza miało to miejsce po powstaniu styczniowym, gdy na Białorusi zaczęto kierować popów z Rosji.

W bogatym zestawie *pieśni wołoczebnych* można wyróżnić wiele działów tematycznych. Najobszerniejszy z nich mówi o gospodarzu, któremu składane są powinszowania i o jego majątnym dworze oraz rodzinie. Widać wyraźnie, że teksty te były pierwotnie układane dla dziedziców, np.:

Dobry wieczór, panie haspadaru!
Zaśpiwajem piesniu wielmożnemu panu,
Jak dla pana, tak sama dla pani.
U panskim dworaczku, jak u wianeczku,
Sadami absadżony, tynami haradżony.
Panskaja niwa budzie uradliwa,
Panskije dzietki, jak u sadzie kwietki,
Da nawuki kiermy, u razmowie przyjemny (itd.).

Należy mieć na uwadze to, że w czasach pańszczyźnianych właśnie u pana wołoczebnicy mogli liczyć na sute wynagrodzenie za powinszowanie i na zaproszenie do poczęstunku, dlatego też chętnie musieli udawać się do dworów pańskich. Potwierdza to również częsty zwrot w pieśniach: „Iszli, prajszli wałaczebniczki, iħrajuczy, śpiewajuczy, bahataħa dwara szukajuczy”. Tym też należy tłumaczyć, że w *pieśniach wołoczebnych* w opisie domu występują przeważnie realia charakterystyczne dla dworu szlacheckiego. Później te same teksty zaczęto śpiewać także zwykłym gospodarzom — chłopom i członkom ich rodzin.

Ciekawy jest dział *pieśni wołoczebnych* mówiących o kalendarzu roboczym wieśniaka. Wyliczają one święta cerkiewne i dni poszczególnych świętych, z którymi związane są określone etapy pracy rolniczo-ogrodniczej. Dla pieśni tych charakterystyczne jest swojskie i zażyłe traktowanie świętych. To samo obserwujemy w dziale, który można zatytułować: *Pomocnicy rolnika i pszczelarza*. Występują w nich tacy patroni jak św. Jerzy, Eliasza, Mikołaj, Piotr. Pieśni tego cyklu odznaczają się dużą poetycznością i dobrze świadczą o żywej wyobraźni ludu białoruskiego. Inne cykle pieśni można zatytułować następująco: *Dziwne zdarzenia w obejściu, znamionujące wielki przybytek gospodarzowi i gospodyni; Sławna pani gospodyni; Prośba o dary, podziękowania, życzenia*. W dziale ostatnim spotykamy m. in. powinszowanie dla arendarza-Żyda. Niektóre pieśni zaczynają się od pozdrowienia katolickiego (a także unickiego) „Niechaj budzie pachwalony”

Bogaty rozdział pieśni adresowanych do dziewczyny ma następujące działy tematyczne: *Trzy ozdoby dla panienki* (złoty kubek, srebrny pierścień i wianek ruciany); *Trzy wianki dla panienki; Bogate dary swatów; Trzy dary dla molojców*. Zauważamy tu bardzo aktywny wpływ szlachty zaściankowej w tworzeniu i kultywacji niektórych *pieśni wołoczebnych*. Dalsze działy „dziewczęce” to: *Miły znajduje dziewczynie pierścioneć; Pannie odpowiada tylko królewicz jako kandydat na męża; Wołoczebnicy przynoszą pannie dobre nowiny*. W tym ostatnim znajdujemy wersje białoruskie „Jałymek”, czyli wielkanocnych pieśni-powinszowań tworzonych właśnie w środowisku miejscowej szlachty zaściankowej w języku polskim oraz polsko-białoruskim (np. „Panienaczka nasza, jak się masz, kochana?”) Pozostałe działy poświęcone pannie to: *Dziewczyna wybiera sobie miłego; Pożądane swaty; Panienka ma groźnego ojca, groźną matkę; Panienka jest ładna i zdolna; Życzenia szybkiego wyjścia za mąż; Dziewczynie zadawane są zagadki; Dowcipne rozmowy dziewczyny z chłopcem; Upominanie się o dary dla wołoczebników*.

Rozdział *pieśni* adresowanych do chłopca jest nieduży, lecz bardzo interesujący. Występujące w nich realia i niejasne dziś symbole wskazują na starożytny czas ich powstania. Powtarza się tu np. motyw żmii leżącej na

kamieniu, która zagrożona zabiciem przez chłopca, prosi go o darowanie życia w zamian za swe różnego rodzaju usługi. W niektórych tekstach zamiast żmii w analogicznej sytuacji występuje orzeł, sokół lub Turek, co jest przemianowaniem późniejszym, siedemnastowiecznym. Wśród cudownych pomocników chłopca występuje również koń, który pomaga mu w poszukiwaniu panienci. Wspomniane są wojska tatarskie. Spotykamy też warianty białoruskie znanej polskiej świeckiej pieśni kołędniczej *Jaś Lwowa dobywać chce*. Tu „paniczyk” dobywa Warszawy lub ziemi „albowskiej”, co jest reminiscencją ziemi „lwowskiej” ze wspomnianej kołеды polskiej, a w innej panicz „Albou-miasta rozbiwaje”.

Powinowactwa te świadczą o żywej ongiś recepcji polskich pieśni rycersko-wojskowych na terenie Białorusi, co miało miejsce prawdopodobnie w XVII wieku. Spotykamy tu m. in. warianty motywu wysyłania synów do trzech obcych krajów po konia, złoto i dziewczynę, co przypomina naszą balladę Mickiewicza *Trzech Budrysów*. Pozostałe działy *pieśni wołoczebnych* to: *Wołoczebnicy u babci*; *Czerwone jajko — drogi podarunek*; *Przyśpiewki żartobliwe*.

