

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

Bieżący zestaw haseł grupuje gatunki należące do lekkiej twórczości poetów, w której spotykają się humor, satyra i nonsens, rzadziej natomiast towarzyszy jej morał. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” drukowały już podobne hasła. Czytelnik znajdzie *clerihew* i *canto carnascalesco* w t. 2, z. 1, *bajkę klasyczną* i *starożytną piosenkę kabaretową* w t. 3, z. 5, *fabliau* w t. 4, z. 6, *sermon joyeux* w t. 5, z. 9, *nursery rhymes* w t. 6, z. 10, *limeryk*, *palindrom* i *raki* w t. 6, z. 11 i *Schüttelreime* w t. 16, z. 30.

Redakcja

BEAST EPIC (po polsku: „epos zwierzęcy”): angielska nazwa określająca cykl wierszowanych opowieści o zwierzętach z elementami alegorii i satyry, które pozwalają w nim widzieć odbicie charakterów i stosunków ludzkich. *Epos zwierzęcy* składa się z *beast fables*, być może po części wzorowanych na bajce klasycznej Ezopa (zob.), ale swobodnie rozwiniętych przede wszystkim w celach rozrywkowych w średniowiecznej Europie. Mocno podkreślone cechy rozrywki i satyry odróżniają *epos zwierzęcy* od *bestiarium*, mającego charakter poważny, wchodzący w dziedzinę symboliki religijnej i moralizatorskiej.

Bohaterami *eposu zwierzęcego* są: szlachetny król Lew, Wilk Izengrim, dworny Ogar, Niedźwiedź Bruin, Kot Tybert, Borsuk Grymbert, Zając, Baran, Kogut Chantecler, jego żona Kura Partlet, para Małp oraz najpopularniejszy z nich Lis Renard i jego żona Hermeline.

W XII w. istniał już spisany łaciński tekst *Isengrimus*. Około 1200 r. zebrano i zapisano we Francji pierwszą część *Roman de Renart*, a w ciągu XIII w. — drugą. Nieco później datowane są teksty niemieckie i flamandzka wersja eposu Wilema z 1250 r. W Anglii zbierał bajki zwierzęce w pierwszej połowie XIII w. Odo of Cheriton, wykorzystując je w kazaniach nie tylko jako ilustracje morałów, lecz także z intencją krytyki społecznej. W jednej z bajek występuje następujący komentarz na temat

niewdzięczności wilka, którego bocian uratował od zadławienia, wyciągając mu kość z gardła: „Tak to biedny lud i wieśniacy, kiedy służą panom, nie mogą uzyskać żadnej nagrody. Bo pan mówi: »Jesteś moim człowiekiem; czy nie dość, żem z ciebie skóry nie zdał, lecz pozwoliłem ci żyć?«”

Około 1300 r. powstał angielski wiersz *The Fox and the Wolf* liczący 300 wersów. W drugiej połowie XIV w. Geoffrey Chaucer napisał jako jedną z *Canterbury Tales* *The Nun's Priest's Tale* (Opowieść księdza z orszaku Przeoryszy), której wartość stanowią pobłażliwy, ironiczny humor i subtelność psychologicznej charakteryzacji. Tragicznym, bo zjedzonym przez Lisa bohaterem jest Kogut Chantecler. Poemacik Chaucera liczący ponad 600 wersów jest pierwszym angielskim poematem o akcentach heroikomicznych.

W XV w. pierwszy angielski drukarz, wydawca i pisarz William Caxton przyswoił Anglii flamandzką wersję *eposu zwierzęcego*, którą później swobodnie przetłumaczył na język niemiecki J.W. Goethe pt. *Reinecke Fuchs* (1794).

We wszystkich tych wersjach, tak jak w wersji francuskiej, pierwszoplanowym bohaterem stał się Lis Przechera, zwany Renard, Reynard, Reinecke (od staro-wysoko-niemieckiego *regin-hart* — mocny w radzie). Jest on symbolem człowieka, który dzięki sprytowi

i oszustwu żeruje na społeczeństwie i potrafi uniknąć kary nawet wtedy, kiedy go zdemaskowano i stawiono przed sądem.

Imiona zwierząt występujących w *eposie zwierzęcym* pozwalają przypuszczać, że powstał on na styku ludowej kultury germańskiej i romańskiej. Tradycja tego eposu przetrwała średniowiecze. Wybitny poeta angielskiego renesansu Edmund Spenser wydał w 1591 r. *Prosopopoia or Mother Hubbard's Tale* (Prozopopeja, czyli *Opowieść matki Hubbard*), alegoryczną satyrę skierowaną przez poetę przeciw planom ministra Elżbiety I — Burghleya (Lisa) — wydania królowej za mąż za księcia d'Alençon, którego zausznik Jehan de Simier występuje w utworze jako Małpa. Purytanin rzucił tę sprawę na szersze tło krytyki dworu i duchowieństwa anglikańskiego. W trzech epizodach Małpa i Lis odgrywają pewne role w świecie ludzi, występując jako stary żołnierz i jego pies, jako proboszcz i jego sekretarz parafialny, wreszcie zaś jako dworak i jego stajenny. W czwartej przygodzie w alegorycznym świecie zwierząt Małpa próbuje ukraść królewski płaszcz śpiącemu Lwu (Elżbiecie), ale przysłany przez Jowisza w porę Merkury budzi w krytycznym momencie śpiącego władcę.

W *Mother Hubbard's Tale* Spenser użył dziesięciosylabowego dwuwiersza, ustanawiając w angielskiej poezji heroikomicznej precedens. Jego utwór, świadomie nawiązujący do średniowiecznego *eposu zwierzęcego*, jest jednym z ostatnich przykładów kontynuowania go w czasach nowożytnych. Ustąpił on autonomicznym, jednostkowym bajkom zwierzęcym typu J. La Fontaine'a (*Fables*, 1668 i 1679), Johna Gaya (*Fables*, 1727 i 1738) i I. Krasickiego (*Bajki i przypowieści*, 1779). Zjawiskiem nieoczekiwanym jest relik *eposu zwierzęcego* w *Panu Tadeuszu* w postaci opisu mateczników, pozabawionego jednaki akcentów satyrycznych, a wyposażonego w pewne cechy rajska-utopijne.

