

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

Gatunki teatralne lub widowiskowe przedstawione w niniejszym zeszycie nie należą do głównego nurtu twórczości dramatycznej, a nawet, w niektórych wypadkach, nie wywodzą się z teatru. Racja ich bytu i ich geneza były pozaartystyczne. Angielska *folk play*, najprymitywniejsza w swoim rozwoju, która z wahaniem otrzymuje polską nazwę „sztuka”, gdyż raczej wyraz „gra” mógłby ją określić w niektórych jej przejawach, sięga pochodzeniem pradziejów Europy i obrzędów religijnych lub magicznych tak dawnych, że ich treści możemy się tylko domyślać. Nigdy też nie wkroczyła na scenę prawdziwego teatru. Niemiecka *Fastnachtspiel* wywodzi się od zabaw zapustnych, ale rozwinęła się w gatunek niemal artystyczny. Inne utwory — angielskie i hiszpańskie — powstały wprawdzie w teatrze, ale jako gatunki służebne, związane z tłem społecznym teatru, potrzebne do stworzenia odpowiedniej oprawy głównej sztuki. Tworzono je, aby zjednać widzów, przygotować ich do odbioru przedstawienia lub regulować ich reakcje emocjonalne i samopoczucie i w ten sposób zachęcić do chodzenia do teatru. W rękach utalentowanych twórców stawały się niekiedy dziełkami sztuki, ale przeminęły wraz z przemijaniem warunków społecznych teatru, które przyczyniły się do ich powstania.

Redakcja

**AFTER-PIECE:** ang. jednoaktówka grana na zakończenie repertuaru teatralnego jednego wieczoru. *After-piece* należy do utworów teatralnych związanych ze społeczną historią teatru angielskiego. Od 1660 do 1843 r. dwie kompanie teatralne miały monopol na przedstawienia w Londynie. W tym okresie dawna publiczność teatralna składająca się przede wszystkim z dworskich sfer wzrastała o coraz większą część mieszczaństwa. Przedstawienia tradycyjnie zaczynało o godzinie 5 lub 6 pp., tj. zanim przed-

stawiciele klasy średniej kończyli pracę. Mieszczańscy więc miłośnicy teatru z konieczności spóźniali się na połowę głównej, pięcioaktowej sztuki, najczęściej tragedii. Od początku XVIII w. dla zachęcenia ich obniżano cenę wejścia po trzecim akcie i dodawano na zakończenie zamiast krótkiego tańca ze śpiewem sztukę w jednym akcie, która była streszczeniem teatralnym pięcioaktowej komedii albo samodzielny utwór farsowy. *After-piece* spełniała również zadanie przywrócenia lżejszego nastroju

po grozie tragedii. Autorami jej bywali wybitni aktorzy osiemnastowieczni: David Garrick, Samuel Foot i Arthur Murphy.

Wraz z jednoaktówką zwaną *curtain-raiser* (zob.) *after-piece* stopniowo przestała wchodzić w skład wieczoru teatralnego pod koniec XIX i na początku XX w., kiedy w teatrach zapanował zwyczaj wystawiania tylko jednej sztuki. Jednoaktówki weszły do repertuaru teatrów amatorskich.

Bibliografia: P. Hartnoll, *The Oxford Companion to Theatre*, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966; A. Nicoll, *A History of English Drama 1660—1900*, 6 vols, Cambridge 1952—1954; *The London Stage 1660—1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces etc.*, Carbondale, III, 1960.

Witold Ostrowski

**CURTAIN-RAISER** (ang. dosłownie „podnosicielka kurtyny”): jednoaktowa sztuka, zwykle farsa lub komedia, poprzedzająca w angielskim teatrze XIX w. poważną lub tragiczną sztukę pięcioaktową, stanowiącą główną część składanego programu jednego wieczoru teatralnego. *Curtain-raiser* stanowiła lekką rozrywkę kontrastującą z powagą lub nastrojem tragicznym głównej sztuki wieczoru, a jednocześnie jako utwór błahy pozwalała części publiczności spóźnić się, nie pozabawiając jej całości centralnego dramatu i wykluczając zakłócenia w jego odbiorze. *Curtain-raisers* dawały możność zagrania głównej roli popularnym aktorom komicznym. Praktyka wystawiania jednoaktówek przetrwała do początku XX w. Obecnie wznawiane są tylko przy wystawianiu klasycznych sztuk francuskich jako wyraz pietyzmu dla tradycji.

Bibliografia: P. Hartnoll, *The Oxford Companion to Theatre*, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966; A. Nicoll, *British Drama*, London 1962.

Witold Ostrowski

**FASTNACHTSSPIEL** (od niem. *Fastnacht* — „wieczór poprzedzający wielki post”, ostatni wieczór karnawału, czyli „ostatki”): rodzaj farsy lub krotoczwili zapustnej rozpowszechnionej w Niemczech z końcem wieków średnich i w epoce reformacji.

W niektórych miastach niemieckich, zwłaszcza w Norymberdze, było zwyczajem, że w zapusty gromadki młodych chłopców, zwykle rzemieślników poprzebieranych w różne stroje, przeciągały ulicami wzywając do tańca. Wchodzili oni przy tym do gospód, a także do domów prywatnych, w których odbywała się zabawa. Jeden z nich pełnił funkcję zapowiadacza (*Einschreier*) i on też wypowiadał parę słów po zakończeniu małego widowiska danego przez chłopców. Widowisko to było w swych początkach raczej tylko wesołym korowodem (*Aufzug*) kilku błaznów (*Narren*), z których każdy opowiadał jakąś komiczną przygodę miłosną, lub kilku rzekomych pielgrzymów przyznających się do popełnienia dziwnych, atoli zwykle dość niewinnych grzechów, albo kilku rzekomych klechów, tj. księży słujących chęłpiących się swym bezprzykładnym lenistwem. Niekiedy chłopcy przebierali się w suknie kobiece i jako korowód młodych dziewcząt opowiadali wesołe historyjki związane z zapustami.

Korowody te sięgały jednak genetycznie czasów znacznie odleglejszych. Początków ich należy szukać w pewnych zwyczajach i obrzędach związanych z nadejściem wiosny, a sięgających jeszcze czasów pogańskich. Ich zasadniczym elementem było wypędzanie złego demona zimy przez dobroczynne moce budzącej się wiosny. Obrzędowi temu towarzyszyły wesołe tańce i śpiewy. Ślady tych zwyczajów widać jeszcze wyraźnie w zabawach zapustnych urządzanych w Niemczech zwłaszcza w tzw. *Schembartlaufen* (błędnie *Schönbartlaufen*). *Schem* pochodzi od *Scheme* — „cień”, „larwa”, „maska”, a *Schembartlhüfer* oznaczał człowieka w masce, więc przebranego. Dochoowane ryciny pokazują nam tego rodzaju postaci występujące podczas zapustów. Widzimy na nich starca pokry-

tego mehem (symbol zimy) i młodych ludzi z zielonymi gałązkami w ręku (demony budzącej się wiosny). Później nie rozumiano już dobrze znaczenia tych postaci, ale zwyczaj pokazywania ich w zapusty pozostał.

Taniec został z czasem połączony z żywym słowem, służącym do charakterystyki poszczególnych osób biorących w nim udział, do zawiązania krótkiego dialogu, przy czym chętnie posługiwano się formą zagadki. Stopniowo pierwiastek mimiczno-recytaacyjny wysunął się na plan pierwszy, ograniczając pierwotny element taneczny, a z czasem zupełnie go rugując.

Wykonawcami tych pierwszych zapustnych krotoczwil, polegających na odegraniu komicznej scenki, byli też niewątpliwie często zawodowi „szpilmani”, pielęgnujący jeszcze pewne tradycje starożytnego mimusu i posługujący się tradycyjnym zapasem żartów i dowcipów. Z biegiem czasu wchodzi do tych krotoczwil także pierwiastek satyryczny. Za *Schembartlauserami* ciągnięto na sankach tzw. piekło (*Hölle*), rodzaj dekoracji przedstawiającej np. zamek lub miasto, często ogromnych rozmiarów, a wypełnionej zwykle wypchanymi figurami, rzadziej żywymi osobami, symbolizującymi różne rodzaje ludzkiej głupoty (*Narrheit*), niekiedy przedstawiającymi też znane w mieście osobistości.

