

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

Autorzy słowników terminów literackich mówią nam, że *satyra* nie jest rodzajem. Nie możemy jednak również powiedzieć, że jest ona gatunkiem o wyraźnie określonych cechach formalnych. Wiemy natomiast doskonale, jakiego stosunku do rzeczywistości możemy się od *satyry* spodziewać. Ostrą krytykę, dowcip, pewną dozę humoru, deformację i nonsens spotykamy już w *satyrze* klasycznej. Podobne spojrzenie na świat cechuje hiszpańskie *esperpento*, występujące w różnych formach gatunkowych, przez niektórych krytyków określane jako kategoria estetyczna, a nie utwór literacki. Hasła omawiane w bieżącym zestawie dostarczą materiału do przemyśleń na temat funkcji wyróżników treściowo-formalnych przy określaniu rodzajów i gatunków literackich.

Redakcja

ASTRACÁN lub czasami **ASTRACANADA** jest nazwą hiszpańskiego gatunku dramatyczno-teatralnego, określanego niekiedy przez krytyków i teoretyków jako *género chico* (gatunek pomniejszy, dosłownie: „mały”). Rozwijał się na terenie Hiszpanii ze szczególnym powodzeniem w pierwszym trzydziestoleciu XX w. Od początku uchodzi za gatunek o wątpliwych walorach literackich i artystycznych, ale za to o wyjątkowej sceniczności. Sztuki reprezentujące *astracán* pisane były dla sceny i dla tego typu publiczności mieszczańskiej, która w teatrze szukała zabawy. *Astracán* włączają badacze hiszpańscy do tej kategorii teatru, który najogólniej daje się określić mianem „teatru humoru”.

Według *Diccionario general ilustrado de la lengua española* — *astracanada* to *farsa teatral disparatada y chabacana* (farsa teatralna pozbawiona sensu i gustu). W ujęciu zaś Marii Moliner (*Diccionario del uso del español*) *astracanada* jest to *obra de teatro destinada a hacer*

reír, llena de situaciones y chistes disparatados (sztuka teatralna, której celem jest rozśmieszenie, pełna nonsensownych sytuacji i dowcipów).

Żadna z tych definicji nie wydaje się kompletna i choć gatunek nie zasługuje na szersze badania teoretycznoliterackie, to warto się nim zająć jako swego rodzaju fenomenem, interesującym z punktu widzenia socjologii kultury.

W okresie trzydziestu lat, między 1900 a 1930 — *astracán* święcił triumfy na hiszpańskich scenach, a przede wszystkim w Teatro de la Comedia w Madrycie. Sztuki z tego gatunku grano także później (i pisano nowe *astracáns*) — po wojnie domowej w Hiszpanii (1936—1939), zwłaszcza w pierwszym okresie dyktatury Franco. Główny zaś twórca *astracánów*, Pedro Muñoz Seca (1881—1936), po śmierci urósł w powojennym frankistowskim teatrze do rangi wielkiego twórcy, nieomal bohatera narodowego. Pośród blisko trzystu *astracánów* napisanych we wspomnianych wyżej la-

tach — mniej więcej sto to „produkcja” Muñoz Seki. Pozostałe powstawały we współpracy z innymi autorami, na zasadach swego rodzaju spółki teatralnej, w której uczestniczyli: Muñoz Seca, García Álvarez, Pérez Fernández, Arniches.

W interesującej pracy na temat „teatru humoru” w Hiszpanii XX wieku Nicolás González Ruiz podkreśla, że istotą *astracán* jest nieustanna i zaskakująca gra słów, wartki dialog, wprowadzanie imion i nazwisk dwuznacznych lub wywołujących zaskakujące skojarzenia. Podobnie definiuje *astracán* Francisco Ruiz Ramón, podkreślając rolę dowcipu słownego i sytuacyjnego oraz zaskakującą i opartą na nonsensie grę słów (*retruécano*), często niezbyt smaczną. W opinii jednego z najwybitniejszych krytyków hiszpańskich okresu przedwojennego Enríque L'iez-Canedo — *astracánada* jest degeneracją tego, co w czasach Ramosa Carriona y Vitala Azy nazywało się „zabawką komiczną” (*juguete cómico*). Wspomniani przez krytyka autorzy pisali sztuki przykładając dużą wagę do konstrukcji dramatu, szukając wciąż nowych efektów, stopniując sytuacje komiczne i nie nadużywając przy tym słowa. *Astracán* doprowadza te elementy do przesady; skrajnie upraszcza sytuację sceniczną i sprowadza akcję dramatyczną do bardzo schematycznego ciągu zdarzeń; do graniczącej z trywialnością skrajności wykorzystuje grę słów oraz dowcip słowno-sytuacyjny. W twórczości Pedra Muñoz Seki dominują sztuki opatrzone określeniem gatunkowym, które tu nas interesuje, ale nie brak w niej również różnych odmian komedii, farsy i właśnie *juguets cómicos*. Za najwyższe osiągnięcie artystyczne Muñoz Seki uchodzi w ocenie krytyki teatralnej *La venganza de don Mendo* (*Zemsta don Menda*) z 1918 r. Utwór ten, i dzisiaj powracający do repertuaru hiszpańskich teatrów, jest swego rodzaju parodią drugorzędnej dramy romantycznej. Napisany jest wierszem z zastosowaniem rymu, najczęściej pełnego i banalnego, który pełni funkcję jeszcze jednego, dodatkowego źródła dowcipu.