Bibliografia: S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; H.A. Watt, W.W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; *A Literary History of England*, red. A.C. Baugh, vol. I—III, London 1967; W.B. Otis, M.H. Needleman, *An Outline History of English Literature*, New York 1962; M. Schlauch, *English Medieval Literature and Its Social Foundations*, Warszawa

1956; G. Chaucer, *Opowieść księdza z orszaku Przeoryszy*, [w:] *Opowieści kanterberyjskie*. Wybór, Wrocław 1963, BN II 138; E. Spenser, *Poetical Works*, Oxford 1970.

Witold Ostrowski

CANTICA IN BLASPHEMIAM ALTE-RIUS: zob. ESTRABOT

CAUTIONARY TALE (po polsku: „ostrzegawcza opowieść”): angielskie określenie użyte przez historyka i eseistę Hilaire Belloc (1870—1953) w tytule zbioru zabawnych wierszy dla dzieci i nie dla dzieci — *Cautionary Tales for Children* (1907) i powtórzone w *New Cautionary Tales* (1930). *Cautionary tales* są wierszykami, w których ukazują się zgubne skutki pospolitych wad dzieciennych na przykładzie przygód niepoprawnych chłopców i dziewczynek. Morał, częściej dotyczący dobrego wychowania niż postawy etycznej, przekazywany bywa w nich przez zastraszenie dziecka wyolbrzymionymi niekiedy do absurdu skutkami potępionych praktyk. Jego absurdalność wnosi do ostrzegawczych wierszyków element komicznego nonsensu w odbiorze dorosłych, ale nie dostrzeganego przez młodsze dzieci. Wydaje się, że ostrzegawcze historyjki są niezbyt pedagogicznie udanym owocem mieszczańskiego społeczeństwa XIX w. Spotykamy je w zbiorze niemieckiego lekarza Heinricha Hoffmana (1809—1874) — *Struwwelpeter* (1845). Anonimowe angielskie tłumaczenie *The English Struwwelpeter or Pretty Stories and Funny Pictures* (Angielski Piotr Kudlacz, czyli *ładne opowiadki i zabawne obrazki*) ukazało się w 1848. Występuje w nim Fred, który znęcał się nad ludźmi i zwierzętami, za co ugryzł go pies, tak że musiał leżeć w łóżku; Harriet, z której została kupka popiołu, gdyż bawiła się zapalnikami; chłopcy zaczepiający Murzynka, za co zostali skąpani w atramencie; Conrad, któremu krawiec poobcinał nożycami palce za to, że je stale trzymał w ustach; Augustus, który umarł, ponieważ nie chciał jeść zupy; Philip przywalony zastawą całego stołu, którą ściągnął huśtając się na krześle; Johnny, który nie patrzył pod nogi, więc przewracał się, a wreszcie wpadł do rzeki i stracił książkę; Robert, którego wiatr porwał wraz z parasolem podczas deszczu, ponieważ nie chciał siedzieć w domu, jak to robią grzeczne dzieci,

kiedy pada deszcz. W Polsce *Struwwelpeter* nosił nazwę *Złota różdżka*.

Kontynuacją i parodią jednocześnie *Struwwelpetera* są wiersze H. Belloca. Pobrzmiewa w nich dostrzegalna dla dorosłych kpina ze społeczeństwa o mieszczańskich ideałach, a wstęp odbiera im siłę zastraszania, bo autor na zapytanie czytelnika, „czy wiersze zawarte w tej książce są prawdziwe”, odpowiada: „A czy to prawda? To nieprawda. || A gdyby była prawda, to byłoby źle || dla ludzi jak ja i ty || którzy prawie przez cały dzień || robią coś, co jest raczej niewłaściwe ||. Ponieważ, gdyby się rzeczy rzeczywiście tak miały || ty byś zginął dawno temu || a ja nie dożyłbym napisania || tych szlachetnych wierszy || które twój wzrok spotyka...”

Cautionary Tales Belloca zawierają historyjki nie odbiegające charakterem od tradycyjnych wzorów. Bohaterami ich są: Jim, który uciekł od piastunki i został zjedzony przez lwa w Zoo; Henry King, który żuł sznurki i wcześniej zszedł ze świata w okropnych meczarniach; Godolphin Horne, który grzeszył pychą, za co został czyścibutem; George, który bawił się balonikiem tak, że spowodował wybuch o skutkach bomby; Sarah Byng, która nie umiała czytać, wskutek czego byk wziął ją na rogi i rzucił w kolczasty żywopłot; Peter Goole, który zrujnował rodziców przez swą rozrzutność i in. Ale mamy wśród tych dzieci także Charlesa Augustusa Fortescue, który zawsze postępował, jak należy, i dzięki temu zgromadził ogromną fortunę.

Elementy satyry występują w charakterze środowiska, w którym obracają się nieszczęśni bohaterowie wierszyków. Ich pretensjonalne imiona i nazwiska, zachowanie starszych i końcowe morały wskazują na silny element trawestacji. Otrzymałszy np. wiadomość o pożarciu Jima przez lwa, „matka jego powiedziała, ocierając oczy: »Cóż, dla mnie to nie jest niespodzianka; on nie postępował tak, jak mu się mówiło!« Ojciec, który był opanowany, polecił wszystkim dzieciom dokoła uważać na nędzny koniec Jima i zawsze trzymać się Niani z obawy, że spotkają coś gorszego”.

Godolphin został czyścicielem butów, a nie paziem, ponieważ wystraszył arystokrację zarozumiałością. — „Sprawiłby, żebyśmy się czuli za bardzo mali” — powiedziała jedna z dam. Analfabetka Sarah wyciągnęła nieoczekiwany wniosek z przygody z bykiem:

odtąd omijała wszelkie napisy i „mądrze wzrosła utwierdzona w instynktownym przekonaniu, że literatura rodzi udękę”. Tom, który zajeżdżał na śmierć kucyka ze sztucznymi zębami i został zbesztany przez ojca za utratę jego wartości, doczekał się w młodym wieku śmierci rodzica, co dało mu w spadku aż trzy konie. Charles Fortescue ożenił się bogato i zbudował pałac, ponieważ „po prostu postępował właściwie” ... Ilustracje rysownika B.T.B. podkreślają kołtuński charakter arystokracji i mieszczaństwa sugerowany przez pisarza.