Większość *pieśni wołoczebnych* ma refreny. Najstarszy z nich jest prawdopodobnie ten, w którym jest mowa o zielonym winie, sadzie lub życiu: „Da winoż, wino zielono”, „Sad zielony wiszniowy”, „Ziałonaje żyta w dubrowie”. Równie często spotykamy refren „Chrystos waskros, Syn Boży” pochodzi już z czasów chrześcijańskich. Wśród Białorusinów-katolików często śpiewano refren: „Łałym, łałym, daj łałym”, utworzony najprawdopodobniej od odpowiednio przekształconego słowa „Alleluja” (wołoczebników nazywano tu obocznie „łałouniki”). Stąd też, jak już wspomniano wyżej, świeckie pieśni powinszowalne nazywano tu „łałymkami”.

Białoruskie *pieśni wołoczebne* są niezwykle ciekawe dla folklorystów polskich, przechowały bowiem wiele motywów, zanikłych później na naszym gruncie.

Bibliografia: J. Szymulewiczówna, *Wielkanoc*, „Orli Lot”, 1927, 1, s. 14—15; M. Federowski, „Lud białoruski”, t. 5, Warszawa 1958, s. 668—689; *Wolaczebnyja piesni*, Skł. H. Bartaszewicz, L. Saławiej, Mińsk 1980; F. Sielicki, *Doroczne pieśni obrzędowo-religijne śpiewane w okresie między-*

wojennym w b. powiecie wilejskim, [w:] „Studia polono-slavica-orientalia. Acta litteraria”, pod red. B. Białokozowicza, 1981, t. 7, s. 103—109.

Franciszek Sielicki

RAJOK: (ros. па́рк) — „teatr obrazkowy” — nazwa urobiona od tematyki najstarszych obrazków przedstawiających Adama i Ewę w rajskim ogrodzie. Inna nazwa rosyjska: *кочмопана* (panorama ludowa).

Jest to typ rozpowszechniony na terytorium Rosji w wieku XVIII i XIX widowiska jarmarcznego operującego elementami graficznymi i werbalnymi. Właściciel panoramy, czyli skrzyni (najczęściej na kółkach) zawierającej specjalne urządzenie, w którym ogląda się przez umieszczone w obudowie szkła powiększające ruchomą taśmę z ręcznie malowanymi obrazkami ksylograficznymi, przesuwal i dowiecipnie komentował znajdujące się wewnątrz skrzyni obrazki. Ich tematyka początkowo nawiązywała do wątków biblijnych, głównie starotestamentowych, z czasem jednak obok scen na tematy religijne zaczęto pokazywać obrazki o tematyce świeckiej. Były wśród nich widoki miast i pałaców, sceny sławnych polityczek i bitew, jarmarków, pożarów itp. niezwykłych wydarzeń, portrety postaci historycznych (np. Piotra Wielkiego, Napoleona, Bismarcka) i literackich (np. Jerusłana Łazariewicza i Ilji Muromca) scenki rodzajowe itd.

Uwagę widzów przyciągała już sama panorama, na której zazwyczaj widniał napis w skrótowy sposób prezentujący jej zawartość, oraz postać ubranego w barwny kostium właściciela, zwanego *rajosznikiem*, który przywoływał publiczność wierszowanymi okrzykami i w sposób komiczno-parodyjny komentował pokazywane obrazki. Oba elementy widowiska — graficzny i werbalny — tworzyły nierozdzielalną całość, *rajok* bez żywego słownego komentarza byłby martwy i nieatrakcyjny. Dodajmy, że *rajosznik*, jak każdy prawdziwy twórca ludowy, szybko reagował na zachowanie publiczności, dopasowując swój komentarz do wieku i upodobań odbiorców, wprowadzając niejednokrotnie akcenty o zabarwieniu satyrycznym i politycznym.

Właściciel panoramy posługiwał się specyficzną odmianą niemelicznego ludowego

wiersza rosyjskiego, która nosi nazwę *rajosznyj-stich*. Jest to wiersz zdaniowy, a więc oparty na zgodności czlonowania frazowego i wersowego, z parzystymi rymami. Plość sylab w sąsiednich wersach związanych rymem może być równa, ale może się też znacznie różnić, jak np. w poniższym zawołaniu *rajosznika*:

Города мои смотрите, [8]
А карманы берегите. [8]
Наша именитая знать [8]
Эздит луда денешки мотать. [9]
А этот товар московского купца Лэвки [13]
Торгует ловко. [5]
Хотел было жене купить дом с крышкой, [11]
А привез глаз с шишкой. [6]

[Miasta moje oglądajcie.
A kieszeni pilnujcie.
Nasza znakomita arystokracja
Jeździ tam tracić pieniądze
A to towar moskiewskiego kupca Lowki,
Handluje zręcznie.
Chciał kupić żonie dom z daszkiem,
A przywiózł śliwkę pod okiem.]

Ponieważ rymy w tego typu wierszu zawsze wywołują efekt komiczny i nadają tekstowi odcień bajdy („niebylicy”), posługują się nim chętnie również jarmarczni wesółkowie, przekupnie zachwalający swoje towary, a nawet bazarze. Jest on także używany w zagadkach i przysłowia.