Ostrze satyry zwracało się zwykle przeciw kobietom, potem przeciw wszelkiego rodzaju „głupcom”. Częstą formą farsy zapustnej była komiczna rozprawa sądowa, której przedmiotem były spory małżeńskie, przy czym dużą rolę grały sprawy dotyczące życia seksualnego traktowane z nader soczystą drastycznością. W ogóle *Fastnachtspiele*, zwłaszcza w pierwszych okresach swego rozwoju, odznaczały się niezmierną rubasznnością i sprośnością. Autorzy ich pławili się po prostu w obscenach i dowcipach, których sferą były różne funkcje fizjologiczne, zwłaszcza proces trawienia. Wskazują na to nieraz już same tytuły utworów, np. *Ein Vastnachtspil vom Dreck*. Innym ulubionym tematem była krotoczwila o lekarzu badającym pacjenta (*Arztspiel*), co

dawało sposobność do robienia zarówno rubasznych, jak tłustych żartów.

Z czasem weszły jednak do tych krotoczwil i motywy literackie. Autorzy zaczęli korzystać z anegdot, nowel, powiastek, baśni i podań, tak że *Fastnachtspiele* nabrały stopniowo charakteru rodzaju literackiego i jako taki przeszły w XVI w., w epoce reformacji, szczytowy okres rozkwitu, aby wkrótce potem, na przełomie XVII stulecia, stopniowo zaniknąć.

W pierwszej fazie swego rozwoju *Fastnachtspiele*, jak to już zaznaczono, były tylko wesołymi korowodami tanecznymi, bez cech dramatycznych. Tekst służył raczej tylko do przedstawienia uczestników, objaśnienia ich kostiumów i jako wezwanie do tańca. Poszczególne „kwestie” składały się często nawet z tej samej liczby wierszy. Niektóre odnoszą się wyraźnie do tzw. tańca z mieczami (*Schwerttanz*) wykonywanego chętnie w zapusty. Z czasem jednak te pierwotne „taneczne” teksty rozszerzono i nabrały charakteru utworu dramatycznego. Odgrywano jakąś scenkę z życia codziennego, np. scenę chłopskich oświadczyń, dialog między naiwnym chłopem a lekarzem-szarlatanem lub scenę z komicznego chłopskiego procesu. Mamy też dialog, w którym dziewczyna pozostała w zapusty na koszu, zostaje na pośmiewisko zaprzęgnięta do pługa i musi go ciągnąć.

W innych krotoczwilach odbywała się tzw. próba cnoty niewieściej za pomocą korony lub płaszcza, który pasuje tylko na wierną żonę. Motyw ten znany jest z podania o królu Arturze i jego małżonce Ginewrze. Mamy też z końca średniowiecza krotoczwilę o cesarzu i opacie, o Salomonie i Marcholcie, o Arystotelesie i heterze Phyllis. W dialogach norymberskich z tego okresu spotykamy i sceny biblijne, np. sąd Salomona. Autorzy sięgają teraz coraz częściej do przeboigatej literatury humorystycznej i satyrycznej kończącego się średniowiecza. Tu przede wszystkim spotykamy motywy wzięte z życia małżeńskiego, np. mąż i żona spotykają się niespodziewanie u rajfurki, a żona nie tracąc przytomności urządza małżonkowi scenę zazdro-

ści, lub jesteśmy świadkami kłótni męża ze skąpą żoną, przy czym obie strony obsypują się stekiem wyzwisk. Satyra tych *Fastnachtsspiele* zwraca się nadal chętnie przeciw kobietom, ale także przeciw księżom i mnichom, rzadziej przeciw szlachcie, najczęściej zaś przeciw chłopom.

*Fastnachtsspiele* wyrosły ze środowiska drobnomieszczańskiego, nastawionego wrogo wobec wsi. Toteż gdy chodzi o chłopów, ówczesna satyra mieszczańska jest złośliwa i bezlitosna. Chłopi w krotoczwilach zapustnych — to ludzie nieokrzesani, głupi i brudni. Już same ich nazwiska charakteryzują ich osoby (Hundskranz, Misthauf, Milchschlund, Schweinzagel itp.). W nader złośliwy sposób wyszydza się zaloty i zaręczyny wiejskie. Oblubienica jest tępa, niechłujna, gruba i niezgrabna. Pan młody wypytuje się dokładnie o jej wdzięki, a rodzice zachwalają ich kolosalne rozmiary. Potem sąsiedzi przynoszą podarunki dla młodej pary: dziurawy kapelusz, stare spodnie, przepalony kociołek. Mamy jednak też jeden utwór, którego autor występuje w obronie chłopów i gani zwyczaj wyszydzania biednych wieśniaków.

Rycerzom zarzuca się w *Fastnachtsspiele* zarozumiałość, chępliwłość, pijactwo, marnotrawstwo, skłonność do zdzierstw i rabunków. W jednym utworze rycerze cieszą się, że udało się im wykreśćić od udziału w wojnie, w innym opowiadają, że dostali kije podczas turnieju.

Konszachty księży z rajfurkami, a wędrownych mnichów z dziewczętami wiejskimi były też częstym motywem w *Fastnachtsspiele*. Ksiądz i mnich zjawiają się niekiedy już w korowodzie tanecznym zalotników do pięknej dziewczyny, ale zostają przez nią ostro odprawieni.

Satyrze politycznej poświęcony był utwór *Des Turken Vastnachtsspiel*. Niebezpieczeństwo tureckie stawało się z końcem XV w. coraz groźniejsze dla Zachodu i wszystko, co się tyczyło Turcji, budziło wielkie zainteresowanie. We wspomnianej krotoczwili jednak sultan zjawia się w Niemczech, aby zaprowadzić tam porządek, słyszał bowiem o fatalnym

położeniu „chrześcijaństwa”, o ucisku chłopów i mieszczań przez szlachtę, o nadużyciach książąt, o przekupstwie, symonii, rabunkach etc. Sztuka ta cieszyła się widocznie dużym powodzeniem, jak tego dowodzą liczne jej odpisy.

Autorzy *Fastnachtsspiele* pozostali przeważnie nieznanymi. Zaledwie tylko paru znamy bliżej. Głównym ośrodkiem tego rodzaju dramatycznego była Norymberga i z niej też pochodzili dwaj bardziej utalentowani poprzednicy Hansa Sachsa: Hans Rosenplut i Hans Folz. Pierwszy z nich był rusznikarzem, a działalność jego przypada na połowę XV w. Nie wszystkie jednak utwory przypisywane mu wyszły spod jego pióra. W sztuce *O małżeństwie króla angielskiego* wspomina Rosenplut litewskiego księcia Świdrygiełłę, którego działalność w latach 30-tych XV w. nabrała pewnego rozgłosu. Nieco więcej wiemy o osobie Hansa Folza, który żył pod koniec tegoż stulecia. Pozostało po nim 7 sztuk, z tych 5 obraca się w sferze trywialnej krotoczwili zapustnej.

W dobie reformacji niektórzy protestancy autorzy posługiwali się formą *Fastnachtsspiele* celem wyszydzania swych przeciwników. I tak szwajcarski pisarz Mikołaj Manuel (1484 — 1530) napisał bardzo ostrą antypapieską satyrę *Vom Papst und seiner pristerschaft* graną w Bernie w zapusty r. 1522. W innej zwraca się Manuel przeciw handlarzom odpustów (*Ablass-krämer*). Utwór ten pisany w okresie wojny chłopskiej zdradza wyraźne sympatie Manuela dla uciskanych chłopów. W podobnym duchu pisali też *Fastnachtsspiele* Hans von Rüte, Burhard Waldis i inni. Nie spostrzegamy natomiast utworów katolickich tego typu zwróconych przeciw protestantom.

Po pewnym czasie jednak tendencje polemiczne znikają i krotoczwile zapustne ograniczają się tylko do drobnych wycieczek i aluzji pod adresem przeciwników i służą znów jedynie niefrasobliwej zapustnej rozrywece.