W Polsce znalazłoby się trochę utworów zbliżonych do *Cautionary tales* wśród wierszy dla dzieci, m.in. J. Brzechwy i J. Tuwima.

Bibliografia: *A Book of Nonsense*, red. E. Rhys, London 1964 (przedmowa R.L. Greena i tekst *The English Struwwelpeter*); H. Belloc, *Selected Cautionary verses*, Aylesbury 1958.

Witold Ostrowski

ESTRABOT: starofrancuski *estrabot* i staroprowansalski *estribot* były wariantami pieśni satyrycznej, kontynuującej prawdopodobnie wspomnianą w dawnych źródłach *cantica in blasphemiam alterius* i ową *male chançon*, o której jest dwukrotnie mowa w *Chanson de Roland*. Sama nazwa pochodzi z łac. *strabo* i gr. *στραβωτ*, a w łacinie ludowej: *strabus*, *strambus*, co znaczy „kulawy”. Stąd włoskie *strambotto* i st.hiszp. *estribote*. Zdaje się, że oznaczała ona pierwotnie nieregularną formację metryczną, formę stroficzną składającą się z części symetrycznej i z nieregularnego, zmieniającego refrenu. „Kulawe” zwrotki, tworzące *estrabot*, musiały być bardzo krótkie i bardzo proste. Jest prawdopodobne, że zwrotki składały się zrazu tylko z jednego wiersza i refrenu. Następnie z utrzymującej się długo formy jednorymowej rozwinęła się wcześniej forma o rymach krzyżowanych przez wprowadzenie rymu do półwiersza w długim wierszu. Poza tym szydercze znaczenie przetrwały w dialektach form tego wyrazu (*strabot* i *strambotu*) dowodzi, że nazwa musiała stosować się do szyderczych pieśni, o czym wspomina zresztą w XIV w. Guillaume Machaut: *Chascun un estrabot m'en rue. En disant par moquerie*.

O istnieniu tego rodzaju pieśni szyderczo-satyrycznych w północnej Francji wspomina najpierw kronikarz Beneit de Sainte-More w związku z wzięciem do niewoli w r. 911 hrabiego Jebles de Poitou, z którego szydzili Francuzi, układając nań *vers* i *estraboz*. Żyjący w Anglii kronikarz Ordericus Vitalis (1075–1142) opowiada, że król angielski Henryk I skazał w r. 1124 rycerza Luc de la Barre na osłepienie za komponowanie i śpiewanie o nim żartobliwych i obelżywych piosenek (*derisoriae cantiones*). Ta forma pieśni, zdająca się sięgać swymi początkami do łacińskiej poezji ludowej, nie przetrwała jednak w starofrancuskiej literaturze w ani jednym egzemplarzu. W literaturze staroprowansalskiej zachował się tylko jeden *estribot* Piotra (Peire) Cardenala: *Un estribot farai que er mot maistratz, II de motz novels e d'art e de divinitatz* („Ułożę *estribot*, który będzie bardzo zgrabny, z nowych słów, z tchnieniem sztuki i boskości...”). Raimbaut d'Orange powiada na początku utworu lirycznego zatytułowanego *No-Sai-Ques-Es* (*Nie wiem, co to jest*): „Vers *estribotz* ni *sirventes* || Non es...” („Nie jest to ani *vers*, ani *estribotz*, ani *sirventes*...”). Tyle wszystkiego pozostało po tym gatunku poetyckim na gallo-romańskim obszarze. Włoski *strambotto* ukazał się po raz pierwszy w artystycznej poezji Leonarda Giustiniani (1388–1448). Gatunek ten pozostawił najwięcej śladów w literaturze hiszpańskiej. *Cancionero de Baena* zawiera cztery napisane dworskim wierszem utwory zwane *estribotes* i należące do typu pieśni ludowych zwanych powszechnie *desfechas*. Później gatunek ten występuje pod nazwą *estrambote* lub *estrimbote*. W XVI wieku hiszpański *estrambote* był identyczny pod względem formy z krajowymi *villancico* i *cancion* oraz z włoską *frottola*. W czasach Lopego de Vega nazwą *estrambote* określano również dodatkową zwrotkę doczepianą do sonetu, zwaną poza tym także *cola*. W XVIII wieku *estrambote* jest refrenem i synonimem *estribillo*.

Bibliografia: G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Paris 1912; H.R. Lang, *The Spanish Estrabote, Estrambote and Related Poetic Forms*, RO XLV, pp. 397–421; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, vol. I: *Moyen Age*, red. L. Petit de Julleville, Paris b.d.; A. Jeanroy: *Les Origines de la poésie lyrique en France*

au Moyen Age, Paris 1925; *La Poésie lyrique des Troubadours*, Paris 1934; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; H. Suchier und A. Hirsch-Hirschfeld, *Geschichte der Französischen Literatur*, Leipzig 1913; C. Voretsch, *Einführung in das Studium der Altfranzösischen Literatur*, Halle 1905.

Stanisław Łukasik

ESTRIBOT: zob. ESTRABOT

MALE CHANÇUN: zob. ESTRABOT

MOCK-HEROIC EPIC (fr. *poème héroïque-comique*, poemat heroikomiczny): jest to utwór wierszowany posługujący się stylizacją parodystyczną wzorca eposu bohaterskiego. Do najczęściej parodiowanych motywów eposu bohaterskiego należy motyw bitwy, koronacji króla Głupoty, ostrzeżenia we śnie, narady bogów, katabazy, a także parodia świata nadprzyrodzonego tzw. „maszynerii” epickiej; jak również parodia tak typowych konwencji eposu, jak inwokacji, zapowiedzi tematu, apostrofy do muzy. Rezultatem stylizacji parodystycznej jest znamieny dla tego gatunku kontrast występujący we wszystkich warstwach utworu, kontrast między ewokowanymi cechami wzorca eposu a ich negacją. *Poemat heroikomiczny* naśladuje epos, ale równocześnie poprzez parodię przewyższa i łamie jego konwencje. Charakterystyczny kontrast powstaje zwłaszcza pomiędzy warstwą językowo-stylistyczną poematu, stylizowaną często na wzniosły język eposu, a światem przedstawionym, w którym dominują błaha zdarzenia. Parodia w *poemacie heroikomicznym* działa dwukierunkowo, gdyż jednocześnie ośmieszany jest świat przedstawiony *poematu heroikomicznego* i konwencje eposu.