Rajosnyj stich ukształtował się znacznie wcześniej niż *rajok*, toteż niektórzy badacze proponują nazywać go wierszem skazowym (*skazowyj stich*). Pierwsze świadectwa istnienia wiersza skazowego pochodzą z XIII wieku. Bardzo wcześnie został on zaadaptowany przez literaturę. Jego wyraźne ślady odnajdujemy już w staroruskich utworach: w *Prośbie Daniela Więźnia* z XIII wieku, w *Słowcie o chmielu* z XV wieku, w licznych utworach siedemnastowiecznych o zabarwieniu humorystycznym i satyrycznym (por. np. *Abecadło o gołym i niebogatym człowieku*, *Opowieść o Fomie i Jeriomie*, *Opowieść o popie Sawwie*), a także w rosyjskiej grafice jarmarcznej (tzw. *łubku*). W nowożytniej literaturze rosyjskiej wierszem skazowym posługiwał się A. Puszkina (por. jego *Bajkę o popie i jego parobku Jelopie*), M. Niekrasow oraz D. Biedny i S. Kirsanow.

Bibliografia: *Русская народная драма XVIII—XX веков. Тексты пьес и описания представлений*, red. П. Н. Беркова, Москва 1953; П. Г. Богатырев, *Художественные средства в юмористическом ямарочном фоль-*

клоре, [w:] tegoż *Вопросы теории народного искусства*, Москва 1971; Л. С. Шептаев, *Русский раешник XVII века*, [w:] „Ученые записки Ленинградского гос. пед. института им. А. И. Герцена”, t. 87, Ленинград 1947; Б. И. Ярхо, *Свободные звуковые формы у Пушкина*, [w:] *Ars poetica*, wyd. 2, Москва 1928.

Eliza Malek

ROMANETTO: czeski gatunek prozaiczny, opowieść pełna niezwykłości, fantastyki, grozy, zakończona pointą wyjaśniającą wszystko racjonalnie. Nazwę podkreślającą zarówno związek tego gatunku z powieścią (po czesku „román”) jak i nawiązującą swą włoską proveniencją do wyraźnych w drugiej połowie ubiegłego wieku prób „europeizacji” literatury czeskiej, stworzył J. Neruda dla oznaczenia utworu Jakuba Arbesa *Svatý Xaverius (Święty Ksawery)*, 1872). Stworzony i uprawiany przez Arbesa gatunek był swoistą syntezą inspiracji romantycznych i realistycznych, zderzał fantazję z bystrym, analizującym rozumem, łącząc pewne rozwiązania powieści gotyckiej i przeznaczonej dla „niskiego” obiegu powieści sensacyjnej z realistycznym opisem i logiczną konstrukcją akcji, wzorowanej na opowiadaniach A. E. Poego, zaś pozytywistyczne dążenia naukowego wyjaśniania świata z pragnieniem zamknięcia w utworze wyraźnych tendencji społecznych z sentymentalizmem opowieści ludowych. *Romanetto* będące czeską modyfikacją opowieści z tajemnicą, było tworem pośrednim między nowelą i powieścią społeczną. Z pierwszą łączy je funkcja motywu centralnego, z drugą próba uchwycenia najistotniejszych problemów społeczno-politycznych swych czasów, podkreślanie konkretnej przestrzeni, przewaga partii refleksyjnych, publicystycznych, modalność wypowiedzi narratora. Specyficzne dla *romanetto* napięcie autor uzyskiwał dzięki oscylacji między realnością a fantazją, rozumem a intuicją, konkretem a tajemnicą, których celem było objawienie czytelnikowi w świecie doskonale mu znanym — tego, co nieznane. Logiczną kompozycję pełnej napięcia całości osiąga *romanetto* dzięki wzajemnemu przenikaniu się epizodów, z których każdy wyjaśnia jakąś uprzednio sygnalizowaną tajemnicę, wikłając jednocześnie za-

gadkę główną, rozwiązywaną dopiero w zaskakującym zakończeniu. Rolę wspornika całości pełni przypominany wieloznacznymi namiętnościami, powracający motyw centralny, służący wprowadzaniu kolejnych perypetii aż po końcową pointę, przynoszącą racjonalne wyjaśnienie rzekomo irracjonalnych zdarzeń. Akcja *romanetta* jest dramatyczna, pełna nieoczekiwanych tajemniczych, ale dających się logicznie uzasadnić zwrotów.

Ważną rolę w strukturze gatunku odgrywa narrator osobowy, bezpośredni, pozbawiony wszechwiedzy, często stylizowany na narratora autorskiego, z jego cechami biograficznymi. Narrator ten podkreśla proces opowiadania, włącza się uczuciowo do akcji, której dalszego przebiegu jedynie może się domyślać (stąd częste jego wątpliwości i rozmyślania dotyczące postaci, przyczyn ich działania i otaczającego je świata). Występując w funkcji informatora i komentatora daleki jest jednak od mentorstwa, przeciwnie, wypowiedzi jego relatywizują rzeczywistość, spajając zamierzenia informatywno-prezentujące z ekspresywno-impresywnymi. Tak komponowany opowiadacz, wytwarzający w dziele atmosferę poszukiwania, odgadywania tajemnicy, hierarchizuje wydarzenia, usiłuje poznać skryte za faktami przyczyny a jednocześnie zwiększa stawiane przez tekst wymagania wobec wyobraźni i intelektu czytelnika wirtualnego, od którego żąda się nie tylko samodzielnej rekonstrukcji kunsztownie gmatwującej się fabuły, ale i podjęcia na własny rachunek ocen postaci i w ogóle prezentowanego świata.