Interesującym elementem *astracánów*, konsekwentnie i systematycznie powtarzanym, jest postać-typ *el fresco* (czasami także w rodzaju żeńskim: *fresca*). Ten typ pojawił się w teatrze hiszpańskim pod koniec XIX wieku i był bardzo popularny także w początkach XX wieku we wszelkich odmianach *género chico*, w

sainete i we wspomnianych wcześniej *juguets cómicos*. *El fresco* (jednym z wielu znaczeń słowa *fresco* jest „bezwstydny”, „bezczelny”; może być używane jako przymiotnik i przymiotnik w funkcji rzeczownikowej) jest w jakimś sensie odpowiednikiem „warszawskiego cwaniaka”. Wywodzi się z tradycji ludowej i spopularyzował się w kręgu postaci wytworzonych przez folklor miejski. W opinii historyka literatury i teatru Torrente Ballester *el fresco* jest spadkobiercą znanego hiszpańskiej klasyce i powracającego w tradycji literackiej Hiszpanii — *el pícaro*. *El pícaro* miał jednakże, jak zauważa Torrente Ballester, „więcej literackiego szczęścia”. Najlepsze bowiem pióra Hiszpanii zabawiały się opowiadając jego bohaterские czyny. *El fresco* nie miał szczęścia, niestety nie ma drugiego Lázarilla de Tormes, który poprzedziłby cały pochód *frescos*.

Bibliografia: N. González Ruiz, *El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Poncela*, [w:] *Teatro de humor en España*, Madrid 1966; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1975; G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid 1957; E. Diez-Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro español 1914—1936*, México 1968.

Urszula Aszyk-Milewska

EPERPENTO lub **ESPERPENTO**: w potocznym języku hiszpańskim jest synonimem nonsensu i absurdu. Słowniki języka hiszpańskiego różnie precyzują znaczenie tego słowa: 1) osoba lub rzecz śmieszna, dziwaczna, pokraczna, brzydka, groteskowa; 2) absurd, bzdura, nonsens, głupstwo, idiotyzm. W wielu słownikach odnajdujemy trzecią z możliwych funkcji znaczeniowych tego terminu, nadaną mu przez Ramóna del Valle-Inclán (właśc. Ramóna José Simona Valle y Peña, hiszpańskiego pisarza i dramaturga, 1866—1936), który używa go w odniesieniu do niektórych swoich utworów scenicznych lub też jako kategorii estetycznej. W *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española* (Barcelona 1976) pod hasłem *esperpento* czytamy: „Gatunek literacki stworzony przez Ramóna del Valle-Inclán, w którym systematycznie deformuje się rzeczywistość, nadając jej cechy groteskowe i absurdalne, równocześnie degradując uświę-

cone gatunki literackie; w tym celu podnosi się do rangi artystycznej język kolokwialny, w którym obfitują wyrażenia żargonowe". J. Corominas w *Diccionario crítico etimológico* (1954—1957) w ten sposób wyjaśnia tajemniczą karierę słowa *esperpento*: Pojawiło się ono w użyciu na terenie Hiszpanii stosunkowo niedawno. Pochodzenie jego jest niepewne. Może być ono skrzyżowaniem włoskiego *spovento* (strach, straszdyło) oraz *sérpero* (rzecz przeznaczona na straty). Według Corominasa najstarszym dokumentem odnotowującym je jest tekst poety Juana Valery z 1891. Według innych badaczy, w tym samym znaczeniu (tj. straszdyło, dziwadło) znajdujemy termin *esperpento* nieco wcześniej u Galdosa w *La de Bringas* z 1882. Pastor Molina zanotował słowo *esperpento* w 1908 uznając je za latynoamerykanizm, a Segovia w 1910 za argentyzizm. Ramón Duarte określił *esperpento* jako meksykanizm z Veracruz, definiując je jako słowo oznaczające „rzecz śmieszną” i cytując ponadto dwa przykłady na oznaczenie „nonsensu literackiego”. W takim znaczeniu użyje terminu *eperpento* Ortega y Gasset oraz Gómez de la Serna. A zatem gdy w 1920 Valle-Inclán publikuje swój dramat *Luces de bohemia*, opatrując go określeniem gatunkowym *eperpento* — termin ten jest już znany i zaczyna funkcjonować jako termin literacki.

Pośród 23 utworów dramatycznych Valle-Inclána tylko 4 zostały opatrzone przez niego w podtytule określeniem *esperpento*. Pozostałe noszą takie nazwy gatunkowe, jak: tragedia, komedia, *tragicomedia de aldea* (tragikomedia wiejska), *comedia bárbara* (komedia barbarzyńska), farsa, *auto para siluetas*, *melodrama para marionetas*, *melodrama para siluetas*. Niektóre dramaty z wczesnego okresu twórczości Valle-Inclána zawierają określenie gatunkowe już w samym tytule: *Cuento de abril* (Opowiadanie kwietniowe), *Tragedia de ensueño* (Tragedia marzenia), *Comedia de ensueño* (Komedia marzenia), *Voces de gesta* (Pieśni rycerskie).

Jako określenie gatunkowe *eperpento* pojawia się po raz pierwszy w podtytule *Luces de bohemia* (*Blaski cyganerii*), utworu dramatycznego opublikowanego przez Valle-Inclána częściami w kolejnych zeszytach czasopisma „España”. Jako *esperpento* ukazuje się także sztuka *Los cuernos de Don Friolera* (*Rogi pana Bagateli*), ogłoszona drukiem po raz pierwszy w 1921 r.

w kolejnych 5 numerach czasopisma „La Pluma de Madrid”. Pozostałe dwa utwory nazwane *esperpentos* to: *El terno del difunto* (w drugim wydaniu: *Las galas del difunto* — *Niedzielny garnitur nieboszczyka*), zaklasyfikowany przez wydawcę w 1926 r. jako powieść, i *La hija del capitán* (*Córka kapitana*), opublikowana w 1927 r. w zbiorze *La novela mundial* (*Powieść na świecie*). Wydanie ostatnich trzech sztuk w 1930 Valle-Inclán objął jednym wspólnym tytułem *Martes de carnaval* (*Wtorek karnawalowy* lub *Ostatki*) i podtytułem: *esperpentos*.