W połowie XVI w. w twórczości ezolowego poety niemieckiego epoki reformacji Hansa Sachsa (1494 — 1576) osiąga ten rodzaj dramatyczny szczytowy okres

swego rozwoju. Hans Sachs, szewe i *meistersinger* norymberski, już wcześniej zaczął posługiwać się formą krotoczwili zastępczej. Ale burzliwe lata pierwszej fazy reformacji spowodowały pewną przerwę w jego działalności poetyckiej. Dopiero w latach 30-tych powrócił Sachs do tej formy dramatu komicznego trzymając się zrazu jego tradycyjnych motywów. W latach 40-tych i 50-tych napisał około 80 *Fastnachtspiele*, przy czym zerwał z dawnymi szablonowymi motywami, a zajmował się przede wszystkim dramatyzowaniem anegdot i humorystycznych opowiadań. W tym okresie dopiero zajaśniał w całej pełni talent tego poety. W *Fastnachtspiele* jego pióra zaznacza się wyraźnie bystrość obserwacji, dokładna znajomość wad, śmieszności i słabostek ludzkich, pogodny, dobroduszny, figlarny humor, bogate doświadczenie życiowe i zdrowy zmysł moralny autora. W „chłopskich” *Fastnachtspielen* trzymał się jednak Hans Sachs nadal norymberskich tradycji ośmieszając i wyszydzać naiwnych wieśniaków, z którymi bynajmniej nie sympatyzował. I w tych utworach nie brak motywów drastycznych i rubasznych, choć na ogół Hans Sachs bardziej przestrzegał przyzwoitości niż inni współcześni pisarze. Często spotykanymi figurami w jego utworach są różnego rodzaju oszuści i wydrwigrosze, korzystający z naiwności swoich bliźnich, np. w *Fastnachtspiel Vom fahrenden Schuler im Paradeis*. Sporą grupę stanowią krotoczwile „miejskie” rozgrywające się w środowisku mieszczańskim. Ich tematyka zaczerpnięta jest z życia rodzinnego, przy czym konflikty małżeńskie dostarczają największej ilości motywów. I tu zaznacza się działanie tradycji. Kobiety przedstawia autor zwykle w ujemnym świetle, jako istoty złośliwe, kłótlive, skąpe, zazdrosne, podejrzliwe i obłudne. Żona przyprawiająca mężowi rogi jest w tych krotoczwilach częstą postacią. Stare kobiety ukazuje Hans Sachs często jako rajfurki, znachorki lub czarownice. Niekiedy uważał nawet za stosowne usprawiedliwiać się w epilogu sztuki z powodu swego „antyfeministycznego” nastawie-

nia i zapewniać, że istnieją także dobre, stateczne, uczciwe niewiasty. Ostrze jego satyry zwraca się również przeciw katolickim księżom i mnichom, nie ma tu jednak tego jađu i nienawiści do rzymskiego kleru, z jakimi spotykamy się u innych pisarzy protestanckich owego czasu. Szlachta występuje u niego bardzo rzadko. W jednym *Fastnachtspiel* przedstawił poeta niemieckiego *Raubrittera*, który bierze do niewoli opasłego opata i morzy go głodem, zapewniając, że czyni to dla jego zdrowia.

*Fastnachtspiele* Hansa Sachsa są utworami krótkimi; liczą przeciętnie trzysta kilkadziesiąt wierszy. Akcja ich jest dramatycznie skoncentrowana, pełna dynamiki, dzięki czemu rozwija się szybko i ogranicza do rzeczy właściwych. Nie ma tu niepotrzebnych dłużyń i gubienia wątków. Liczba osób występujących w jednym utworze waha się od trzech do sześciu. Osobę Herolda, w dawnych *Fastnachtspielen* wprowadzającego widza w tok akcji, Hans Sachs usunął. Końcowy morał bywa krótki. Sztukę zamyka zwykle jakiś dobroduszny zwrot humorystyczny. Charakterystyka osób nader trafna. Poeta posiadał kunszt kreślenia swych postaci kilkoma ostrymi rysami — stworzył w ten sposób całą galerię żywych, ruchliwych figur z różnych warstw społecznych i dał realistyczny obraz ówczesnych niemieckich stosunków obyczajowych.

Metryczną formą jego *Fastnachtspiele* był tzw. *Knittelvers*, wyradzający się już, parzyście rymowany ośmiozłogówkowiec dawnej średniowiecznej poezji niemieckiej, którym zresztą autorzy XVI w. operowali nader swobodnie, często nie troszcząc się bynajmniej o liczbę zgłosek i gwałcąc raz po raz naturalne prawa akcentowania.

Poza Norymbergą szczególnie ważnym ośrodkiem, w którym kwitnęły *Fastnachtspiele*, była Lubeka. Tutaj wprowadzano chętnie motywy z podań i dziejów. Mamy tedy utwory poświęcone Jazonowi, Aleksandrowi Wielkiemu, Karolowi Wielkiemu, królowi Arturowi. Dramatyzowano też rozpowszechnione bardzo w północnych Niemczech podanie

o chytrym lisie i jego sprawkach (*Reinecke de Voss*).

Po śmierci Hansa Sachsa, w epoce kontrreformacji, z nastaniem nowych prądów *Fastnachtsspiele* dość szybko zamierają. Ostatnim wybitnym przedstawicielem tego rodzaju dramatycznego był mieszczanin norymberski Jakub Ay-rer (zm. 1605), w którego utworach znać już jednak pewien wpływ sceny wędrownych komediantów angielskich, przybyłych do Niemiec w latach 80-tych XVI stulecia.

Po 150-letniej przerwie w okresie „burzy i naporu” młody Goethe nawiązał do dawnej tradycji *Fastnachtsspiele*, pisząc w *Knittelversach* parę rubasznych fars o charakterze satyrycznym (*Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen, Ein Schönbarstspiel, Ein Fastnachtsspiel vom Peter Brey dem falszen Propheten*). Była to już jednak odosobniona próba wznowienia dawnego rodzaju dramatycznego.

W Polsce utwory dramatyczne związane z zapustami zaczęły powstawać z końcem XVI, a rozwinęły się szerzej z końcem XVII w., na który to okres przypada rozkwit naszej komedii rybałtowskiej. Wśród tych utworów znajdują się też sztuki zbliżone do niemieckich *Fastnachtsspiele* a związane wyraźnie z zabawami urządzanymi w karnawałowe „ostatki”. Stanisław Windakiewicz określa je nawet mianem „moralitetów karnawałowych” lub „moralitetów bachicznych”. Tu dodać należy, że przez czas dłuższy w zapusty po wsiach polskich, zwłaszcza w Krakowskim i Lubelskim, krążyły w ostatki gromadki chłopców, nazywających się „bachusami” lub „bekusami”. W Lubelskim wieźli oni tradycyjnego „Bachusa” na beczce umieszczonej zwykle na saniach i wstępowali po drodze do domów zamożniejszych gospodarzy, podobnie jak ich norymbersey koledzy wstępowali do domów bogatszych mieszczan, gdzie odbywała się zapustna zabawa.

Utwory te, z reguły anonimowe, wychodziły spod pióra parających się literaturą bakałarzy, zawodowych wesołków zwanych frantami lub też studentów hołdujących muzom. Należy tu wymienić

przede wszystkim utwór pt. *Mięsopust* *abo Tragicomoedia na dni mięsopustne. Nowo dla stanów rozmaitych podana. Roku Pańskiego 1622*. Farsa ta ma istotnie nastrój bachiczny, przedstawia bowiem przybycie Bachusa z Satyrami i marszałkiem Silenusem do gospody, w której wesoła kompania z „geometrą” Łapikuflem na czele obchodzi zapusty. Akcja dramatyczna jest skąpa, dużo rozwekłej gadaniny, ale też sporo swoistego humoru i parę dobrych komicznych postaci, zwłaszcza samego Łapikufła, którego towarzysze zabawy przebiegają po pijanemu za Satyrą. W sztuce tej występują przy końcu nawet dwaj diabli ścigający uchodzącego Satyrę-Łapikufła. Figury diabłów spotykamy często także w niemieckich *Fastnachtsspiele*.