Czas w *romanetcie* Arbesowskim ma dwójką postać: z jednej strony mamy do czynienia z mocno nacechowanym czasem historycznym lat 1848—1868, czasem rewolucji i opozycyjnej walki o niezależność i samodzielność narodową, z drugiej zaś z czasem fizycznym (przeważnie nocnym). Oba wpływają na obraz i charakter postaci oraz na odbiór ich działań przez narratora: pierwszy określa ich status polityczno-społeczny, drugi służy zarówno wzmacnianiu psychicznego napięcia, niepewności, jak i pewnej konturowości i tajemniczości działających osób. Linie czasową *romanetta* komplikuje jeszcze narrator, który przedstawiając zdarzenia w formie swych wspomnień wprowadza asocjacyjne, a-linearne przebiegi czasowe w epizodach, co zwiększa ekspresję utworu.

Konstytutywne dla *romanetta* zderzenie niezwykłości z codziennością umożliwia ukazanie w nim przestrzeni: jest nią Praga, jej uliczki, zaułki i świątynie. W tej znanej narratorowi i czytelnikowi przestrzeni poruszają się bohaterowie — ludzie z reguły biedni, nie godzący się jednak ze swą kondycją, usiłujący ją zmienić i ulegający niemożności przeprowadzenia tych zmian. Determinowane społecznie i geograficznie postaci rozwijają się wraz z fabułą od zwykłości ku niezwykłości często aż patologicznej. Ten ich rozwój obserwowany jest przez opowiadacza, zajmującego wobec nich postawę empatyczną, oprowadzającego zdarzenia w swą refleksję o czynienie, który nie został dokonany, o przeszkodach i podstawach życia, pętających człowieka, o sile zła, tkwiącego w społeczeństwie i człowieku.

Romanetto odznacza się jednolitością językową narracji i przytoczeń. Jest to język zintelektualizowany, wprowadzający słowa obce, cytaty, pojęcia abstrakcyjne i określenia fachowe, język posługujący się zdaniami rozwiniętymi, często używający imiesłowów. Za pomocą takiego języka narrator wiedzie czytelnika przez labirynt zagadkowych zdarzeń ku wyjaśnieniom, które demaskują wszystko, co zdawało się być sprzeczne z racjonalnym pojmowaniem świata.

Po Arbesie *romanetta* usiłowali z różnym szczęściem pisać inni twórcy (K. Svetlá, J. Zeyer). Wyraźny nawrót do tego gatunku obserwujemy w latach dwudziestych naszego stulecia (V. Nezval, L. Klima, K. M. Čapek-Chod) oraz na początku lat czterdziestych (J. Havlíček). Bardziej niż o kontynuacji gatunku jednak można by tu mówić o próbie zderzenia danego gatunku literackiego z nowym sposobem przeżywania świata, co dać też musiało odmienne efekty artystyczne.

Arbesowskie *romanetto* wyszło również poza opłotki rodzime oddziałujące na F. Kafkę, jak udowodnił to Karei Krejčí, śledzący pewne paralele w twórczości obu pisarzy (typ napięcia między obserwacją a rzeczywistym sensem obserwowanych zdarzeń, styl narracji — pozornie trzeźwy, referujący, sprawozdawczy, informujący o czymś niezrozumiałym nie do pojęcia, czymś, co pozostaje w całkowitej sprzeczności ze sposobem narracji; system konstrukcji utworu, w którym wokół kręgu realnego, kontrolowanego rozumem, związanego u Arbesa z postacią narratora,

u Kafki zaś z bohaterem rysuje się krąg drugi, w którym dzieją się rzeczy rzekomo lub rzeczywiście wymykające się spod kontroli rozumu, nierealne; różnice natomiast dostrzega Krejčí w zachowaniu się narratora Arbesowego, który przekracza barierę dzielącą go od postaci i wyjaśnia rzecz całą racjonalnie, a bohaterami Kafki, którzy ze sfery realnej przechodzą w sferę irrealną).

Bibliografia: K. Krejčí, *Jakub Arbes*, Morawska Ostrawa 1946; *Dvoji konfrontace. Arbes a Kafka* [w:] *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975; J. Janáčková, *Romanetto v české próze 19. století*, Praha 1975; B. Dokoupil, *Vliv A. Poey na tvorbu Jakuba Arbesa*, „Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity”, 1976/77, D 23/24; I. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašin, Praha 1977.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

ROZHLÁSEK: czeski gatunek publicystyki wierszowanej, krótki, zamieszczany w dziennikach utworów, dowcipnie komentujący różne aktualne wydarzenia polityczne, kulturalne i in. Odnacza się regularnością rymu i rytmu, często wykorzystuje znane formy meliczne, nawiązuje do piosenki kabaretowej i wcześniejszej jarmarcznej. Ze względu na obecność w nim „wyznaczników syntetycznego traktowania struktury” (por. J. Trzynaśkowski, *Male formy literackie*, 1977, s. 51) można by doszukiwać się pokrewieństwa formalnego rozhlásku z polską fraszką.

Rozhlásek powstał w latach dwudziestych XX stulecia w piśmie „Lidové noviny”. Pierwszy napisany został z okazji Tygodnia Radiofonii (stąd nazwa: radio-rozhlas). Stworzył go Eduard Bass, członek redakcji, pisarz związany uprzednio z kabaretem *Červená sedma*, w którym występował jako konferansjer, śpiewak i autor kupletów. Po nim rozhláski pisali Rudolf Těšnolidek, Karel Čapek, Jan Drda. Tradycję rozhlásku ożywia po drugiej wojnie światowej Josef Kainar w piśmie „Svět práce”.