Wielu badaczy zastanawia się nad drogą przebytą przez Valle-Inclána od modernistycznych opowiadań przerabianych na sztuki teatralne do *esperpentos*, rzeczywistych utworów scenicznych. Należy jednak zauważyć, że dla wielu współczesnych krytyków i dla wydawców *esperpentos* nie były niczym innym jak udratyzowanymi powieściami lub dramatami niescenicznymi. Co do *esperpento* jako gatunku czy kategorii estetycznej — większość krytyków i historyków teatru poszukuje zgodnie jego źródeł w poezji i powieści modernistycznej Valle-Inclána. Antonio Risco w pracy *La estética de Valle-Inclán* (1966) zwraca uwagę na epitety, których używa on w wierszach w *La pipa de kif* (1919) w odniesieniu do modernistycznej muzy: *grotesca* i *funambulesca*. Podobnie w sztuce *Farsa y licencia dela reina castiza* (1920) dostrzega się kpinę z moderny: „Mimusa moderna enarca la pierna...” U progu lat dwudziestych Valle-Inclán zdecydowanie odchodzi od modernistycznego liryzmu i ucieka od piękna do brzydoty, a następnie do widzenia świata na zasadach delirium (alkohol) i halucynacji (haszysz). Wybiera w swych literackich i dramatopisarskich poszukiwaniach kierunek wyznaczony przez Alfreda Jarry w *Królu Ubu* oraz Apollinaire’a w *Les Mamelles de Tirésias*. Zdaniem Antonia Riski źródła *eperpento* należy szukać w postawie Valle-Inclána wobec świata, postawie „histriona swej epoki”, który kpi ze wszystkiego, co odbiera jako „śmieszne”. Ironizuje na temat teorii Unamuna i uważa, że tragiczny sens życia Hiszpanii można wyrazić tylko poprzez systematyczną deformację. Poetyka ironii, kpiny, karykatury, także parodii i satyry widoczna jest w całej twórczości Valle-Inclána. Jest też podstawą *esperpentismo* rozumianego szeroko jako kategoria estetyczna manifestująca się — według Riski — tak w poezji,

jak w powieści i dramaturgii. Jako gatunek dramatyczno-teatralny — w opinii tego badacza — *esperpento* nie jest niczym innym jak „farsą pod inną nazwą”.

W ujęciu Francisca Ruiza Ramona dramaturgia Valle-Inclána uклада się w trzy cykle: „mityczny” — obejmujący *Comedias bárbaras* oraz *Divinas palabras* i *El embrujado*; „cykl fars” — obejmujący farsy oraz *Cuento de abril* i *Voces de gesta*; „cykl eperentico” — obejmujący wszystkie cztery *esperpentos* oraz *autos para siluetas*, *melodramas para marionetas*, a także *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*. W opinii tego samego badacza Valle-Inclán dochodzi do *esperpento* na drodze różnorodnych poszukiwań estetyczno-formalnych: od modernizmu, dekadentyzmu i symbolizmu poprzez ekspresjonizm. Poszukiwania te tworzą jakby „system wariacji”, których krystalizacją jest właśnie *esperpento*, czyli pewna forma dramatyczna, nierealistyczna i niekonwencjonalna, oraz pewna dramatyczna wizja świata, opierająca się na deformacji.

Dla wszystkich zajmujących się Valleinclánowskim *esperpento* punktem wyjścia teoretycznych rozważań są słowa Maxa Estrelli, głównej postaci dramatu, wypowiedziane przez niego na chwilę przed śmiercią w scenie XII *Luces de bohemia*, a więc pod koniec sztuki. W scenie tej Max Estrella, zmęczony calonocną odyseją, siada na progu swego domu i wyjaśnia Don Latinowi własny punkt widzenia na hiszpańską rzeczywistość i hiszpańską sztukę i literaturę, dla których jedynym adekwatnym kryterium estetycznym jest *esperpento* mające źródła w hiszpańskiej tradycji: „Esperpento wynalazł Goya [...] Bohaterowie klasyczni poszli sobie na spacer w ślepią uliczkę [...] Tragiczny sens życia hiszpańskiego da się przedstawić tylko za pomocą estetyki systematycznie zdeformowanej [...] Hiszpania jest groteskową deformacją cywilizacji europejskiej [...] Moja obecna estetyka polega na przekształcaniu z matematyczną precyzją wklęsłego zwierciadła norm klasycznych”.

Przekonanie, że *eperpento* polega na deformacji środków ekspresji, jest wśród badaczy najbardziej rozpowszechnione. Prawie wszyscy „tłumaczą” termin *esperpento* użyty przez Valle-Inclána słowami z *Luces de bohemia*, zapominając o ich przede wszystkim metaforycznym znaczeniu. Anthony Zahareas, ame-

rykański valleinclanista, poddaje krytyce takie postępowanie, robiąc słuszną uwagę, iż tak prosta manipulacja tekstem *Luces de bohemia* nie może prowadzić do precyzyjnego sformułowania ani zdefiniowania *esperpento* jako pewnej kategorii estetycznej, której wyrazem ostаточно wykrystalizowanym są cztery dramaty o pewnych indywidualnych cechach gatunkowych, nazwanych przez Valle-Inclána *esperpento*. W przekonaniu Zahareas w badaniach nad *esperpento* należy uwzględnić kontekst historyczny, polityczny, społeczny i kulturowy, w jakim zostały sformułowane jego teoretyczne założenia. A ponadto nie można ograniczać się wyłącznie do sytuowania Valle-Inclána w tradycji Goyi. Konieczne jest zwrócenie uwagi na tradycję Calderona z jego koncepcją *el gran teatro del mundo*. Fakt, iż Valle-Inclán zajmuje się problemem kondycji ludzkiej, winien zwrócić uwagę na jego związki z egzystencjalizmem, filozofią Heideggera, Unamuna, Ortegi y Gassetta i na analogie z późniejszym Sartre'em oraz z francuską awangardą — Beckettem, Ionesco i Genetem. We wnioskach końcowych swojej pracy Zahareas podkreśla, że *eperpento* wynika z jednej strony z obojętności wobec rzeczywistości, a z humoru — z drugiej, jedyną zaś realną formą penetracji kondycji ludzkiej jest deformacja, prawda bowiem przychodzi z absurdem i groteską.