Windakiewicz wymienia jeszcze kilka sztuk tego typu ogłoszonych drukiem lub dochowanych jedynie w rękopisie. Są to: *Dziwosłob Dworski Mięso-pustny Ucieszny*, napisany przez franta Maćka Pochlebę, 1620; *Dialog mięsopustny o Bachusie* znany z rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej; *Gryzidzban Sarkala Łapikufel Książd Anioł Diabli* (rkps w Bibl. Jag.). Jest to udratyzowanie niemieckiej ludowej powiastki o siedmiu pijakach, którzy poszli do karczmy w niedzielę zapustną w czasie kazania. W karczmie pili mimo ostrzeżeń jednego ze swych towarzyszy, aż wmie-szał się w ich towarzystwo diabeł i spoiwszy ich do reszty poukręcał im głowy.

*Bacchus orbis dominus ipsis Bacchanaliorum festis comice deductus* (druk warszawski z r. 1644) jest tekstem sztuki przedstawiającej historię bożka karnawałowego Bachusa od urodzenia aż do śmierci. Inne teksty to: *Intermedium Bacchus* z rękopisu studenta krośnieńskiego i *Dialogus pro Bacchanalibus* z końca XVII w. (rkps Bibl. Jag.). W tych dialogach często przy końcu tracono Bachusa. Jego egzekucja symbolizowała koniec karnawału i nastanie okresu wielkiego postu. Wszystkie wymienione utwory pochodzą z XVII w., możemy jednak przypuścić, że już pod koniec XVI w. zaczęły się u nas pojawiać podobne farsy związane z ostatkami. I tak w r. 1579 wystawiono w Pułtusk

*Dialog łaciński o Bachusie* pióra Marcina Lwoczyka. Z r. 1597 pochodzi *Komedia o Lizydzie, w stan małżeński wstępujący*. W trzecim akcie tej komedii przedstawiono zabawę karnawałową, w której biorą udział typowe figury: Dybidzban i Liziczop.

Aczkolwiek wymienione dialogi mają pewne cechy wspólne z norymberskimi *Fastnachtsspiele*, to jednak zakres ich tematyki jest bez porównania uboższy. Podczas gdy Hans Sachs w swych utworach tego typu dał obraz współczesnego życia obyczajowego, zwłaszcza rodzinnego, to autorzy polskich dialogów mięsopustnych ograniczają się z reguły do przedstawienia samej tylko zabawy zapustnej i nieodłącznej od niej pijatyki. Niemniej i z nich poznać możemy pewną sferę dawnego polskiego obyczaju i humoru.

Charakter karnawałowy miały też liczne intermedia wplatane często także do mięsopustnych moralitetów, a później i do sztuk poważnych. W intermediach spotykamy postacie opojów znane z dialogów mięsopustnych. Taką popularną postacią był Kuflewski (*Intermedium Kuflewski Moczygębski*, rkps Bibl. Krasieńskich z połowy XVII w.). Kuflewski chełpi się nie tylko swą mocną głową, ale i swym świetnym rodem. Autor wyszydził tu znaną próżność i chełpliwość szlachecką. Figura Kuflewskiego występująca w innych jeszcze intermediach stała się z czasem przysłowiowa i żyła jeszcze w ubiegłym stuleciu (Syrokomla: „Comes de Wątory, jeden kmieć, trzy dwory”).

Wśród tzw. komedii rybałtowskich znajdujemy też echa norymberskich *Fastnachtsspiele*. Są nimi częste komiczne sceny sądowe. W jednej z nich pt. *Dyalog Guślarza* odbywa się sąd nad rzekomą czarownicą, którą atoli wybawia z opresji przytomny bakałarz. W drugiej pt. *Komedia Pielgrzym i Pątniczka* skazana zostaje na chłostę i trzy dni kuny za sprzedawanie fałszywych świętości.

Bibliografia: A. Keller, *Fastnachtsspiele aus dem 15. Jhrh.*, 1853, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart,

B. 28—30, und Nachlese, 1858, B. 46; *Lubecher Fastnachtsspiele*, „Niederdeutsche Jahrbücher”, B. 6; *Luzerner Fastnachtsspiele*, „Brandstetter: Zeitschrift für deutsche Philologie”, B. 17; H. Sachs, *Werke*, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, B. 102 i n., oraz *Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jhrh.*; L. Lier, *Zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtsspiele*, Leipzig 1889; R. Genée, *Hans Sachs*, Leipzig 1894; Th. Hampe, *Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg*, Nürnberg 1900; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 1911; M. J. Rudwin, *The Origin of the German Carnival Comedy*, 1920; K. Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, 1923; S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1904; K. Badecki, *Polska komedia rybałtowska*, Lwów 1931; *Literatura rybałtowska XVII wieku*, red. J. Kijas, Kraków 1950.

Zdzisław Żygulski

**FOLK PLAY** (ang. „sztuka ludowa” lub „gra ludowa”): określenie zabawy — widowiska o szczupłym wątku akcji, grywanego przez *mummers* („przebierańców”) i dlatego zwanego również **MUMMER'S PLAY** albo **MUMMING PLAY** (gra w przebraniu). Aż do połowy XIX w. *folk plays* grywano na wsi w całej W. Brytanii z okazji świąt i obrzędów ludowych, takich jak Boże Narodzenie, Plough Monday (poniedziałek po Trzech Królach), May Day (święto wiosny obchodzone 1 maja), Hobby Horse (lajkonik obchodzony na wiosnę) i Harvest Home (dożynki). Między obrzędowymi zabawami charakterystycznymi dla kultury brytyjskiej występowały: taniec dokoła *May-pole* — majowego słupa obwieszzonego wstęgami; taniec z mieczami (*sword dance*) i *Morris Dance*, w którego nazwie niektórzy dopatrują się tańca mauretańskiego. Niektóre z tych tańców lub pojedynków na miecze stanowią część *folk plays* grywanych gdzieniegdzie i dzisiaj.

■ *Folk play*, choć krótka, składa się zwykle z trzech części: prezentacji (pre-

sentation) postaci, właściwego „dramatu” i zbiórki pieniędzy dla aktorów-amatorów (*quete* albo *collection*). W treści jej akcji mimo wszelkich różnic występują jednakowe motywy: walki na miecze, śmierci i przywrócenia do życia. Badacze folkloru widzą w nich pozostałości po pierwotnym rytuale związanym z cyklem zamierania i odradzania się przyrody, odchodzeniem zimy na wiosnę i zapewnieniem ziemi płodności. Teksty sztuk przekazywane z ust do ust są prymitywne rymowane, a charakter wypowiedzi i akcji — farsowy, w czym wyraża się intencja zabawy, zastępująca dawną i zapomnianą intencję rytualną.

Do najpopularniejszych *folk plays* należy *St. George Play* — sztuka o św. Jerzym, patronie Anglii, grywana w okresie Bożego Narodzenia, często opisywana (m. in. w powieści T. Hardy’ego *The Return of the Native*, 1878) i zapisywana (E. K. Chambers wymienia 27 drukowanych wersji tekstu). Według tekstu Dr. Fredericka G. Lee wchodzi ze śpiewem aktorzy wiejszy przedstawiający Króla Alfreda, jego żonę, Króla Williama, Starego Króla Cole’a (Old King Cole jest odpowiednikiem naszego króla Ćwieczka), Olbrzyma Blunderbore’a, Małego Jacka, Ojca Christmas (uobowieszczenie Bożego Narodzenia), św. Jerzego, Starodawnego Smoka, wesółka Merry Andrew, starego Doktora Balla i Morris-Men. Aktorzy zataczają koło, ustawiają się po jednej stronie izby i przedstawiają się. Olbrzym Blunderbore i Mały Jack wyzywają wszystkich królów do walki i stają osobno. Wchodzi św. Jerzy i wzywa do tańca Morris-Men, a po odtańczeniu przez nich *Morris Dance* chrześcijański rycerz uderza Smoka, który wydaje ryk i próbuje ugryźć Króla Alfreda. Następuje ogólna bijatyka przy dźwiękach bębna i piszczałki i wszyscy padają nieżywi. Występuje Dr Ball i uzdrawia wszystkich pigułkami. Tylko raniony przez św. Jerzego Smok zdycha w konwulsjach otruty wielką pigułką. Wówczas wkracza Father Christmas (Boże Narodzenie), życzy obfitości chleba, owoce, ognia na kominie, pieniędzy i pudingu. Uspokaja porywających się do

walki i sztuka kończy się chóralnym wezwaniem błogosławieństwa Bożego. Jednocześnie przeprowadza się zbiórkę dla aktorów.