Rozwój *poematu heroikomicznego* przypada na wiek XVIII, chociaż można mówić o sporadycznych wcześniejszych przykładach tego gatunku, jak powstała w starożytności *Batrachomyomachia*, czy też zawierający wiele jego konwencji średniowieczny utwór Chaucera *The Nun's Priest Tale*, jak również poemat A. Tassoniego *La Secchia rapita* (1622). Jednak prawdziwy rozkwit gatunku nastąpił dopiero

pod koniec XVII wieku, a zwłaszcza w wieku XVIII.

Tradycją literacką bezpośrednio poprzedzającą rozwój *poematu heroikomicznego* były we Francji i Anglii poematy burleskowe Scarrona *Virgile Travesti* (1648–1652) i Cottona *Scarronides* (1664), a także tzw. epos hudybrastyczny w Anglii, reprezentowany przede wszystkim przez poemat *Hudibras* Samuela Butlera (1663–1678).

Gatunek poematu heroikomicznego zapoczątkował w czasach nowożytnych we Francji N. Boileau swoim poematem *Le Lutrin* (1674). W sposób świadomy odciął się on od „starej burleski” (przede wszystkim trawestacji Scarrona), propagując „nową burleskę”. W przedmowie do pierwszego wydania *Le Lutrin* mówi on: „Jest to nowa burleska, którą wprowadziłem do naszego języka. Podczas gdy w dawnych burleskach Dydona i Eneas mówią jak przekupka i włamywacz, w tej zegarmistrzowie mówią jak Dydona i Eneas” (tłum. G.B.).

Utwór Boileau wywarł ogromny wpływ na rozwój angielskiego *poematu heroikomicznego*, zwłaszcza w jego początkowej fazie, o czym świadczą liczne i wczesne tłumaczenia i parafrazy poematu na język angielski (John Oldham, *The Desk*, 1678, tłumaczenie autora podpisującego się inicjałami N.O. z 1682 r., John Crowne — 1682, John Ozell — 1708). Zarówno tłumaczenia angielskie utworu Boileau, jak też i angielskie *poematy heroikomiczne* z wczesnej fazy rozwoju gatunku, oznaczonej umownie datami 1674–1713 (np. John Dryden, *Mac-Flecknoe*, 1676/77, Samuel Garth, *The Dispensary*, 1699, William King, *The Furmetary*, 1699, Sir Richard Blackmore, *The Kit-Cats*, 1708), ukazują powolne kształtowanie się nowego gatunku i silne wciąż związki ze „starą burleską”, a zwłaszcza eposem hudybrastycznym. *Poemat heroikomiczny* tego okresu charakteryzuje się tendencjami wybitnie satyrycznymi. Celem satyrycznym służy wybór elementów ewokujących epos — motywy (przede wszystkim *mock-battle* — parodia walk homeryckich, oraz *mock-coronation* — koronacja na króla głupców), maszyneria występująca pod postacią alegorii, a więc podkreślająca moralizatorski charakter poematów, silny kontrast między implikowanym światem eposu a znacznie różniącym się od niego światem przedstawionym *poematu heroikomicznego*, kontrast między stylizacją języka na wzniosły styl eposu a dużą

kolokwialnością, niekiedy nawet wulgaryzacją języka wczesnych *poematów heroikomicznych*.

Angielskie poematy z drugiej fazy rozwoju gatunku, 1710–1745, np. *The Rape of the Lock* (1712–1714) Aleksandra Pope'a; *The Fan* (1714) Johna Gaya; *The Battle* (1716) Allana Ramsaya; *The Patch* (1724) Francis Hausksbee; *The Assembly* (1726) Richarda Barforda; *The Thimble* (1743) Williama Hawkinsa, wykazują typowe cechy rokokowe. Wskazuje na to zarówno warstwa językowo-stylistyczna utworów, jak i dobór elementów świata przedstawionego. Można zauważyć malejącą w tym okresie tendencję do naśladowania konwencji eposu bohaterskiego.

Dobór parodiowanych konwencji (*mock-invention* — parodystyczna pochwała wynalazku, uczt homerycka, bitwa jako walka płci) dokonywany był głównie ze względu na dogodność ukazania życia wyższych sfer towarzyskich w Anglii oraz w celach czysto ludycznych. Gatunek *poematu heroikomicznego* tego okresu wykazuje pewne związki z *mock-encomium* — parodystycznie potraktowanym panegirikiem. Poematy powstałe w tym czasie nie pełnią prawie żadnych funkcji satyrycznych: wynika to z ustabilizowania się sytuacji społeczno-politycznej w Anglii.

Poematy końcowej fazy rozwoju gatunku, np. *The Vernoniad* (1741) Henry Fieldinga; *The Dunciad* (1728–1742) Pope'a; *The Scribleriad* (1751) R.O. Cambridge'a; *The Rosciad* (1761) Charlesa Churchilla; *The Lousiad* (1785–1792) Johna Wolcota, wykazują pewne podobieństwo do wczesnych *poematów heroikomicznych*, zwłaszcza ze względu na zwiększenie ładunku satyrycznego, jak również wzrost kolokwialności języka. Jednocześnie można zauważyć zdecydowane rozluźnienie struktury epickiej utworów, które wiąże się ze zmianą ogólnego nastawienia do ideałów eposu, widoczną w niektórych komentarzach do poematów, a także niekiedy w samym utworze (*The Lousiad*). O rozluźnieniu struktury epickiej świadczy zmniejszenie elementów ewokujących wzorzec eposu, uwidaczniające się w użyciu lub pominięciu „maszynerii” oraz w faworyzowaniu takich motywów, jak *mock-coronation* czy *mock-game*, gdzie liczba parodiowanych konwencji eposu jest znikoma. Najczęściej parodiowane motywy służą w poematach tego okresu głównie celom satyryczno-moralizatorskim. Zauważa się też wzrost bezpośredniej

satyry w obrazie świata przedstawionego, który w tym czasie wykazuje duży związek z ówczesną rzeczywistością. Równocześnie w poematach drugiej połowy XVIII wieku można dostrzec pewne wpływy romantyzmu, widoczne zwłaszcza w zmianie pozycji narratora w niektórych utworach, zmianie polegającej głównie na załamaniu się jego wszechwiedzy i rosnącym subiektywizmie. Zachodzące w gatunku przemiany można też wytłumaczyć zmianami sytuacji społecznej, a przede wszystkim umocnieniem się mieszczaństwa, któremu bardziej odpowiadał inny kształtujący się wówczas gatunek, a mianowicie powieść, przejmująca, wydaje się, po trochu funkcje eposu.