W ustalaniu teoretyczno-estetycznych założeń przyjętych przez Valle-Inclána w jego *esperpentos* istotne znaczenie ma metateatralny charakter Prologu i Epilogu *Los cuernos de don Friolera*. Dwie postaci tego dramatu wiodąc między sobą rozmowę-spór o charakterze teatru, literatury i sztuki, jakich potrzebuje Hiszpania — reprezentują dwa różne punkty widzenia. Z nich znamienity i eksponowany w strukturze dramatu jest pogląd Don Estrafalaria. Widzi on ratunek dla hiszpańskiego teatru (który „straszy koszmarem najprzeróżniejszych kanonów, poczynawszy od paragrafów konstytucji, a skończywszy na prawidłach gramatyki”) — w teatrze lalek jarmarcznego włoczęgi Bululú. Istotna też dla rozumienia *eperpento* wydaje się sama struktura *Los cuernos*. Wątek małżeńskiej zdrady i ratowania zhańbionego honoru przedstawiony jest w trojaki sposób: przedstawienie lalkowe Bululú; „właściwy dramat” opowiadający na zasadach tragicomedii przygody don Friolera; romanca ślepego — opowieść liryczno-heroiczna. Dra-

matyczną strukturę *Los cuernos* zamyka i otwiera udialogowany komentarz — rozmowa Don Es-traflaria z Don Manolitem.

Valle-Inclán nie pozostawił żadnego tekstu, w którym jasno sformułowałby swoją koncepcję sztuki dramatyczno-teatralnej. Jest ona jednak wyraźnie wpisana we wspomniane już dwa dramaty o charakterze metateatralnym oraz tkwi immanentnie w poetyce dwóch pozostałych *esperpentos*: *La hija del capitán* i *Las galas del difunto*, w naszym przekonaniu zbliżających się do dwudziestowiecznego dramatu groteski. Elementów poetyki *esperpento* doszukiwać się także należy i w innych utworach scenicznych Vallego, w szczególności w *Divinas palabras*, nazwanych wprawdzie *tragicomedia de aldea*, stanowiących jednak, jak *Luces de bohemia*, dramat, który wychodząc z założeń teatru ekspresjonistycznego staje się jego groteskową karykaturą.

Kompletuje twórcze i teoretyczno-estetyczne poszukiwania Valle-Inclána w zakresie *esperpento* wywiad, którego udzielił on dziennikowi ABC w 1928 r., a w którym mówi o trzech sposobach widzenia świata i tym samym trzech sposobach tworzenia wizji literackiej i teatralnej: *de rodillas, en pie o levantado en el aire* (na kolanach, stojąc nogami na ziemi i unosząc się w powietrzu). Za najbardziej hiszpańską postawę i najbardziej dla hiszpańskiej literatury typową uznaje oglądanie świata „z góry”, „unosząc się w powietrzu”. Począwszy od Cervantesa, Quevedo i Goyi „jest to maniera bardzo hiszpańska, maniera twórcy”. Z takiego założenia wychodząc, Valle wyjaśnia, że *esperpento*, które on tworzy, jest najbardziej hiszpańskim widzeniem rzeczywistości i kreacji artystycznej: „I właśnie ten взгляд popchnął mnie do zmiany w twórczości literackiej i do pisania *esperpentos*, gatunku literackiego, który chrzczę mianem *esperpentos*”.

Wynika z tego, że sam Valle-Inclán miał pełną świadomość gatunkowej odrębności *esperpento*, pozostawiającego jednak, jako wyraz typowo hiszpańskiej kategorii estetycznej, kolejnym elementem w tradycji zapoczątkowanej przez wielkich klasyków literatury hiszpańskiej i rozwiniętą w malarstwie przez Goyę.

W pracy *Antecedentes estéticos del esperpento* César Oliva ustosunkowuje się krytycznie do poglądów o niescenicznosci *esperpentos*, a także do tych interpretacji *esperpento*, które widzą

w nim nową formę farsy. Stwierdza on, że nie istnieje samodzielny gatunek *esperpento* i że mamy tu do czynienia z pseudogatunkiem. Sam termin uznaje za wybitnie metaforyczny i mylący. W przekonaniu C. Olivy Valle-Inclán użył tego terminu w odniesieniu do kategorii estetycznej, a nie gatunku. Kategoria ta jako na wskroś hiszpańska pozostaje w zdecydowanym związku z groteską i tradycją teatru ludowego w Hiszpanii. *Esperpentos* jako jednostki gatunkowe są — jego zdaniem — utworami scenicznymi zawierającymi zawsze elementy groteski, która wynika z deformacji i oglądania rzeczywistości na zasadach krzywego zwierciadła. Są to „zdeformowane gatunki, uświęcone przez tradycję”: *Luces de bohemia* — jest więc tragedią; *Los cuernos do don Friolera* — farsa; *La hija del capitán* — sainete; *Las galas del difunto* — opowiadką.

Większość badaczy jest jednak innego zdania i pozostaje w zgodzie co do gatunkowego charakteru *esperpentos*, rozciągając jednocześnie *esperpentismo* jako kategorię estetyczną na całą niemal twórczość Valle-Inclána i znajdując jej elementy w powieściach i w pozostałych dramatach.

Maria Eugenia March w *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán* widzi w twórcy *esperpentos* przedstawiciela Pokolenia 98, który jak cała jego generacja podejmuje krytykę współczesnej rzeczywistości hiszpańskiej, porusza problem egzystencji ludzkiej i szuka własnego stylu. Teoria *esperpento* jako kategorii estetycznej opiera się zdaniem tej autorki na trzech zasadach: systematycznej deformacji rzeczywistości; przyjęciu przez autora pozycji demiurga; przyjęciu ironicznego punktu widzenia wobec rzeczywistości. Deformacja, dystans, ironia — przynoszą w efekcie tragikomedię lub groteskę, w swojej nowej odmianie nazwanej przez Valle-Inclána *esperpento*. Emma Susana Esperatti Piñero zauważa konieczność rozpatrzenia większej liczby szczegółów dla scharakteryzowania *esperpento*, a mianowicie: pokazywanie rzeczywistości w karykaturze na zasadach krzywego zwierciadła; obecność kukieł i zjaw, maszkar i masek; teatralizacja świata przedstawionego; animalizacja — zarówno w odniesieniu do postaci ludzkich, jak i przedmiotów martwych; obecność śmierci zdeformowanej, doprowadzonej do absurdu. Zamykając naszą próbę charakterystyki Valleinclinowskie-