Smok jest zwany w sztuce „smokiem starodawnym” i „starym Nickiem”, co oznacza szatana. Św. Jerzy, reprezentujący Anglię, rani go, a tajemniczy Dr Ball dobija. Wówczas nastaje Boże Narodzenie z obfitością wszystkiego. Można tu dostrzec dawniejszą warstwę obrzędową — taniec Morris-Men, walkę i wskrzeszenie przez Dra Balla (kimkolwiek on jest) związane ze świętem Zimowych Godów (*Yuletide*) — oraz chrześcijańską alegorię walki św. Jerzego z diabłem, torującej drogę Bożemu Narodzeniu, przynoszącemu pokój i obfitość.

W niektórych wersjach *St. George Play* św. Jerzy walczy z Rycerzem Tureckim, który stopniowo traci siłę i umiera. W innych św. Jerzy przemienił się w Króla Jerzego walczącego przeciw inwazji napoleońskiej. Ale Doktor zawsze wskrzesza zabitych.

W pierwszy poniedziałek po Trzech Królach, zwany *Plough Monday* (dosłownie — „poniedziałek pługowy”), w Cropwell w hrabstwie Nottingham i w hrabstwie Lincoln grywano *Plough Monday Play*. Z fragmentarycznych zapisów i opisów widać jej związek treściowy z pracą na roli. Występują w sztuce następujące osoby: Tom the Fool (Głupi Tom), Recruiting Seargeant (Werbujący Sierżant), Rekrut zwany Ribboner, trzech parobków, Doktor Belzebub, Young Lady (Młoda Pani) i Old Dame Jane (Stara Pani Jane). Ribboner stara się o rękę Young Lady, a dostawszy kosza, zaciąga się do wojska. Tom Fool pociesza Panią, ale Stara Pani Jane oskarża go o to, że jest ojcem jej dziecka. Wówczas Belzebub uderza ją pałką i zabija. Ale Doktor przywraca jej życie. Sztuka kończy się tańcem i śpiewem. Parobcy opisują w niej zajęcia gospodarskie.

W *May Day Plays* występuje Robin Hood, Maid Marian, Little John i inne postacie z legendy o popularnym wygnańcu. Tekst *Revesby Sword Play*, grywany jeszcze pod koniec XVIII w. w Revesby w hrabstwie Lincoln (jak



*Plough Monday Play*), został zapisany w „Folklore Journal” (VII, 338) przez T. F. Ordisha. Występują w nim tancerze mieczowi: Fool (Głupiec lub Błazen) i czterech jego synowie: Pickle Herring (Marynowany Śledź), Blue Breeches (Niebieskie Portki), Pepper Breeches (Pstre Portki) i Ginger Breeches (Ryże Portki). Prócz nich Mr Allspice (Pan Wszekorzenny) i dziewczyna Cicely. Fool stacza walkę z Hobby Horse (lajkonikiem) i smokiem. Synowie chcą go zabić. Ich miecze krzyżują się dokoła szyi kłęczącego i zadają mu śmierć, ale na tupnięcie Pickle Herringa Fool powraca do życia. Następują dalsze tańce z mieczami i zaloty Błazna i jego synów do Cicely.

Do *folk plays* zalicza się m. in. *The Shetland Sword Dance*, szetlandzki taniec z mieczami. Związek tego tańca, zwanego także *Morris Dance*, z *folk play* staje się bardzo wyraźny, gdy uprzymiślimy sobie, że przedstawia on jakieś zdarzenie, w którym każda z osób biorąca w nim udział odgrywa określoną rolę. Należy do nich Fool ubrany w zwierzęcą skórę z pęcherzem i krowim ogonem, tancerze i mężczyzna przebrany za kobietę zwaną Bessy. Tancerze mają uczerwienione twarze, dzwonki u nóg, a w rękach chustki, kije lub miecze. Kulminacyjnym momentem tańca jest otoczenie i zabicie jednego z tancerzy. E. K. Chambers widzi w Błaźnie człowieka niegdyś zabijanego jako ofiarę. Niestety, poza domysły wyjść nie można z powodu braku informacji. Z tej samej przyczyny nie da się zrekonstruować historii *folk play*, choć przypuszcza się, że istnieje ciągłość między pierwotnym, przedchrześcijańskim obrzędem a średniowiecznymi i nowożytnymi jego formami. Najwcześniejsze wzmianki o *folk play* pochodzą dopiero z końca XVIII w. Legenda o św. Jerzym spopularyzowała się w Anglii pod koniec XVI w. dzięki książce *Famous History of the Seven Champions of Christendom* (1596) Richarda Johnsa. Nigdy nie występował w niej motyw śmierci i wskrzeszenia, centralny dla wszystkich *folk plays* i obrzędowych tańców. Można więc przypuszczać, że

legenda o św. Jerzym została zaszczeplona na czymś starszym od niej i że stało się to w XVII w.

Bibliografia: P. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967; P. Harvey, *The English Companion to English Literature*, Oxford 1958; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; E. K. Chambers: *The Mediaeval Stage*, 2 vols, Oxford 1903; *The English Folk Play*, Oxford 1933; C. G. Child, *The Second Shepherd's Play, Everyman and Other Early Plays*, Boston 1910; T. Hardy, *The Return of the Native*, London 1962.

Witold Ostrowski

**LOA** (od hiszp. *loar* — „wychwalać”): „wychwalanie” lub „pochwała”. Nazwa określająca rodzaj prologu teatralnego stanowiącego powitanie publiczności. Na początku XVI w. *loa* jest rzeczywiście pochwałą, a raczej pochwalnym powitaniem, pod koniec swojej gatunkowej egzystencji w w. XVII może mieć zgołą przeciwny charakter.

Hiszpańska *loa* nie jest zjawiskiem odosobnionym w historii teatru europejskiego. W starożytnym teatrze greckim i rzymskim, we francuskim teatrze średniowiecznym, we włoskim teatrze odrodzenia, w teatrach jezuitkich — odnajdujemy podobne formy zwracania się do publiczności, poprzedzające właściwe przedstawienie. Plaut i Terencjusz używają nazwy *prologus*, średniowieczny teatr francuski — *praesentor*, *protócolo*, jezuitkie teatry — *interpres* lub *prologus*, teatr włoski — *prologo*. W Hiszpanii na początku XVI w. spotykamy prolog nazywany tu *introito*, któremu bardzo często towarzyszy *argumento*. *Loa* jako gatunek teatralny, będący nową formą prologu, rozwinęła się właśnie z *introito* i *argumento*. Augustin de Rojas, specjalista w tworzeniu *loas*, pisze w r. 1604 w *El viaje entretenido*:

haciendo introito en ella  
que ahora llamamos loa.  
(robiąc wprowadzenie do niej,  
które teraz nazywamy loa).

Jednym z pierwszych przykładów tego gatunku jest – jak się wydaje – introdukcja do *Egloga de Placida y Victoriano* Juana de Encina z 1513 r., utwór obejmujący 90 wierszy rymowanych. Jest to monolog, który przed publicznością wygłasza komiczna postać głupiego pastucha imieniem Gil Cestero. Monolog rozpoczyna powitanie publiczności, następnie przedstawia postacie dramatu, po czym prosi o uwagę i spokój. Taki schemat *loa* staje się powszechny w teatrze hiszpańskim początku XVI w.