W Polsce największy rozwój *poematu heroikomicznego* przypada na drugą połowę XVIII w. Gatunek ten uprawiali czołowi pisarze polskiego Oświecenia, jak np. I. Krasicki, autor *Myszeis* (1774), *Monachomachii* (1778) i *Antymonachomachii* (1780), T.K. Węgierski (*Organy*, 1775–1777) i J. Jasiński (*Sprzeczki*, 1819). Z wyjątkiem *Myszeidy*, poematu o cechach głównie ludycznych, inne polskie *poematy heroikomiczne* charakteryzują się ostrą satyrą skierowaną przede wszystkim przeciwko ciemnocie kleru. Podobnie jak w angielskich poematach z końca XVIII wieku, również i w późnych polskich *poematach heroikomicznych* (przede wszystkim w *Sprzeczkach* Jasińskiego) można zauważyć zmianę pozycji narratora, który z wszechwiedzącego coraz bardziej upodabnia się do narratora poematu dygresyjnego, z pozycji epickich przechodzi coraz bardziej na pozycje liryczne, wysuwa się na miejsce równorzędnego lub nawet niekiedy góruje nad światem przedstawionym.

Szukając genezy powstania gatunku, wydaje się, że duży wpływ na rozwój zarówno poematu burleskowego, jak też i *poematu heroikomicznego* wywarła zmiana pojęcia heroizmu, a zwłaszcza nastawienie do tradycyjnych ideałów rycerskich — waleczności, honoru, odwagi. W literaturze różnego typu, głównie na łamach ówczesnych czasopism, ideały te zostały stopniowo zastąpione przez cnoty chrześcijańskie, jak hart ducha, pokora, pogodność usposobienie. Sprzyjało to tendencjom ośmieszającym dawne pojęcie „heroizm” odzwierciedlane przede wszystkim w gatunku eposu. Dlatego, pomimo że epos cieszył się w XVIII wieku dużą estymą i wciąż jeszcze znajdował się na szczycie hierarchii gatunków,

żaden większy epos już nie powstał, rozwijał się natomiast gatunek *poematu heroikomicznego*. *Poemat heroikomiczny* odzwierciedla ten charakterystyczny dla XVIII wieku, ambiwalentny stosunek do eposu. Z jednej strony wyraża jeszcze pewien podziw dla wzorca i naśladuje go, ale łatwo dostrzec, że zarazem kwestionuje epos poprzez parodię jego konwencji.

Bibliografia: R.P. Bond, *English Burlesque Poetry 1700–1750*, Cambridge 1932; K. Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964; U. Broich, *Studien zum komischen Epos. Epos im Englischen Klassizismus 1680–1800*, Tübingen 1968; G. Bystydzieńska: *Angielski poemat heroikomiczny w latach 1710–1745*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis”, 1974, vol. 16, Hum. 1; *Angielski poemat heroikomiczny XVIII wieku. Stan badań*, [w:] *Studia anglistyczne lubelskiego ośrodka naukowego*, Warszawa 1975; J. Maślanka, *O heroikomizmie i poemacie heroikomicznym*, „Ruch Literacki”, 1974, R. XV, z. 1; W. Pusz: *Zarys ewolucji poematu heroikomicznego w Oświeceniu*, Łódź 1968; *Próba charakterystyki pseudoklasycznego poematu heroikomicznego*, „Prace Polonistyczne”, 1971, S. XXVI; *Tok narracyjny oświeceniowego heroicomicum*, „Zeszyty Naukowe UŁ”, 1974, S. 1, z. 104.

Grażyna Bystydzieńska

NONSENSE VERSE (po polsku „wiersz niedorzeczny” lub „nonsensowny”): angielskie określenie ujętej w wiersze części bogatej w Anglii literatury nonsensu, odmiana lekkiego wiersza (*light verse*) służącego zabawie. Do *nonsense verse* zalicza się niektóre *nursery rhymes* (zob.), jak np. wierszyk Hey, Diddle, Diddle, w którym kot gra na skrzypkach, a krowa przeskakuje księżyc etc.; limeryki; pełne absurdów trawestacje wierszy znanych poetów; wiersze z nie istniejącymi wyrazami lub słowami-hybrydami utworzonymi z już istniejących wyrazów. *Nonsense verse* ma jedną wspólną cechę: zawiera absurdalną treść, której intencją jest wzbudzenie śmiechu i atmosfery humoru.

Nie zbadano dotychczas, dlaczego literatura angielska wyróżnia się spośród literatur europejskich bogactwem *nonsense verse* i w ogó-

le *nonsense literature*. Można przypuszczać, że jednym z czynników sprzyjających jej powstawaniu jest spotkanie trzeźwego anglosaskiego realizmu z kapryśną fantazją celtycką. U ludzi posiadających żywe poczucie humoru zestawienie nieopanowanej fantazji z mocnym zakorzenieniem w rzeczywistości budzi śmiech i wesołość.

Do najstarszych i anonimowych nonsensownych wierszy należy wiele *nursery rhymes* wydanych w zbiorze *Mother Goose Melody* (1765). Nonsens wierszyków pogłębiają „maksymy” umieszczone po każdym z nich, np.:

Duże A, małe a,
podskakujące B,
Kotka siedzi w tym kredensie,
no i widzi źle.

A właśnie, że dobrze widzi, jaki jesteś niegrzeczny
i że nie uważasz na to, co jest w książce.