go *esperpento* przytoczmy na koniec wnioski autora analizy strukturalnej *Luces de bohemia*, Carlosa Alvareza, który sporządza listę cech typowych i konsekwentnie powtarzających się w dramatach określonych przez Valle-Inclán mianem *esperpentos*. W ujęciu Alvareza *esperpento* jest produktem „esperpentyzacji” zaszczepiającej się jako akt twórczy na ciągłej i świadomej deformacji rzeczywistości i wyraża się w kontraście jako źródło absurdu; normalności tego co niezwykle; prawdopodobieństwie tego co niezwykle; prawdopodobieństwie świata nierealnego; stale obecnym motywie śmierci; stosowaniu takich środków stylistycznych, jak animalizacja, animacja, reifikacja, personifikacja; obecności lalek, kukieł, marionetek, duchów, maszkar, masek itp.; sarkastycznej zgryźliwości; swobodzie komunikacji, tj. swobodzie w zakresie struktury dramatu i języka; intencjonalnym krytycyzmem.

Przyjmując, że utwory sceniczne opatrzone przez Valle-Inclán określeniem gatunkowym *esperpento* reprezentują nową odmianę gatunkową, skłonni jesteśmy widzieć w niej analogie z dwudziestowiecznym dramatem groteski czy teatrem absurdu. *Esperpento* — w kontekście dramatu i teatru hiszpańskiego lat dwudziestych — jest zupełnym *novum*; w kontekście europejskim — okazuje się być zjawiskiem pokrewnym poszukiwaniom dramatyczno-teatralnym A. Artauda we Francji i S. I. Witkiewicza w Polsce. We współczesnej dramaturgii hiszpańskiej daje się bez trudu odnaleźć kontynuatorów linii zapoczątkowanej przez Valle-Inclán, jak Francisco Nieva, Luis Riaza, a w pewnym stopniu także Martinez Mediero i Romero Esteo. Twórczość tych autorów bliższa jest jednak Ionesco i Genetowi, a także Artaudowskiej koncepcji teatru okrucieństwa. W języku krytyki jednak terminy: *esperpento*, *esperpentic* (przymiotnik) — służą bardzo często do określania tych nowych zjawisk współczesnej dramaturgii hiszpańskiej i prawie zawsze pełnią funkcję uzupełniającą (np. w odniesieniu do gatunków mieszanych) w stosunku do nie zawsze wystarczająco precyzyjnych terminów: dramat groteski i teatr absurdu.

Bibliografia: R. del Valle-Inclán: *Obras completas*, Madrid 1954; *Dziwadła i maskabrydy*, Kraków 1975; *Rogi pana Bagateli*, „Dialog”, 1969, nr 7; R. Lima, *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*, Pennsyl-

vania State University, 1972; A. Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en „El Ruedo Ibérico”*, Madrid 1966; R. Cardonay, A. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid 1970; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1975; Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid 1965; A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. Aproximación a „Luces de bohemia”*, Madrid 1969; M. Greenfield, *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid 1972; C. Oliva, *Antecedentes estéticos del esperpento*, [w:] *Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia*, Murcia 1978; M. E. March, *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán. Estudios de Hispanófila*, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1969; C. Alvarez Sánchez, *Sondeo en „Luces de bohemia”, primer esperpento de Valle-Inclán*, Sevilla 1976; E.S. Espérratti Piñero, *Tirano Banderas*, Colegio de México, 1957.

Urszula Aszyk-Milewska

SATYRA: utwór literacki — poetycki, poetycko-prozaiczny lub prozaiczny — wyszydający cy pewne zjawiska społeczne, wydarzenia, cechy ludzkie lub konkretne postacie, utrzymany w swobodnym, często ironicznym, a nawet obscenicznym tonie, różnorodny w stylu, formie i nastroju. *Satyra* może zbliżać się do diatryby (zob.) i ma wtedy wydźwięk moralizujący i pedagogiczny, ale bywa nieraz spokrewniona z inwektywą i paszkwilem. Niekiedy zabarwiona dobronudnym humorem, dowcipem lub ironią, zbliża się nastrojem do komedii, parodii czy romansu, zwłaszcza gdy treścią jej są obrazki z życia codziennego lub wątki przygodowe z egzotyczną scenarią. Wśród zachowanych satyr rzymskich mamy formę monologu (Horacy I, 1; I, 2; I, 4; I, 3; I, 6; I, 10; II, 2; II, 6; Persjusz I, II, III oraz V. Juwenalis: wszystkie satyry z wyjątkiem IV i IX) lub monologu ukrytego pod postacią dialogu (Horacy II, 1; II, 3; II, 4; II, 5; II, 7; II, 8 oraz Juwenalis IX). *Satyry* w formie listu-monologu są rzadkością w literaturze łacińskiej, ale poetyckie *Listy* Horacego — zwłaszcza I, 18 oraz 6 satyra Persjusza — mają właśnie taką postać.

Inne rzymskie satyry są ujęte w formie narracji (Horacy I, 5; I, 7; I, 9; Petroniusza *Satyrikon* i najcelniejsze utwory Warrona) lub są parodiami (Horacy parodiuje dedykacyjny epigram, Juwenalis epiczny poemat Stacjusza, Seneka historyczną monografię, Warron — *Odyseję*, a Petroniusz romanse przygodowe, miłosne i awanturnicze).