W tym okresie *loa* jest zawsze krótkim utworem wierszowanym, który wyprezdza właściwe przedstawienie, składające się z komedii i *entremeses*. *Loas*, *introitos* i *argumentos*, które znajdujemy w *Codice de Autos Viejos* (1570–1575), obejmują od 15 do 75 wierszy ośmiozłogłowych a w kilku przypadkach – jedenastozłogłowych. *Loas* Augustina de Rojas są dłuższe, przekraczają niekiedy 300 wersów. *Loas* pisane przez Quinonesa de Bonavente pozostają w granicach 200–300 wierszy, najdłuższa *loa* do komedii Lopego de Vega liczy 180 wersów. Na wypowiedzenie *loi* w przypadku pierwszych tekstów tego typu wystarczała więc jedna do dwóch minut, na wyrecytowanie najdłuższych – aktor potrzebował dziesięć minut lub niewiele więcej. Oczywiście, w zależności od interpretacji czas ten mógł się wydłużać lub skracać.

*Loa* z początków XVI w. była utworem łatwym do nauczenia. Jej podstawowym elementem było powitanie publiczności, pochwalenie jej możliwie wymyślnie i elegancko. Autorzy prześcigali się tu w pomysłach, wprowadzając najróżniejsze formuły pozdrowienia, szukając oryginalnych sposobów nazywania publiczności, od zwyczajnego *senores*, *pueblo*, *gente* po – *ayuntamiento*, *senado*, *congregación*, *auditorio* itp. Gromadzono więc w związku z tym dziesiątki rzeczowników, a także przymiotników, którymi starano się zwracać do publiczności jak najmilej, a tym samym przypodobać się jej. Mnożą się przy tym pytania, okrzyki, zawołania, zaprzeczenia. Z czasem ogranicza się jednak znacznie pozdrowienia i powitania. Nie oznacza to, by całko-

wicie ich zaniechano. Oznacza to jedynie ograniczenie tego elementu w strukturze *loi* na rzecz elementów nowych składników, które okazały się niezbędne w obliczu generalnych przemian hiszpańskiego teatru. W ciągu XVI w. zmienia się zakres oddziaływania teatru, zmienia się status aktora. *Introito* i *loa* z początku XVI w., ze swymi uprzejmymi powitaniami publiczności otwierają przedstawienia dawane w pałacach przed widownią wybraną, wyraźnie określoną. Aktorzy są jeszcze w tym czasie tylko niezawodowymi farsowymi komikami, którzy muszą się liczyć z arystokratyczną publicznością. W połowie tego wieku i w XVII stuleciu zawodowi aktorzy dając widowiska w miastach i miasteczkach, w tzw. *corrales* – zarzucają uprzejme pozdrowianie i chwalenie publiczności. Aby zyskać spokój i uwagę niejednorodnej, często wrzaskliwej widowni – trzeba wystąpić z dowcipem, anegdotą, a niekiedy nawet ją wykpić, ośmieszyć, ostro zażądać od niej ciszy. Szuka się więc przede wszystkim sposobu na uzyskanie spokoju. Czasami aktor wygłaszający *loę* ma zapytać: „Jak prosić o ciszę?“, niekiedy znowu wyjaśnia: „Nie przyszedłem prosić o ciszę...” Bywa, że *loa* atakuje hałasujących na parterze widzów, ośmiesza rozgadane na jaskółce kobiety albo też wręcz nakazuje publiczności milczenie i uwagę. W komponowaniu *loi* stosuje się wtedy bardzo często aplikację i między prośby o spokój włącza informacje o zespole, o komedii i jej autorze. Aktor wypowiadający tekst *loi* staje się ambasadorem autora, ale jednocześnie – adwokatem zespołu. Dlatego mówi między innymi o trudnościach i możliwościach zespołu, jego repertuarze i potrzebie aplauzu. W wielu przypadkach aplikację stanowi opowiadanie lub bajka z morałem, anegdota wygłoszona ku nauce i przestrodze, ku zachęceniu do uwagi.

Swój szczytowy rozkwit przeżywa *loa* w w. XVII. Towarzyszy jak dawniej widowiskom komediowym, ale w tym okresie jej struktura jest bardziej skomplikowana. Jest już nie tylko monologiem poprzedzającym właściwe przedstawienie.

Często przybiera formę dialogu, a w widowiskach dworskich staje się sztuką teatralną z licznymi postaciami i własnymi dekoracjami. Siedemnastowieczni autorzy piszący *loas* szukają nowych sposobów zwrócenia uwagi widowni, nawiązania z nią pierwszego kontaktu. Dawne chwalenie i witanie, późniejsze rozbudowane prośby o spokój i ciszę zastępuje się opowieściami o niebezpiecznych przygodach, groźnych burzach, wielkich bitwach, opowiadaniem o życiu postaci historycznych, a także znanych i żyjących. W takich przypadkach *loa* ma najczęściej formę romaney-ballady. Często są również w tym okresie „pochwały” tego, czego chwalić się nie zwykło, jak choroby, złodzieje, muchy itd., ale też i tego, co pochwalić można, jak wiosna, niedziela, dom, szpada, cisza. Wszystkie te zabiegi mają prowadzić do zabawienia widza i zainteresowania go zespołem i przedstawieniem. Zaskoczenie publiczności, rozweselenie i pozyskanie tym sposobem jej względów było zadaniem *loi* tego okresu. Zmieniając się, *loa* coraz bardziej obfitowała w elementy komiczne; począwszy od prostych chwytów językowo-stylistycznych, poprzez wprowadzanie postaci komicznych, jak głupi burmistrz, połamany żołnierz, stara kurtyzana, aż po komizm sytuacyjny — rabuś okradany przez złodzieja, kochanek ukryty pod łóżkiem, marzyciel brutalnie spotykający się z rzeczywistością i — spadający ze schodów, etc.

Dodać należy, że w tym czasie, gdy *loa* przeżywa swój gatunkowy rozkwit — mnożą się różne inne formy krótkich widowisk teatralnych, towarzyszących komediom wystawianym w *corrales*: siedemnastowieczne *jácara*, *baile*, *mojiganga*. Bardzo często przy tym zacierają się granice gatunkowe, powstają gatunki mieszane, jak *entremés cantado*, *baile cantado*, *baile entremesado*, *jácara entremesada*, *loa entremesada*.

Obok *loi* poprzedzającej widowiska komediowe XVI i XVII w. teatr hiszpański zna także *loę* poprzedzającą widowiska religijne. *Loa religiosa* lub *loa sacramental* — nie podlegała żadnym zmianom, mając zawsze charakter jednakowo

poważnej elegii, sławiącej świętych i Najświętszy Sakrament. Zanika — jako gatunek skostniały i przestarzały — pod koniec XVII w., inaczej niż bujnie rozwijająca się *loa profana*, która jako gatunek ginie w tym samym mniej więcej czasie w przerostach barokowych ozdóbików. Kończąc swój żywot teatralny, *loa profana* otwiera jednakże drogę nowym formom sztuk towarzyszących przedstawieniom komediowym, jak wspomniane już *entremés* i *loa entremesada*, a także *apertura musical y culla*, która poprzedzała sztuki Calderona.

Badając historię *loi* i wszystkie jej przemiany, można zauważyć jeden element niezmienny: w strukturze całego przedstawienia *loa* spełnia zawsze tę samą funkcję: służy do nawiązania kontaktu za pośrednictwem aktora i tekstu; początkowo — między autorem a publicznością, z czasem — pomiędzy autorem i zespołem a publicznością. Aktor wygłaszający tekst *loi* był początkowo tylko ambasadorem autora, potem — także ambasadorem i adwokatem zespołu. Miał pozyskać sympatię i uwagę widza, miał nawiązać z nim łączność i w pewnym sensie przygotować do odbioru właściwego przedstawienia.

Bibliografia: E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI, NBAE XVII, XVIII*, Madrid 1911; J. L. Flecniańska: *La loa*, Madrid 1975; *La Loa comme source pour la connaissance des rapports troupe — public*, [w:] *Dramaturgie et société*, Paris 1968, s. 111—116; J. A. Moredith, *Introito and loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1908.