Bibliografia: J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašin, Praha 1977.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

SKAZ: (ros. сказ) — jeden ze stosunkowo młodych gatunków rosyjskiej ustnej prozy ludowej, ustne opowiadanie-wspomnienie o ważnych wydarzeniach lub bohaterach niezbyt odległej przeszłości, których realność narrator potwierdza osobiście lub przez powołanie się na świadectwo innych wiarygodnych osób. Powstanie skazu (najbardziej adekwatnym polskim odpowiednikiem tego terminu jest „gawęda”) przypada na XIX wiek i jest związane z wykształceniem się w Rosji proletariatu fabrycznego.

To, że skaz jest opowiadaniem o niedawnej przeszłości nie oznacza jednak, iż jest to opowiadanie oparte bez reszty na konkretnych faktach. Twórcy skazów bowiem chętnie uzupełniają swoje relacje domysłem, a nawet zmyśleniem. W zależności od stopnia nasycenia opowiadania wymysłem wyróżnić można: a) skazy utrzymane w konwencji realistyczno-dokumentarnej z niewielką tylko domieszką fikcji (por np. skazy o uralskich fabrykantach i ich konfliktach z robotnikami, o bohaterach rewolucji i drugiej wojny światowej) i b) skazy o charakterze fantastyczno-legendarnym, nie gardzące zmyśleniem i cudownością (por. np. skazy o zasobach naturalnych Uralu i tajemniczych postaciach strzegących dostępu do owych bogactw, jak Kopalnianym Dziadku, Gospodarzu Miedzianej Góry itp.), które mimo to, były odbierane przez słuchaczy jako relacje o realnych wydarzeniach.

Każde środowisko zawodowe, każdy region geograficzny wypracowuje też sobie tylko właściwy repertuar wątków i motywów oraz mniej lub bardziej stałych chwytów stylistycznych. Badania specyfiki artystycznej skazu oraz jego odmian zawodowych i środowiskowych są jednak bardzo utrudnione ze względu na brak dokładnych zapisów tego gatunku ustnej prozy ludowej: zbieracze folkloru (nie tylko zresztą dziewiętnastowieczni) poddawali je daleko idącej „obróbce” literackiej, bądź notowali tylko tematy.

Wartości artystyczne skazów zostały dostrzeżone przez pisarzy rosyjskich, związanych z Syberią — D. Mamina-Sybiriaika i P. Bazowa, którzy w swoich utworach wykorzystali specyficzną tematykę i konwencję stylistyczną uralskich skazów.

W ostatnich latach folklorysty używają chętniej na określenie tego gatunku terminu „memorat” (wprowadzonego przez szwedz-

kiego folklorystę C. W. von Sydow), bądź opisowego określenia „ustne opowiadanie ludowe”.

W literaturoznawstwie natomiast termin *skaz* został wprowadzony przez formalistów rosyjskich na oznaczenie formy narracji nasładowanej poprzez słownictwo i strukturę składniowo-intonacyjną charakterystyczne dla języka kolokwialnego „wypowiedzenie ustne, a więc formy stwarzającej iluzję narracji mówionej.

Zdaniem B. Ejchenbauma pojawienie się tej odmiany narracji było związane z przesunięciem akcentu z fabuły na słowo, z bohatera na samą czynność opowiadania o tym czy innym wydarzeniu, a odejściem od tradycji słowa pisanego i powrotem do oralnej formy wypowiedzi, jaki obserwujemy w literaturze rosyjskiej pierwszej połowy XIX wieku. Użycie *skazu* przez pisarzy wiąże się najczęściej z ich dążeniem do przełamania konserwatywnej tradycji literackiej, z poszukiwaniem nowego bohatera, zazwyczaj dalekiego od kultury pisanej, książkowej i z wprowadzeniem do literatury nowych, zazwyczaj określanych mianem „niskich” czy „podłych” zjawisk życia.

Autorzy posługujący się *skazem* najczęściej powierzają czynność opowiadania specjalnemu narratorowi (niewykształconemu chłopu czy rzemieślnikowi, półinteligentowi itp.), którego język różni się znacznie od języka literackiego. Poprzez swobodną, improwizowaną na żywo gawędę, odzwierciedlającą status społeczny i horyzonty myślowe bohatera, *skaz* stwarza możliwość swobodnej i wszechstronnej autocharakterystyki narratora. Brak odautorskiego komentarza zmusza odbiorcę do intensywnego przeżywania niezwykłości i swoistej „dwuplanowości” opowiadania wynikającej ze zderzenia języka, świadomości i punktu widzenia bohatera i czytelnika. *Skaz* jest bowiem zorientowany na czytelnika-rozmówcę, do którego bohater jakby bezpośrednio zwraca się ze swoim przesiąkniętym żywymi intonacjami słowem i odpowiednio steruje odbiorem, skłaniając czytelnika do spontanicznej reakcji na gesty dźwiękowe narratora.

Narracja pierwszoosobowa dokładnie skonkretyzowanego opowiadania jest najczęściej używaną (choć nie jedyną) i szczególnie bliską żywemu opowiadaniu mówionemu formą

skazu. Jednakże techniką *skazową* mogą się posługiwać pisarze i wówczas, kiedy formalnie nie przekazują czynności opowiadania bliżej określonego narratorowi, ale budują narrację według praw języka mówionego z wyzyskaniem takich jego właściwości, jak np. odbieganie od głównego tematu, wtrącanie szczegółów nieistotnych dla dalszego rozwoju opowiadanej anegdoty, bezpośrednie zwroty do słuchaczy, przyznawanie się przez opowiadacza do ograniczonej wiedzy na dany temat poprzez wtrącanie zwrotów typu: „niestety niewiele wiadomo”, „nie pamiętam”, „zdaje się” oraz nasycenie języka kolokwializmami czy dialektyzmami.