Nazwa *satyra* pochodzi z łac. *satura* i jest spokrewniona z wyrazami: *satis*, *saturare*, *sattias*, *saturatis*, *satietas*. Isid. Orig. 20, 2, 8 daje taki komentarz: „*Satietas* różni się od *saturitas*, gdyż pierwszego terminu używa się odnośnie do jednej potrawy i oznacza on wtedy *satis* (wystarczająco), a *saturitas* bierze swój początek ze słowa *satura*, która oznacza mieszanie rozmaitych rodzajów jedzenia razem zgromadzoną”. *Satura* (sc. *lanx*) to kosz wypełniony darami z pierwszych owoców i jarzyn, składany w ofierze bóstwom. Najważniejsza jest tu różnorodność, różnaitość — stąd nazwa ta w odniesieniu do gatunku literackiego podkreśla tę cechę różnaitości tak formalnej, jak i treściowej. W sztuce kulinarnej nazywano *satura* mieszaną sałatkę. Juwenalis określa swe satyry mianem *farrago* (mieszanka zbożowa jako pasza dla bydła), inne odmiany literackie zapożyzczały swe nazwy z dziedziny pożywienia np. *farsa* (farsz), *makaronizmy* (makaron), sztuki sceniczne *Atellanae* nazywano *Placenta* lub *Aquae Caldae*, a *mim* określano mianem *faba*. Należy pamiętać, że etymologicznie *satyra* nie ma żadnego powiązania z gr. *σατυρος* (satyr). B. Snell wysunął hipotezę, że można by się doszukiwać w tej nazwie pochodzenia etruskiego *satir* — „mowa, mówić”, na co by wskazywał fakt, że Lucyliusz nazwał swe satyry *Sermones*. Z łaciny pochodzą określenia: ang. *satire*, *medleys*, franc. *satire*, niem. *Satire*, polskie *satyra*.

W związku z początkami satyry czytamy w VII ks. w rozdz. 2 Liwiuszowego dzieła *Ab urbe condita*, co następuje: „Rodzimi artyści od etruskiego słowa *ister*, oznaczającego aktora, otrzymali nazwę histrionów. Ci nie rzucali już sobie nawzajem, jak dawniej, słów w wierszu podobnym do *fescenninów*, niewypracowanym, improwizowanym i pierwotnym, lecz wykonywali *satyry* ujęte w pełni w melodie, przy czym śpiew i zgodny z nim ruch tańca dostosowane już były do muzyki. W szereg lat później Liwiusz [tnz. Liwiusz Andronikus, tłumacz *Ody-*

sei na łacinę, połowa III w. p.n.e.] pierwszy odważył się przejść od *satur* do kompozycji sztuk o jednolitej treści, sam oczywiście, jak wszyscy wówczas, będąc zarazem wykonawcą swych utworów na scenie”.

Początkowo *satyrą* była więc seria luźnych piosenek i skeczów muzycznych bez wyraźnego wątku treściowego, spontaniczne, komiczne dialogi, realistyczna mimika aktorów. *Satyra* jest czysto rzymskim gatunkiem literackim. Kwintyliusz mówi w *Institutio Oratoria* (10,1, 93): *Satura quidem tota nostra est*. Mimo tej bezspornie rzymskiej oryginalności — „aspekty satyryczne” pojawiają się wcześniej w archaicznej poezji greckiej, i to w wielu jej rodzajach i gatunkach. Wymieńmy je pokrótce: epika (parodystyczny utwór, pseudohomerycka *Wojna Żabio-Mysia* oraz pseudohomerycki *Margites*); jamby (utwory Archilocha, Hipponaksa, których Horacy nazywa swymi poprzednikami w *Epod.* 6,13—14 i *Serm.* II 3, 12). Lucyliusz cytuje Archilocha, 698, a być może cała ks. XXVII tegoż autora rzymskiego była dyskusją o twórczości Archilocha); tzw. *Satyra* na kobiety Semonidesa i Fokylidesa; komedia (Eupolis, Kratinos, Arystofanes, np. *Ranae*, 389—390) i jej charakter „poważno-wesoły” (σπουδοῦλοιος); diatryba: Bion Borystenita ze swymi *Rozmowami*, których pieprzny humor („czarna sól”) podziwiał i naśladował Horacy w *Ep.* (II, 2,2, 59—60); wiersze uszczypliwie krytyczne Ksenofanesa czy tzw. *Silloi*, heksametryczny, zjadliwy utwór sceptyka Tymona, naśladowany przez Lucyliusza. Krates cynik (365—288 p.n.e.), uczeń Diogenesa, i Kerkidas (290—220 p.n.e.) pisali liryki o treści satyrycznej. Najślynniejszy cynik Menippos z Gadary, niewolnik syryjski, potem wolny obywatel tebański, pisał dzieła satyryczne, nie zachowane dla nas. Jego literaccy potomkowie to Lukian, Warro, Petroniusz i Apulejusz, a w nowożytnych czasach Rabelais, Swift, Voltaire, Erazm z Rotterdamu, a nawet S. Butler i A. Huxley.

W literaturze rzymskiej głównymi przedstawicielami *satyry* są: Ennius, Lucyliusz, Warron, Horacy, Persjusz, Petroniusz i Juwenalis. Z 4 ksiąg satyr Enniusza (239—169 p.n.e.) zachowały się drobne fragmenty, które zawierały 1) dyskurs prowadzony między Życiem a Śmiercią, 2) bajkę o skowronku (echo bajki Ezopa), 3) monolog pasożyta. Tę pierwotną