Urszula Aszyk-Milewska

MAY DAY PLAY: zob. FOLK PLAY

MUMMING PLAY: zob. FOLK PLAY

MUMMER'S PLAY: zob. FOLK PLAY

PLOUGH MONDAY PLAY: zob. FOLK PLAY

**REVESBY SWORD PLAY:** zob. **FOLK PLAY**

**SAINETE** (fr. *saynète*, wł. *sainetta*, ang. *kind of after-piece farce*, niem. *Nachspiel*): swoiście hiszpańska odmiana małego, jednoaktowego utworu scenicznego w formie krótkiego obrazka obyczajowego o silnych i charakterystycznych dla XVIII w. akcentach plebejskich.

*Sainetes* wywodzą się z *pasos* i *entremeses* (intermedia, wstawki) Lopego de Rueda, Cervantesa i Quinones, jednakże pełnię rozwoju osiągają pod piórem Ramóna de la Cruz (1731–1794), uważanego za prawdziwego twórcę i najwybitniejszego przedstawiciela tego gatunku, a jednocześnie skutecznego obrońcę hispanizmu i teatru komicznego w Hiszpanii.

Te krótkie obrazki sceniczne, wystawiane zazwyczaj na zakończenie przedstawienia i trwające nieraz zaledwie 20 minut, w swej całości są bardzo proste z mało na ogół rozbudowaną intrygą. Najczęściej pisane są ósmiozłogowym wierszem, językiem potocznym, ludowym, zaczerpniętym z najniższych warstw społecznych. Ten obrazowy język wraz ze swymi żartami, karykaturalną przesadą, metaforami i wulgaryzmami znajduje się na połowie drogi między żargonem wiejskim XVI i XVII w. a tzw. *madrilenismo achulapado*, czyli uliczną gwarą madrycką. Sam Ramón de la Cruz powiedział bowiem, że „aby naśladować czyny pospolite i je ośmieszać, poeta musi myśleć jak uczonec, a mówić jak lud”.

Materiał do *sainete* czerpany jest z otaczającej rzeczywistości, z tego, co się widzi i słyszy na co dzień. Stąd autor przedstawia na scenie wszystkie aspekty życia społecznego oraz wprowadza galerię typów reprezentujących obyczaje i charakter osiemnastowiecznego społeczeństwa madryckiego. Bohaterami są *majos* (rzemieślnicy madryccy, którzy wyróżniali się wyszukany ubiorem oraz dość swobodnym trybem życia), *picaros* (lotrzyki, przedstawiciele świata przestępczego), *chisperos* (osoby należące do najniższej warstwy ludu madryckiego),

*abates* (duchowni), *petimetres* i *usias* („ich wielmożności”), słowem — przedstawicielem wszystkich zawodów, klas i warstw społecznych. Wszystkie te postacie są bardzo ruchliwe i pomysłowe, na scenie zaś rozmawiają i gestykulują z malowniczą żywością.

W większości *sainetes* przeważają sytuacje typowo madryckie, wielkomiejskie, nie można jednak pominąć i tych, które mają tło wiejskie, a w których centralną postacią jest *payo*, nieokrzesany wieśniak. Taką właśnie odmianę gatunkową uprawiał z dużym powodzeniem Juan Ignacio González de Castillo w swoich *sainetes* andaluzyjskich.

*Sainetes* programowo nie odrażają, nie obrażają i nie przerażają nikogo. Ich dyskretna funkcja wychowawcza polega na tym, że pozostawiają one wśród śmiechu pewną gorycz i nasuwają refleksję. Ramón de la Cruz czerpał sytuacje z codzienności nie dla czezej drwiny, lecz starał się doprowadzić widza do analizowania postaw i zachowań ludzi, jakich można było wówczas spotkać na każdym kroku, a którzy z punktu widzenia społecznego nie mogli stanowić wzorów do naśladowania. Zwięzłość formy, rzecz oczywista, nie pozwalała na pogłębienie strony psychologicznej i motywacyjnej postaci wprowadzonych na scenę. Autorzy z reguły ograniczali się tylko do prezentowania zwięźle wybranych sytuacji oraz krótkich zdarzeń.

Elementem bardzo ważnym w utworach Cruza jest *owcip*, żart (*chiste*). Kielkuje on łatwo i spontanicznie z dwuznaczności, którą widz zauważa między tym, co dzieje się na scenie, a dyskretnie zasugerowaną zdarzeniowością pozasceniczną. Często też dowcip wynika z dwuznaczności leksykalnej: w tym czasie wiele słów posiadało zupełnie inne znaczenie w żargonie i w języku literackim. Innym elementem komicznym jest żywość dialogów.

Spuścizna dramatyczna Ramóna de la Cruz jako czołowego przedstawiciela tego gatunku jest bardzo bogata i obejmuje około 400 *sainetes*. Wyróżnia się wśród nich cztery grupy niezależnie od chronologii powstania.

Pierwszą grupę stanowią *sainetes* spokrewnione z komedią. Chociaż jednoaktowe, są one nieco obszerniejsze od pozostałych. Należy do nich między innymi *La presumida burlada* (*Ukarana sarozumialska*, 1768). W utworze tym autor przedstawia sposób, w jaki została ukrócona niespodziewana pycha dawnej służącej, Marii Estropajo, która poślubiła madryckiego kawalera, Gila Pascuala. Pragnąc, żeby żona zrozumiała niestosowność swojego zachowania, małżonek przedstawia gościom w salonach swego domu jedynie własną rodzinę, czyli pokornych *payos* (wieśniaków). W *El no* (*Nie*, 1780) prosta dziewczyna, Laurita, zakochuje się w wykwintnym Aleksandrze. Za pośrednictwem jego służącego udaje się im spotkać; przy okazji zostaje wyśmiana czujność strzegących ich wujów. W końcowym rozrachunku ciotka młodzieńca zakochuje się w służącym, uważając go za markiza Penas Blandes, i przystaje dlatego na małżeństwo dwojga młodych. W tej kategorii znacznym powodzeniem cieszyły się również *Las preciosas ridiculas* (*Pocieszne wykwintnisie*, 1767), *La noche de San Juan* (*Noc św. Jana*, 1762), *No puede ser* (*Nie może być*, 1774) i *El viudo* (*Wdowiec*, 1775).

Druga grupa zawiera historie przykładowe, dość często z morałem na końcu. Wymienić tu można *La critica* (*Krytyka*, 1762), *La familia nueva* (*Nowa rodzina*, 1772) i *Las botellas del olvido* (*Butelki zapomnienia*, 1772). Ten ostatni utwór stanowi sceniczną przypowieść o ukaraniu chytryści: dwóch łotrzyków napełnia butelki zwykłą wodą, by sprzedawać je jako butelki zapomnienia. W końcu jednak oszustwo wychodzi na jaw, a sprawcy trafiają do więzienia. Obrazek ten daje okazję do ciekawego przeglądu nawiązanych i łatwowiernych osób wpłających w działalność oszustów.

Trzecią grupę, najbardziej wartościową i najliczniejszą, stanowią *sainetes*, które malują obyczaje i nawyki ludu madryckiego. Obrazki te są tym cenniejsze, że stanowią żywy dokument epoki. Autor maluje w nich swoje typy z humorem, ale też ukazuje z goryczą ich walkę

o codzienny chleb. Miejscem akcji bywa często zamieszkała przez ubogą ludność Madrytu dzielnica Lavapiés. Podobnie jak Goya utrwał scenki madryckie na swych płótnach, tak Ramón de la Cruz czynił to w utworach scenicznych — stąd często bywa nazywany „Goyą literatury”. Wśród licznych tytułów w tej grupie na uwagę zasługują: *La comedia de maravillas* (*Komedia cudów*, 1768), *El fandango del candil* (*Fandango ze świecą*, 1768), *El rastro* (*Tandeta*, 1770), *Las calceteras* (*Pończoszniczki*, 1774), *Las castaneras picadas* (*Nie zaczepiaj sprzedawczyń kasztanów*, 1787) oraz *El Manolo* (*Manolo*, 1769) — utwór pełen humoru, parodiujący pompatyczny styl tragedii. Postacie występujące w tym utworze nawiązują bezpośrednio do Cervantesowskich łotrzyków. Wszyscy należą do półświatka, żyją nieuczciwie, prowadzą wędrowny tryb życia, są żądni i spragnieni zysku, a jedyną cechą, która ich wyróżnia, jest spryt, stanowiący jednocześnie główne bogactwo ich życia. Kult sprytu i przebiegłości silnie osadza tę kategorię *sainetes* w tradycjach literatury mieszczańskiej.