Pod względem kompozycyjnym utwory wykorzystujące formę narracji mówionej można by podzielić na: 1) utwory w całości oparte na *skazie*, w których inność, obcość, nietypowość narratora ujawnia się tylko w procesie odbioru czytelniczego poprzez konfrontację jego stylistycznie i środowiskowo nacechowanego języka z panującą normą literacką; 2) utwory w całości oparte na iluzji narracji mówionej i zawierającej ponadto dodatkowy sygnał ukierunkowujący właściwą interpretację *skazowej* formy w postaci tytułu czy podtytułu (por. *Opowiadanie ojca Aleksego, Opowiadanie woźnicy* itp.), czy komentarza wydawcy do zanotowanego przezeń tekstu (por. np. przypisek typu „Opowiadała staruszka Anna ze wsi podworcia”, „baba ołoniecka opowiadała we żniwa 1914 r.”); 3) utwory, w których obok sygnałów zawartych w tytule, podtytule czy przypisku-komentarzu znajdziemy jeszcze autoorską ramę kompozycyjną w postaci przedmowy czy posłowie „wydawcy”, podkreślającą autentyczność zasłyszanych opowieści.

Skazową formę narracji wprowadzili do literatury rosyjskiej romantycy. Pojawiła się ona w cyklach nowelistycznych A. Puszkina (*Opowieści świętej pamięci Iwana Piotrowicza Bielkina* z 1830 r.) i M. Gogola (*Wieczory na futorze niedaleko Dikańki* z 1831 r.). Szczególne zasługi dla spopularyzowania tej formy narracji położył Gogol, który był urodzonym gawędziarzem. Świetnym, żywym *skazem* operuje on w *Opowieści o tym, jak pokłócił się Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem* z cyklu *Mirgorod* (1835) oraz w *Szynelu* (1842), w którym *skazowa* organizacja narracji została wykorzystana dla stworzenia groteski, a także

w innych opowiadaniach. Na iluzji narracji mówionej oparte są niektóre opowiadania I. Turgieniewa, np. *Pierwsza miłość* (1860), *Opowiadanie ojca Aleksego* (1877). Wyżyny mistrzostwa w stosowaniu skazu osiągnął M. Leskow w opowiadaniach *Aniol z pieczęcią* (1873), *Opowieść o tulskim zezowatym mańkucie i o stalowej pchle* (1881), a także kontynuator jego maniery stylistycznej A. Riemi-zow. Po rewolucji tradycję skazu rozwijali twórcy z kręgu „Bractwa Serapiona”; wy-cisnął on swe piętno na wczesnej prozie L. Leo-nowa.

Bibliografia: Н. Д. Комовская, *Сказки, рас-сказы и песни Горьковской области*. Горький 1951; М. Г. Китайник, *Устные рассказы уральских рабочих*, Свердловск 1953; Е. М. Блинова, *Тайные сказы рабочих Урала*, Москва 1941; Н. Михайлова, *Сказ о бра-тьях Венгеровых*, [w:] *Фольклор как искус-ство слова*, wyd. 1, Москва 1966; В. В. Ви-ноградов, *Проблема сказа в стилистике*, [w:] *Поэтика*, Ленинград 1926; Б. М. Эйхенбаум, *Иллюзия сказа, Как сделана „Шинель” Го-голя*, [w:] В. М. Ejchenbauma, *Сквозь литературу*, Ленинград 1924. Por. także pol-skie przekłady: W. W. Winogradow, *Za-gadnienie narracji wypowiedawczej w stylistyce*, [w:] L. Spitzer, K. Vossler, W. Wino-gradow, *Z zagadnień stylistyki*, Warszawa 1937; В. М. Ejchenbaum, *Иллюзия narracji mówionej oraz Jak jest zrobiony „Плещ” Го-голя*, [w:] *Российская школа stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie M. R. Rayenowa, Z Sa-loni, Warszawa 1970.

Eliza Malek

SLOUPEK: („szpalta”, „łam”, „ko-lumienka”) — czeski gatunek dziennikarski uformowany w okresie międzywojennym w piś-mie „Lidové noviny” — jest krótką prozaiczną formą afabularną. Drukowany bywa kursywą na pierwszej stronie (stąd inna nazwa gatunku — *kurzíva*). *Sloupek* jest spokrewniony gene-tycznie i gatunkowo z *felietonem* i artykułem wstępnym oraz z francuską krótką formą ko-mentarza — *entrefilet*. Do felietonu *sloupek* zbliża się dzięki lekkości i żywości ujęcia tematu, dzięki dowcipowi a także wspólnemu obydwu gatunkom celowi ludyczno-dydak-tycznemu. Z pozostałymi wymienionymi ga-

tunkami łączy go aktualność podejmowanej problematyki, dążenie do komentowania te-matów i problemów zaprzatających opinie publiczną.