satyrę cechują: różnorodność tematu i metrum, moralizatorska pointa, upodobanie do dialogu i przemowy, związki z diatrybą i bajką; nuta krytyczna jest jeszcze słabo eksponowana. Z satyr Pakuwiusza nie dochował się żaden fragment; Cyceon wspomina o wierszowanych, komicznych listach Spuriusza Mumiusza (46 r. p.n.e.). Ojcem satyry rzymskiej jest Gajusz Lucyliusz, urodzony w Suessa Arunca, na granicy Kampanii i Lacjum w 180 r. n.e. ze słynnego rodu Lucilii. Horacy nazywa go wynalazcą (*inventor*) satyry, gdyż ostatecznie określił on ten gatunek literacki, a Enniusza nazywa *auctor*, gdyż go zapoczątkował. Całość obejmowała 30 ksiąg, tj. ok. 15 000 wierszy, z których do dziś zachowało się ponad 1300. Tytuł ich — o ile taki w ogóle istniał — jest nieznany. Potomni nazywali je *Poemata*, *Ludus ac Sermones*, *Schedium*; gramatycy określili je mianem *Saturae*. Znamy jednak oryginalne tytuły pewnych satyr: *Deorum Concilium*, *Collyra*, *Urbs*. Innowacje Lucyliusza dadzą się streścić w następujących punktach: 1) satyra stała się bronią atakującą nalogi i przywary społeczne, godząc w głupców, paśożytów, dorobkiewiczów itp.; 2) wybierała tematy osobiste, autentyczne wydarzenia i postacie; 3) heksametr stał się odtąd metrum typowym dla satyry; 4) język satyry był nieliteracki, potoczny, często pozornie niedbały i szorstki. Marcus Terentius Warro (116—27 p.n.e.) jest autorem tzw. *Satyr Menippejskich* w 150 księgach, z których zachowało się 90 tytułów i 600 fragmentów. Są to utwory prozaiczno-poetyckie o nucie humorystycznej, naśladowujące dialogi satyryka Menippa z Gadary (III w. p.n.e.). Warro odmalowuje zbytek, ciasnotę umysłową i inne słabości i przywary ludzkie. Utwory Warrona cechuje dowcip, realizm, ekscentryzm, ale brak mu zjadliwego szyderstwa Lucyliusza. Oryginalną cechą Warrona jest polimetria, a więc stosuje on heksametry daktyliczne, senary, septenary, oktonary jambiczne i trocheiczne. Horacy (65—8 p.n.e.), mimo iż powołuje się na obu swych słynnych poprzedników, jest wybitnym przedstawicielem rzymskiej satyry o szerokim wachlarzu tematów i wielkiej różnorodności formy. Jego dwie księgi *Sermones* czy *Satirae*, w tradycyjnym heksametrze, zawierają: dyskursy o literaturze, czarach i zabobonach, o gastronomii, polowaniu na spadek; opisy podróży, uczt i uroczystości kultowych. Satyry horacjańskie

uwytatniają elementy autobiograficzne, moralizujące — Horacy uważa się również za kontynuatora diatryby cynickiej — filozofujące (sympatie autora idą ku epikurejczykom, z łagodną ironią traktuje on doktryny stoickie). Inne zawierają krytykę literacką (I,4; X,21). Ciekawe są sądy Horacego o satyrze jako gatunku literackim. Nie uważa on jej za prawdziwą poezję, żąda od niej ciągłej zmiany tonu i nastroju, odrzuca sarkazm i jadowitość inwektywy, opowiada się za ironią i lekkim humorem, które są skuteczniejszą bronią w procesie poprawiania człowieka. Gani on Lucyliusza za jego brak szlif: „Wiersze złe toczne pisał i mniej płynne, i krępując się tylko sześciu stóp układem, wierszy pisywać zwykł był dwieście przed obiadem i tyleż po obiedzie [...] jest on dowcipny, gładki i dbalszy o swe wzory niż ten, co wszedł na nowe, Grekom obce tory, i dawnych wieszczów rzesza. Lecz gdyby Lucyliusz był się później urodził i żył do tej chwili, niejedno by wygładził i obciął niejedno” (*Sat.*, I, 10, 62 nn.). O sobie Horacy mówi w tejże satyrze: „Ja w satyrze próbować mogłem tylko weny, zaćmić Warrona i innych: próby nieudane. Od twórcym — gorszy [tzn. od Lucyliusza]; nigdy me myśli zuchwałe z głowy mu nie zdzierały zaszczytnej korony; lecz mówiłem, że płynie jak potok zmacony, że do plew się w nim łatwiej niż ziarna dobierze”.

Satyry Horacego pisane w stylu rozmowy, opisu lub narracji odmalowują codzienne, zwykle wydarzenia i zwykłych ludzi, którym poeta z uśmiechem wytyka ich słabości i błędy, z politowaniem patrzy na ich niedoskonałości, ale nie walczy ani nie prawi im nauk czy nakazów, kpi sobie raczej z typów ludzkich (skąpiec, gaduła, pyszałek itp.) niż z konkretnych jednostek. Dzięki Horacemu satyra rzymska osiągnęła szczyty doskonałości formy i treści. Wspomnijmy tu o Senecie (4 r. p.n.e.—65 r. n.e.) w związku z jego satyrycznym poematem *Apokolokyntosis* o „udynieniu” cesarza Klaudiusza, napisanym tuż po ogłoszeniu bożem zmarłego władcy. Odmienne są satyry Persjusza (34—62 n.e.), silnie zabarwione stoicyzmem, związłością przypominające poezje horacjańskie, a szorstkością języka — Lucyliusza. Poezje te jednak, naszpikowane aluzjami, są mało klarowne, a balast filozoficzno-refleksyjny obciąża ich lot poetycki. *Satyrikon* (lub