Niektóre z wierszy pochodzących z XVII i XVIII w. wyszły spod pióra wybitnych autorów, jak *Pieśń psotnego Puka Robin Goodfellow* (1600) przypisywana Ben Jonsonowi i *An Elegy on the Death of a Mad Dog (Elegia na śmierć wściekłego psa, 1766)* Olivera Goldsmitha. Z elegii tej dowiadujemy się, że pies dostał wścieklizny, gdy ugryzł pewnego pozornie wzorowego obywatela.

Wielkim twórcą *nonsense verse* w XIX w. był Edward Lear (1821–1888), autor zbioru limeryków — *A Book of Nonsense* (1846). *Księga nonsensu* wyszła w rozszerzonym wydaniu w 1863 i stała się trwałym elementem kultury angielskiej. Drugim klasykiem nonsensu był oksfordzki profesor matematyki, pastor Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898), który pod pseudonimem Lewis Carroll napisał dla córeczki kolegi dwie książki — *Alice's Adventures in Wonderland* (*Przemyślenia Alicji w krainie czarów, 1865*) i *Through the Looking Glass* (*O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra, 1872*), przetłumaczone wiernie przez Macieja Słomczyńskiego na język polski. Obie te książki należą do najwybitniejszych utworów literatury nonsensu.

Lewis Carroll sparodiował wiersze znanych poetów Isaaca Wattsa, Roberta Southeya, Jane Taylor, Mary Hewitt, G.W. Langforda i J.M. Syllesa. Oto przykład dwóch zwrotek parodii Southeya w wyżej wymienionym przekładzie:

Jesteś stary mój ojciec — syn Williama rzekł —
I twe włosy już całkiem zbielały;
Czy uważasz za słuszne, zważywszy twój wiek,
Stać na głowie bez przerwy dzień cały?

W dniach młodości — rzekł ojciec — martwiło mnie to

I o mózg mój wpadałem wciąż w trwogę,
Lecz dziś, kiedy wiem już, że nie mam tam go,
Nieustannie na łbie stawać mogę.

W balladzie *Jabberwocky* L. Carroll wyraził nonsensy treści za pomocą wymyślonego przez się słownictwa, które można częściowo odcyfrować na podstawie pewnych wskazówek zawartych w tekście *Through the Looking Glass*. Zwłaszcza pierwsza zwrotka *Dżabber-smoka* była zawsze wyzwaniem dla tłumaczy. Tłumaczono balladę nawet na łacinę. Oto przykłady tłumaczeń:

Było smaszno i jasmije smukwijnę
Świdrokrętnie na zegwniku wężały,
Peliczaple stały smutcholijnie
I zbłaklinie rykoświsłakąły.

(M. Słomczyński)

Był wrzczór i oblizgł towy
Żyrały w przedzadrogu i świdrały,
Całe mrątle były borogowy
Kiedy zdome warchrze zagrąbały.

(W. Ostrowski)

Innym wierszem tego rodzaju jest *The Hunting of the Snark* (1876) Carrolla. Jego neologizmy w postaci tzw. *portmanteau words* — wyrazów-zbitek — spopularyzowały się w angielszczyźnie.

Na przełomie stuleci historyk angielski Hilaire Belloc napisał kilka zbiorów *nonsense verse* o rysach satyrycznych, m.in. *The Bad Book of Beasts* (*Księga Bestii dla Złego Dziecka, 1896*), *More Beasts* (*Więcej Bestii, 1897*) i *Cautionary Tales for Children* (*Opowieści ostrzegawcze dla dzieci, 1907*).

W Polsce odpowiednikami *nonsense verse* są niektóre tradycyjne wierszyki dla dzieci i wiersze Jana Brzechwy (np. *Kaczka dziwaczka* i *Pchła szachrajka*); popularne anonimowe piosenki, jak ludowa o głupim Janku, który „siekiera się opasywał, podpierał się workiem”, harcerska „Gdy Sobieski był sultanem, wtedy Bismarck z konia spadł” i zbliżony do niej bigos historyczny „Kiedy Kara Mustafa wielki wódz Krzyżaków”; limeryki Janusza Minkiewicza, Juliana Tuwima i in.; cykl *Zielona gęś*

K.I. Gałczyńskiego; wiersze zawarte w ulotce Witkacego zatytułowanej *Papierek lakmusowy* (1921), stanowiącej „manifest piurblagizmu”. Przypominają one twory Carrolla:

Para pocina i plugie pilczenie
Pfa pasze piwnie popylone pienie
I pyłko Pepło peopnie przenika
Popyśledzona pesteś pak puzyka.

W ubiegłych wiekach nonsensowne wiersze pisali: S. Trembecki (*Dziwy albo absurda w Wirydarzu poetyckim*), A. Mickiewicz (zblizona do absurdu baśń *Królewna Lala i król Bobo*), J. Słowacki (bajka o Janku, co psom szyl buty), Soter Rozmiar Rozbicki (*Bajki ulubione*, 1856). Wiele podobnych utworów znaleźć można w polskich pismach satyrycznych.

Bibliografia: S. Barnet, M. Berman, W. Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Boston 1960; *A Book of Nonsense*, red. E. Rhys, London 1964; L. Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*, London 1964; *Through the Looking Glass*, Bungay 1954, *The Annotated Alice*, wstęp i bieżący komentarz M. Gardnera, Harmondsworth 1970; przekłady polskie: *Przygody Alicji w krainie czarów*, Warszawa 1972; *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, Warszawa 1972; H. Belloc, *Selected Cautionary Verses*, Aylesbury 1958; J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Kraków 1950; A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Warszawa 1958.