W okresie początkowym *sloupek* ukazywał się nieregularnie, wahaniom ulegała również jego długość a wyznaczniki gatunkowe były wyłącznie formalne: graficzne wyodrębnienie tekstu (kursywa) oraz wyznaczenie mu stałego miejsca w piśmie (na pierwszej stronie w czwar-tej szpalcie). Zrazu cel *sloupka* był pragma-tyczny: chodziło o zwabienie czytelnika, przy-ciąganie jego uwagi a także o ożywienie pier-wszej kolumny pisma przez wprowadzenie odmiennego niż w pozostałych materiałach kroju czcionki. Autorstwo *sloupka* bywało zmienne (pierwszy tego typu utwór napisał Ladislav Klima, po nim i inni członkowie re-dakcji „Lidových novín”: Rudolf Těsnohlídek, Jaromír John, Eduard Bass, Karel Poláček). Cechę wysokiego aryzmu (a w tym i nobili-tację z gatunku dziennikarskiego na gatunek literacki) otrzymał *sloupek* pod piórem Karla Čapka, który też stworzył jego żartobliwą definicję: [*sloupek* to] „coś... krótszego niż felieton, lecz dłuższego niż glossa, coś, co nie jest dość długie, by znudzić, ani dość nudne, by móc uchodzić za artykuł”. Čapek zaczął pisać *sloupki* w 1921 roku i tworzył je do swej śmierci w grudniu 1938 roku. Pisarz jasno określał cel powołania do życia owego gatunku: chodziło mu o wzbudzenie „żywego, bez-pośredniego, demokratycznego zaciekawienia dla całej rzeczywistości bez intelektualnego nadymania się, które z obrzydzeniem kręci nosem nad zainteresowaniami ludzi kopiających pilkę, hodujących kanarki, narzekających na rząd i pogodę czy chmurzących się nad ko-lumnami cyfr budżetu narodowego”.

Mocno związany z rzeczywistością, wy-wodzący się z felietonu, *sloupek* Čapka od-znaczał się wielką różnorodnością tematyczną. Autor umiał zmieścić w tej krótkiej formie wspomnienie pośmiertne i dytyramb, ko-mentarz i „minigawędę”, polemikę, mowę obrończą i oskarżenie, liryczną refleksję i ane-gdotę. Pojedyncze egzemplarze tego gatunku są jednak monotematyczne (choć czasem zda-rzały się i *sloupki* „sztukowane”, mające swój „dalszy ciąg”) albo takie, dla których bu-dulcem stawało się kilka idiomatycznych zwrotów czy aforyzmów.

Ważnym elementem w konstrukcji *sloupka*

była pomysłowość obróbki tematu. Čapek bowiem uważał, że „każdy *sloupek* powinien być inny od stóp do głów. Z rzemieślniczym zamilowaniem dawnych kamieniarzy wykujemy wciąż nowe motywy w tym powabnym drobiazgu nazywanym *sloupkiem*. Jak romanści rzemieślnicy staramy się obrabiać każdy *sloupek* inaczej, wkładając weni...te odrobinę inwencji, która jest radością starego rzemiosła”.

Inną cechą konstytutywną *sloupka* jest wytwarzanie specyficznej, ciężącej ku rozmowie sytuacji komunikacyjnej, osiąganej za pomocą takich zabiegów stylistycznych, jak częste zwracanie się do czytelników, operowanie pytaniami, używanie zaimka wskazującego w funkcji rodzajnika, dążenie do zrozumiałości wypowiedzi, stylizowanie autora, narratora i komentatora wypowiedzi na uczestnika rozmowy, którego tok myślenia i poglądy bliskie są szerokiemu kręgowi odbiorców. Wytworzona przez Čapka w *sloupku* sytuacja komunikacyjna pociągała za sobą stylizację wypowiedzi na język potoczny, nie stroniący od słownictwa obszarów peryferyjnych. Stylizacji tej służyło też słownictwo ekspresyjne, nacechowane emocjonalnie (często deminutywa), zdania ciężące ku gnomiczności, gromadzenie synonimów w długie szeregi litanijne, wykorzystanie dowcipu słownego oraz komizmu płynącego z niewspółmierności i kontrastu treści słowa z kontekstem, w jakim zostało ono użyte.

Sloupek stał się dla Čapka gatunkiem, w którym najczęściej reagował na najrozmaitsze przejawy rzeczywistości. Dążył w nim do nawiązania przyjaznego porozumienia z czytelnikiem, porozumienia którego celem nie było jednak schlebienie niskim gustom. Przeciwnie. Dzięki specyficznej budowie utworu, zręcznemu przechodzeniu od szczegółu do uogólnienia autor starał się wzbudzić w odbiorcy pragnienie pozytywnej aktywności, wywołać w nim poczucie odpowiedzialności obywatelskiej. Wprowadzając do *sloupka* technikę „podwójnego” widzenia rzeczywistości, dowcipnie obalał utarte, potocznie przejęte prawdy, zwracał uwagę czytelnika na ambiwalencję słów, rzeczy i zjawisk.

Bibliografia: D. Kšicová, „*Stolpcey*” Karla Čapeka, „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*”, 1960, z. 2; H. Korecká, *Postavení a význam sloupku v kontextu Čapkovy*

tworby, „*Česka literatura*”, 1968, 5, s. 455—465; J. Hrabak, *Poetika*, Praha 1973; *Slovník literární teorie*, pod red. S. Vlašín, Praha 1977.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

Soudnička: odmiana felietonu z sali posiedzeń, krótka prozaiczna forma publicystyczna. *Soudnička* rozwinęła się ze sprawozdań sądowych, zachowując specyfikę literatury faktu (operowanie konkretnym zdaniem, którego miejsce, czas i osoby są znane) wraz z jej dążeniem do oddziaływań wychowawczych na czytelników. Mentorskie tendencje *soudnički*, przejawiające się w ostrym potępieniu oskarżonego, szczególnie wyraźne były w okresie kształtowania się gatunku pod koniec XIX wieku oraz na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Traktowanie wydarzenia jako negatywnego wzorca zbliżało *soudničkę* do *exemplum*. Za pierwszych twórców gatunku w literaturze czeskiej uchodzą Jan Neruda, Jakub Arbes oraz Ignat Herrmann. Wyraźny kształt artystyczny *soudnička* otrzymała pod piórem Rudolfa Těsnohlídka. W okresie międzywojennym gatunek ten uprawiało wielu pisarzy współpracujących z dziennikami.