Do czwartej i ostatniej grupy, określonej mianem „imitacji” klasycznej, należą takie utwory, jak: *Don Quijote* (1768), *El hospital de los tontos* (*Szpital wariatów*, 1774), *El hospital de la moda* (*Modny szpital*, 1762) wyśmiewający sfrancuziałe obyczaje, czy też *El mercador vendido* (*Kupiec sprzedany*, 1776), którego prototypy odnaleźć można w dziełach Moliere'a i Plauta.

Ramón de la Cruz w swoich *sainetes* odtworzył z dużą dozą życzliwości i realizmu folklor Madrytu. Za te ludowe i „gminne” upodobania niejednokrotnie był atakowany przez pseudoklasyków. I tak współczesny Cruzowi Pedro Napoli Signorelli zarzuca autorowi *sainetes*, że przedstawił w nich głównie osoby z warstw najniższych. Chociaż Cruz polemizował z tym poglądem dowodząc, że w swych utworach przedstawił szereg arystokratów, trzeba przyznać, że jego predylekcja do „gminu” jest wyraźna i towarzyszy całej jego twórczości. To wydaje się świadczyć, że hiszpańskie

*sainetes* były adresowane do odbiorcy plebejskiego i że odpowiadały jego gustom, potrzebom i kategoriom oceny moralnej.

Główna załuga Ramóna de la Cruz polega na odkryciu, że lud zachował wiele cech charakteru hiszpańskiego, które w wyższych warstwach już obumarły. Dzisiaj teatr ten interesuje nas przede wszystkim jako dokument epoki oraz przykład języka ludowego, wielkomijskiej gwary, która jeszcze do naszych czasów zachowała częściowo ekspresję i barwność.

Stworzone przez Ramóna de la Cruz *sainetes* dały początek dynamicznemu rozwojowi tego gatunku dramatycznego jeszcze w XIX w. Straciły one jednak na popularności z chwilą wkroczenia na scenę *género chico* (zob.) i ponownym rozkwitem *zarzueli* (zob.).

Bibliografia: A. del Rio, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. II, Warszawa 1972; E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, t. V, Madrid 1899; Don Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Zaragoza 1973; G. Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris 1965; *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid 1930; M. Strzałkowska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wrocław 1968; J. Vega, *Don Ramón de la Cruz y su época*, Madrid 1944.

Czesław Grzesiak

**ST. GEORGE PLAY:** zob. **FOLK PLAY**

**TONADILLA ESCÉNICA:** tą nazwą oznaczano w Hiszpanii w połowie XVIII w. pewien rodzaj utworów literacko-muzycznych, a raczej — teatralno-muzycznych. *Tonadilla* lub *tonada* występuje najpierw jako gatunek literacko-muzyczny, znany przed wiekiem XVIII jako krótka pieśń z tekstem literackim. W początkach XVII w. *tonadą* nazywano popularne utwory śpiewane przy akompaniamencie gitary. *Tonada* tego typu to najczęściej po prostu śpiewana poezja, jak np. *La Estrella de Venus Cervantesa*.

Zdrobnienie — *tonadilla*, będące swego rodzaju nazwą familiarną, pojawia się

w połowie XVIII w. i oznacza tyle co „piosneczka”, „melodyjka”. Adoptowana przez scenę *tonadilla* zyskuje przymiotnik *escénica*. Początkowo jest nadal tylko piosenką. Śpiewa się ją w tym czasie w formie intermedium lub częściej na zakończenie przedstawienia. Zakres znaczeniowy nazwy *tonadilla escénica* rozszerza się, gdy zaczyna oznaczać również śpiewane dialogi lub króciutkie sztuki dawane między aktami. Genezy *tonadilla escénica* można szukać w *entreméses* śpiewanych w XV i XVI w.; można też widzieć w *tonadilla escénica* końcowe ogniwo rozwoju komedii Calderona, Lopego de Vega i in. autorów XVII w. W ich utworach muzyka występowała niejednokrotnie jako swego rodzaju intermedium między kolejnymi aktami. Można by ponadto szukać wzorów dla *tonadilla escénica* w XVII-wiecznej *zarzueli* (zob.) lub *cuatros*, którymi otwierano niekiedy większe sztuki, a także w *princessas* czy *bailes de bajo*.

*Tonadilla* sceniczna rozwija się do końca XVIII w. i cieszy się zainteresowaniem twórców, być może dzięki pewnej modzie, bo dość szybko, na początku XIX w., należy już tylko do historii.

*Tonadilla escénica* z drugiej połowy XVIII w. jest rozwiniętym gatunkiem teatralnym zdecydowanie różnym od pieśni czy romaney. Można ją co najwyżej porównywać z włoskim intermezzi, które wprowadzono jako „międzyakt” w *opera seria*. W 1790 r. don Santos Diez Gonzalez, profesor Reales Estudios w Memorial de compositor Laserna omawiając gatunki dramatyczne stwierdza, że satyra, jeśli jest śpiewana, nazywa się *tonadilla*, jeśli zaś jest tylko sztuką dramatyczną, nazywa się *sainete* (zob.) lub *entremés*.

Teksty króciutkich sztuk lub piosenek złożonych z dialogów, które nazywano *tonadillas escénicas*, były drukowane. W 1761 r. ukazał się jeden z ciekawszych tomików zatytułowany *Letras de las tonadillas que se cantaron en las sainetes del Auto Sacramental „Lo que va del hombre a Dios”*. W tomiku tym znalazły się teksty wykonywane przez trupe Juana Angela w tymże roku: *La Paya*,

*La Jardínera, La Preciosa, La Chinesca.* Autorami muzyki byli Marcolini, Misón i inni. Pół roku później wydano tomik zaopatrzonej niezmiernie rozbudowanym tytułem *Cumplir a Dios la palabra y Sacrificio de Scillas, representado por la compañia de la Viuda Guerro en el Coliseo de la Cruz este ano de 1761, hace y dedica Maria Rosa Basselli, muger de autor de ellos a todos los afectos a toda referida compana*, w którym wyjaśnia się tańce w przedstawianej komedii, a ponadto podaje teksty *tonadillas escénicas* towarzyszących widowisku: *El juego de la Merilla, El Maestro de baile, La Chalita, El chasco del cofre.* Z 1764 r. pochodzi tomik w którym znalazła się *zarzuela El tutor enamorado* i *tonadilla El cazador*. Autorem tekstów był poeta Ramón de la Cruz, autorem muzyki — wspomniany już Luis Misón. Z późniejszych publikacji na uwagę zasługuje *La cortesana pastora* z 1785 r., a także *La verdad enferma y médicos de moda* z 1787 r.

Wymienione tu *tonadillas* są sztukami

krótkimi, łączą śpiew i słowo mówione, w większości są wierszowane. Mówi się w nich o sprawach błahych i w sposób żartobliwy. Posiadają swoją krótką fabułę i *argumento*. Muzyka pełni w nich funkcję nie tylko towarzyszącą. Jest także tworzywem dramatycznym. Jej cechą charakterystyczną była melodyjność. Według niektórych badaczy *tonadilla escénica* wykazuje wiele podobieństw z *zarzuelą*, która w XIX w. przeżywała rozkwit. Nie można jednak wykształcenia się tych dwu gatunków wiązać ze sobą, rozwijały się bowiem niezależnie. Wspólna jednak pozostanie dla obydwu tradycja muzykowania w teatrze hiszpańskim, wprowadzenie tańców i śpiewów od najdawniejszych form widowiskowych począwszy.

Bibliografia: J. Subira; *La tonadilla escénica*, Madrid 1928/30; *Historia de la música teatral en España*, Barcelona — Madrid 1945.

Urszula Aszyk-Milewska