Witold Ostrowski

POEMAT HEROIKOMICZNY: zob.
MOCK-HEROIC EPIC

UZUPEŁNIENIA

FIESTA DE LA ZARZUELA i ZARZUELA: Dostępne w madryckich archiwach i bibliotekach dokumenty, a także opracowania historyczne z ubiegłego wieku i współczesne zgodnie informują, że źródłem hiszpańskiej *zarzueli* była *fiesta de la Zarzuela*. Jednocześnie jednak większość autorów już w ubiegłym wieku i wszyscy zajmujący się *zarzuelą* dzisiaj podkreślają, że między *fiesta de la Zarzuela* a *zarzuelą* istnieje zasadnicza różnica gatunko-

wa. Wspólny pozostaje jedynie element nazwy. Dla większości badaczy wykształcenie się obydwu tych gatunków ma szerokie uzasadnienie w tradycji hiszpańskiej i^o upodobaniach powszechnych po dzień dzisiejszy. Hiszpanie zawsze gustowali w utworach łączących recytację z muzyką. Od XV wieku począwszy pojawiają się kompozycje słowno-muzyczne: *representación, paso, égloga, farsa, loa, comedia con música, auto sacramental*. Zarówno *fiesta de la Zarzuela*, jak i *zarzuela* to widowisko teatralne, łączące muzykę i śpiew ze słowem mówionym. Studiując historię muzyki teatralnej w Hiszpanii można zauważyć, że funkcja muzyki podlegała nieustannej zmianie, od elementu towarzyszącego lub ozdobnika aż po tworzywo nie tyle może dominujące, ile organizujące pozostałe tworzywa teatralne.

Fiesta de la Zarzuela jest przykładem tej pierwotnej formy wprowadzania muzyki i śpiewu do widowiska teatralnego. Nazwa pochodzi z XVII w. z czasów panowania Filipa IV i ma źródło w nazwie miejsca królewskiej rozrywki w El Pardo pod Madrytem. Jeden z pawilonów pałacowych położony wśród jeżyn (*zarzas*) nazywano *la Zarzuela*. Tam też infant don Fernando urządzał letnią porą przedstawienia nazywając je *fiestas de la Zarzuela*. Pierwszą sztuką napisaną dla *fiestas de la Zarzuela* był *El laurel de Apolo* Calderona, utwór przygotowany z okazji chrztu pierwszego syna z drugiego małżeństwa Filipa IV w 1657. Sztuka ta miała swoją pierwszą interpretację w Buen Retiro w obecności pary królewskiej i spotkała się z serdecznym przyjęciem. Stąd powtórne jej wystawienie w tym samym roku z wspomnianej wyżej okazji. *El laurel de Apolo* zasługuje na uwagę między innymi z tego względu, że Calderon wprowadza do tekstu sztuki kwestię, która jest swego rodzaju definicją pierwotnej *zarzueli*, będącej w tym momencie w nazwie skrótem od *fiesta de la Zarzuela*:

No es comedia, sino sólo
una fabula pequeña
en que „a imitación de Italia”
se canta y se representa.

(Nie jest komedią, lecz jedynie małym opowiadaniem, w którym — na wzór włoski — śpiewa się i przedstawia — tłum. własne, U.A.-M.)

Calderon de la Barca napisał kilka innych utworów, które też były wystawiane z muzyką: *La púrpura de la rosa*, sztukę przedstawioną

z okazji ślubu Marii Teresy z Ludwikiem XIV w r. 1659; *El jardín de Falerina* — w dwóch aktach nazwanych przez autora *Zarzuela*. Przypuszcza się, że do *El jardín de Falerina* muzykę napisał Juan Risco, pozostałe nazwiska kompozytorów nie są znane. Z pewnością jednak ich rola była drugorzędna w stosunku do roli dramaturga. Muzyka podobnie jak w *fiestas de la Zarzuela* i w tych widowiskach zwanych już *zarzuelami* była tylko dodatkiem, osobliwym upiększeniem.

Zarzuela natomiast jest gatunkiem, w którym muzyka i słowo współlistnieją wraz z innymi tworzywami sztuki teatru na równych prawach oraz stanowią integralną całość kompozycyjną, i ma swój rzeczywisty początek dopiero w XIX w.

Twórcą *zarzueli* jest w opinii hiszpańskich historyków muzyki i teatru — Rafael José María Hernando. Urodził się w Madrycie w r. 1822, zmarł w 1888. Studiował w Real Conservatorio de María Cristina w Madrycie, przez jakiś czas przebywał w Paryżu, gdzie, jak twierdzą biografowie, interesował się szczególnie teatrem francuskim. Taki teatr postanowił stworzyć czy raczej odnowić w Hiszpanii. Odwołując się do tradycji, komponuje w r. 1848 pierwszą jednoaktową *zarzuela* — *Los sacerdotisas del sol*. Pomagał mu w tym Cristóbal Oudrid, również muzyk. Rzecz ciekawa, że odnowienie teatru lirycznego miało w ich odczuciu być w pierwszym rzędzie odnowieniem teatru muzycznego. Z inicjatywy Rafaela Hernando powstała w Madrycie grupa teatralna, która od r. 1856 posiadała własny budynek teatralny i działała jako Teatro de la Zarzuela. Ten zespół tworzyli: Hernando i wspomniany już Oudrid, śpiewak — Francisco Salas, libreciści — Juan del Peral, Montemar, Luis de Olona, kompozytorzy — Gaztambide, Barbieri i Arrieta. Najciekawszy okres w ich wspólnej twórczości to lata przed uzyskaniem stałej sceny, 1849–1856. Otwiera tę działalność premiera *zarzueli* Hernanda *Colegiales y soldados* wystawiona w 1849 r. Z głośnych utworów tej grupy odkrywców i twórców *zarzueli* warto przypomnieć *El duende* Hernanda, *El postillón de la Rioja* Oudrida, *Catalina* Gaztambida, *El Grumete* i *Maria* Arriety oraz *Jugar con fuego* Barbieriego. Wszyscy oni posiadali wykształcenie muzyczne i byli wybitnymi kompozytorami i muzykami swojej epoki. Niektórzy z nich weszli do historii *zarzueli* ze szczególnymi

zasługami: Arrieta jako profesor i pedagog całej późniejszej generacji twórców *zarzueli*, jak Bretón, Chapi, Miguel Marqués, Espino, Rubio i inni; Barbieri jako twórca narodowej *zarzueli* z muzyką typowo hiszpańską. W prezentowanym tu zespole pierwszego Teatro de la Zarzuela Barbieri nazywany jest erudytą i prawdziwym znawcą ludowej pieśni i muzyki hiszpańskiej. Jest autorem śpiewnika, *Cancionero del Palacio*, w którym zgromadził pieśni z XV i XVI w. Zadebiutował jako samodzielny twórca głośną *zarzuela* w trzech aktach *Pan y toros*, do której libretto napisał José Picón. Kompozycja tej wystawionej w 1864 r. *zarzueli* opierała się na pieśniach i rytmach ludowych. W 1866 wystawiono w Teatro de la Zarzuela głośny *Gibraltar en 1890*, który Barbieri nazwał „snem lirycznym”. Autorem libretta do tej *zarzueli* był znany w tej epoce poeta Antonio de Trueba. Obaj wspólnie z Barbierim ustalali problematykę utworu i jego formę. W konsekwencji powstał interesujący spektakl jednoaktowy z librettem wierszowanym, będący nie tylko „snem lirycznym” o przyszłości, ale także widowiskiem poruszającym problematykę polityczną, sprawę stosunków z Francją i Anglią.