Satyryki) Petroniusza (I w. n.e.) jest arcydziełem unikalnym tego gatunku. Źródeł czy powiązań można by dopatrywać się w następujących utworach jego poprzedników: w *Historiach milezyjskich* Arystydesa z Miletu (II—I w. p.n.e.), z których autor mógł przejąć elementy erotyczne i realistyczne, w *Satyrach Menippejskich* Warrona, które prócz tonu zjadliwie krytycznego mają tę samą formę, tj. prozę przeplatana partiami tekstu ujętego w różne miary wierszowe. Dostarczycielem pewnych pomysłów i scen mógł być i mim, który, jak wiemy, zasilil mocno charakter romansu greckiego. Nie ma jednak wątpliwości, że obserwacja życia i samo środowisko autora zdecydowały o jego zawartości. M. Brożek w swym studium o *Satyrykach* Petroniusza stwierdza, że „modelu dla całości tego romansu [...] dostarczyła głównie *Odyseja* [...] inne wzory służyły autorowi tylko jako wzory cząstkowe, jako pomysły, epizody, motywy”. Jeśli chodzi o formę *Satyryk*, ich *prosimetrum* (tj. proza przeplatana partiami wierszowanymi) może pochodzić od Arystydesa z Miletu, ale jest z całą pewnością odbiciem metrum *Satyr Menippejskich* Warrona, do którego bogactwa wierszowego Petroniusz zbliżył się, choć nie powtórzył go w całej pełni. W romansie tym partie eleganckiego humoru spletają się z wyuzdanym rozpasaniem i ludowym niewybrednym dowcipem. Największa część, tzw. *Uczta Trymalchiona*, jest jedyną w swoim rodzaju satyrą na Rzym cesarstwa, na dorobkiewiczów, wyzwolonych Greczynków żerujących na społeczeństwie rzymskim, na snobów i ludzi z awansu społecznego, na bywalców spelunek i męty uliczne, na złodziei, oszustów i wydrwigroszów wszelkiego autoramentu, wreszcie na nieuków i ludzi pozbawionych wszelkiej kultury, ogłady i wykształcenia. Styl tej potężnej satyry jest z lekka zretoryzowany, zależnie od charakterów i pochodzenia postaci zmienia się ich język z *sermo urbanus* właściwego warstwie inteligentów, dworzan, poetów i literatów na *sermo vulgaris*, którym mówi ulica, ludzie najniższego poziomu społecznego Rzymu i prowincji. Jedyna cecha *satyry* rzymskiej, której niemal zupełnie brak u Petroniusza — to nuta moralizatorska.

Za ostatniego satyryka w ścisłym sensie rzymskiej starożytności uważa się za Juwenalisa. Decimus Iunius Iuvenalis (I—II w. n.e.)

pozostawił 16 heksametrycznych *satyr* w 5 księgach. Mimo iż satyra jego — z obawy przed represjami współczesnych sobie władców — godzi w przeszłość, tj. w czasy Nerona i Domicjana, autor obnaża bezlitośnie korupcję, hipokryzję i zakłamanie, potęgę pieniądza wypaczającą charakter człowieka, donosicielstwo i inne zbrodnie i wady swego społeczeństwa. *Difficile est satiram non scribere* — przeszło do zbioru przysłów potocznych. Poeta nie szczędzi też krytyki modzie i wpływowi cudzoziemszczyzny, ośmiesza panoszenie się Greków, którzy wcisnęli się do domów rzymskich, dystansując miejscowych sprytem i umiejętnie stosowanym pochlebstwem. *Satyra VI* jest gorzką inwektywą przeciw kobietom: „żonom modnym, elegantkom, plotkarkom i wiecznym mal-kontentkom, których bronią jest nawet zbrodnia osłaniająca ich skandale oraz trucizna”. Zapoznany za życia, nieprzeciętny talent Juwenalisa zgotował mu sławę potomnych. Satyra jego odnosząca się do osób już nieżyjących była anachronizmem swego rodzaju i dlatego budziła mniej zainteresowania, a ponadto czytelnicy jej, odnajdując w niej nagą i ostrą prawdę o sobie, woleli pomijać ją wzgardliwym milczeniem — jak słusznie zjawisko niepopularności Juwenalisa interpretuje Lidia Winniczuk. Pod silnym wpływem Juwenalisa (zwłaszcza *Satyr IV* i jej prologu przeciw Kryspinowi) pozostaje poeta Klaudian, będący na usługach Stilichona, półbarbarzyńskiego wodza zachodniego cesarstwa. Inwektywy Klaudiana przeciw Rufinowi i Eutropiusowi, wrogo nastawionym do Stilichona, mają w sobie żądło i ostrze satyry Juwenalisa.

Twórczość cesarza Juliana zwanego Apostatą leży na pograniczu *satyry* i diatryby filozoficznej, jedynie jego list-monolog adresowany do ludu Antiochii ma wybitne zacięcie satyryczne.

Z nadejściem chrześcijaństwa *satyra* zamiera, mimo iż akcenty satyryczne i kostyczne, gorzkie tony pojawiają się w listach św. Hieronima, a i w pismach Tertuliana i innych apologetów nowej wiary. Właściwa *satyra* przechodzi w górnolotne oratorskie wypowiedzi bądź też w uszczypliwą inwektywę. Gdyż słusznie zauważa Northrop Frye, iż „dwie rzeczy są istotne dla *satyry*: jedną jest dowcip lub humor oparty na fantazji, albo poczucie groteski lub absurdu, drugą jest cel ataku.

Atak bez humoru, czyli czyste wyzwanie, tworzy jedną z granic satyry... Aby atakować coś, pisarz i publiczność muszą zgadzać się na niepożądanie tego czegoś, co oznacza, że treść wielu satyr opartych na narodowej nienawiści, snobizmie, uprzedzeniu i osobistej urazie bardzo prędko dezaktualizuje się”.

Bibliografia: G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1962; O. Weinreich, *Römische Satiren*, Zürich 1949; R.C. Elliott, *The Power of Satire*, Princeton 1960; J.W. Duff, *Roman Satire*, [w:] *Sather Classical Lectures 12*, Berkeley, Cal., 1936; U. Knoche, *Die Römische Satire*, Göttingen 1957; C. E. Vulliamy, *The Anatomy of Satire*, London 1950; N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, New York 1970; W. Krenkel, *Luci-*

lius. Satiren, I—II, Berlin 1970; L. Winniczuk, *Trzej satyrycy rzymscy, Horacy, Persjusz, Juwenalis*, Warszawa 1958; M. Brożek, *Petroniusz. Satyryki*, Wrocław 1967; G. Highet, *Juvenal the Satirist*, Oxford 1954; D. S. Wiesen, *St. Jerome as a Satirist*, Ithaca, N.Y., 1964; J. C. Fredouille, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris 1972; G. Soyter, *Griechischer Humor von Homers Zeiten bis Heute*, Berlin 1959; L. Giangrande, *The Use of Spoudaiogeloin in Greek and Roman Literature*, Paris 1972; J. P. Sullivan, *Critical Essays on Roman Literature: Satire*, London 1963; D. Worcester, *The Art of Satire*, Cambridge 1940.

Anna M. Komornicka