Tworzona w okresie międzywojennym *soudnička* zrzucała się często ambicji dydaktycznych, a właściwa jej konfrontacja postępowania indywidualnego (reprezentowanego przez oskarżonego) z instytucją sądu i jej normatywnością służyła wyrażaniu relatywizmu poznawczego, podkreślanu wieloznaczności życia i działania ludzkiego, subiektywne zaś motywacje czynu, nierzadko przedstawiane z dużą dozą sympatii dla oskarżonego, zderzały się w niej z normą reprezentowaną przez instytucję, zmieniającą czyn w przestępstwo. *Soudnička* przekształcała się więc ze sprawozdania w małą formę epiczną. Krótkość utworu (wynikająca z faktu przeznaczenia go dla pisma codziennego) stała się zarazem jego składnikiem konstytutywnym. Ona też odróżnia *soudničkę* od powieści, noweli czy opowiadania o tematyce kryminalnej, sensacyjnej i psychologicznej.

Soudnička jest historią o oskarżonym i jego czynie oraz o ocenie tegoż czynu dokonanej przez wyznaczoną po temu instytucję — sąd.

Zarówno wyrażnie scharakteryzowany oskarżony, jak i sąd są stronami konfliktu, konfrontacji i napięcia właściwych *soudničky*. W podejściu do oskarżonego autor-narrator zajmuje stanowisko pośrednie między sędzią a obrońcą, skłaniając się raczej ku drugiemu. Ocena charakteru działania oskarżonego dokonuje się tu na trzech poziomach: poprzez interpretację samego winowajcy, poprzez wyrok sądowy oraz — ponad tym — poprzez ocenę opowiadacza. Dzięki stylistycznemu i językowemu rozróżnieniu tych poziomów powstaje tekst pełny kontrastów. Indywidualizacja języka oskarżonego służy charakterystyce psychologicznej, charakterologicznej, obyczajowej i środowiskowej człowieka popełniającego przestępstwo. Ostrą antytezą tego języka (w którym dochodzi do zderzeń rubasznosci wypowiedzi potocznej z naiwną, bliską kiczowi poetyzacją) jest styl wyroku, równie obiektywnego jak szablonowego, styl podkreślający odtwarzane napięcie konfliktowe między żywym człowiekiem a odczłowieczoną instytucją, stojącą na straży abstrakcyjnych norm postępowania. Ponad obiema stronami zajmuje pozycję opowiadacz, przyjmujący często maskę sprawozdawcy-epika, który bawi się różnorodnością losów ludzkich, zestawianiem subiektywnych przyczyn, motywacji i skutków czynu z normą prawa. Zachowywany dystans i swoista pobłażliwość narratora wobec opowiadanego wydarzenia przejawia się w humorze, z jakim często traktuje swą opowieść, bohaterów i czytelnika. Postawę ową przybiera już w tytułach, komicznie patetyzujących lub bagatelizujących przypadek, a także w metodzie sprowadzania złożonych konfliktów i żenujących często układów do prostej, wziętej z życia sytuacji.

W ocenach swych narrator odwołuje się nierzadko do poglądów powszechnych, do potocznego doświadczenia, operując przy-

słowiem i porzekadłem. Stwarza w ten sposób iluzję refleksji, właściwie pseudorefleksję, potwierdzającą wiedzę i przeświadczenie umysłów naiwnych, a jednocześnie wnoszącą pierwiastek humoru, czytelny dla umysłów krytycznych. W *soudničky* dochodzi więc do przenikania się wzajemnych różnych warstw kulturowych, do nieustannej, wyzwalającej humor „migotliwości” przejawów kultury „wysokiej” (paralele historyczne, aluzje literackie) oraz mądrości ludowej (przysłowia i porzekadła) i naiwnego filozofowania. Epickość gatunku wspiera konstytutywna dla *soudničky* konfrontacja czasu przeszłego i teraźniejszego.

Do najwybitniejszych twórców omawianego gatunku w literaturze czeskiej należeli: Rudolf Těsnohlídek, František Němec i Karel Poláček. Těsnohlídek (piszący *soudničky* od 1908 roku) wzbogacił je o wyraźne napięcie dramatyczne. W jego *soudničkách* moralizatorski dydaktyzm ustępuje miejsca ocenom psychologiczno-społecznym, pozwalającym na obnażanie korzeni zła, którymi często jest bieda. Pod piórem Těsnohlídka *soudnička*, ukazując konkretne wydarzenie w kontekście społecznym, stawała się dokumentem społeczno-obyczajowo-psychologicznym. F. Němec i K. Poláček nasycili omawiany gatunek żywym humorem. Posługując się obficie gwarą i slangiem oraz mową pozornie zależną dążyli do typizacji społecznej i psychologicznej prezentowanych postaci.

Bibliografia: J. Janáčková, *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česka literatura”, 1969, 5, s. 525—530; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1977, 1984; A. Hajková, *Konrádovy soudničky z dvacátých let* [w:] *Nejen o humoru*, Praha 1984.

Krystyna Kardyni-Pelikanová