Jako jedyny z grupy pierwszego madryckiego Teatro de la Zarzuela Barbieri zanotował swoje uwagi na temat *zarzueli* jako formy dramatyczno-teatralnej. W *Reseña histórica (Opis historyczny)*, poprzedzającej partyturę *Sinfonia para orquesta y banda militar, compuesta sobre motivos de la zarzuela* można przeczytać: „Zarzuela, kompozycja dramatyczna częściowo śpiewana, biorąca nazwę od pałacyku królewskiego w miejscowości El Pardo, w którego teatrze w XVII w. wystawiono widowiska tego rodzaju, ma jednak historię tak dawną jak nasz teatr narodowy”. Mimo powierzchownego i ogólnikowego ujęcia uwaga Barbieriego może świadczyć o świadomym i przemyślanym stosowaniu nazwy *zarzuela*. Dla autora książki *España desde la opera a la zarzuela* wydanej w r. 1885 — uwagi Barbieriego są okazją do obszerniejszych refleksji na temat *zarzueli* jako gatunku. Antonio Pena y Goni, autor wspomnianej książki, zgadza się z definicją Barbieriego, mówiąc, że *zarzuela* jest kompozycją dramatyczną, częściowo śpiewaną (*una composición dramática, parte de elle cantada*), ale dodaje, iż jest to gatunek, w którym muzyka nie jest wyłącznie dodatkiem, ale przede wszyst-

kim elementem integrującym widowisko. Szuka on dla *zarzueli* miejsca w grupie gatunków teatralnych i znajduje je między operą komiczną a teatrem lirycznym.

Rozkwit *zarzueli* przypada na drugą połowę ubiegłego wieku. Tworzy wtedy drugie pokolenie zarzuelistów: Caballero, Chueca, Bretón, Chapí, Giménez. Twórcy ci dokonali zmian w zakresie kompozycji muzycznej i treściowej *zarzueli*; spowodowali podział na: *zarzuela grande* i *género chico*. Wspólny pozostał obydwu tym podgatunkom charakter obyczajowy i ludowy. *Zarzuela grande* najczęściej składa się z trzech aktów, a jej przedstawienie trwa dwie i pół godziny. *Género chico* jest utworem zazwyczaj krótszym, najczęściej pokazuje typy i obyczaje ludu madryckiego, czasami parodie scen i postaci charakterystycznych dla wielkiego repertuaru. *Género chico* to bardzo często po prostu „żywe” obrazki obyczajowe, ludowe, czasami obrazki satyryczno-polityczne.

Manuel Fernandez Caballero, Federico Chueca, Tomas Bretón, Ruperto Chapí, Jeronimo Giménez tworzą *zarzuele* obydwu typów. Współpracując z poetami i dramaturgami przyczyniają się do rzeczywistego rozkwitu *zarzueli*. Podobnie jednak jak w operze kompozytorzy przechodzą do historii, libreciści natomiast zostają z czasem zapomniani.

Pośród kompozytorów drugiej połowy XIX w. sławę najwybitniejszego zarzuelisty pozyskał Ruperto Chapí, autor utworów przedstawianych w Hiszpanii po dzień dzisiejszy, jak: *La tempesta*, *La bruja*, *El rey que rabió* (są to *zarzuela grande*); *La czarina*, *El barquillero*, *El puñado de rosas*, *La venta de don Quijote*, *El tambor de granaderos* (*género chico*). W XX w. *zarzuela* nie przestaje być popularna wśród

twórców. Wielu kompozytorów występuje z nowymi propozycjami. Na początku wieku José Serano i Amadeo Vives w swoich kompozycjach kontynuują kierunek wyznaczony przez Chapiego, Chuecę, Bretóna, pozostając w jakimś stopniu pod wpływem europejskiej operetki, również popularnej w Hiszpanii. Można w tym momencie pokusić się o stwierdzenie, że *zarzuela* hiszpańska w swym początkowym okresie pozostawała pod wpływem opery włoskiej, odżyła po wieku z inspiracji francuskiego teatru lirycznego, następnie, unarodowiona, stała się gatunkiem na wskroś hiszpańskim, przeżyła swój szczytowy rozkwit pod koniec ubiegłego wieku, by wreszcie ulec wpływom modnej w świecie operetki. W pierwszej połowie XX w. poza kontynuatorami tej ostatniej linii, pojawiają się próby jej unowocześnienia, np. utwory José María Udinzagi, *zarzuela* Albéniza *Pepito Giménez*, *Goyescas* Granadosa i *La vida breve* de Falli.

W dzisiejszych próbach definicji *zarzuela* zyskuje dodatkową nazwę dookreślającą — *género lirico* (gatunek liryczny) pozostając przy tym nadal gatunkiem sztuki teatralnej, złożonej ze scen śpiewanych i mówionych, podobnym do klasycznej operetki.

Bibliografia: F. Arderius, *La ópera española y la zarzuela*, Madrid 1882; E. Cotarelo, *Ensayo histórico sobre la zarzuela*, Madrid 1933; M. Munóz, *Historia de la zarzuela española y el género chico*, Madrid 1934; A. Pena y Goni, *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid 1967, I wyd. 1885; A. Sagardía, *La zarzuela y sus compositores*, Madrid 1958.

Urszula Aszyk-Milewska