

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

Hasła zgrupowane poniżej są drugą częścią zestawu haseł, których pierwsza część ukazała się w poprzednim zeszycie „Zagadnień“, i razem z nią tworzą pełniejszą ilustrację typów utworów znajdujących się na marginesie głównego nurtu wielkiej sztuki dramatycznej. Ich związek z aktorem i teatrem został omówiony we wstępie do pierwszej ich serii.

Redakcja

OPERA KOMICZNA: (*opéra comique*) termin ten na gruncie francuskim oznacza rodzaj widowiska ludowego połączonego z muzyką i śpiewem. Jest używany od r. 1715 i stosowany do sztuk z repertuaru teatrzyków jarmarcznych bez względu na ich treść i technikę. Z biegiem czasu wytwarza się specyficzny typ opery komicznej — widowisko mówione (najczęściej prozą) ze wstawkami muzycznymi o charakterze bądź piosenek śpiewanych przez osoby działające, bądź też arii, duetów itp. związanych z sytuacją. Te wstawki muzyczne mają charakter kompozycji napisanych specjalnie dla danej sztuki (w odróżnieniu od wodewilu, w którym kuplety są śpiewane na melodie popularnego przeboju). Tematycznie opera komiczna może być widowiskiem realistycznym z życia współczesnego (z życia drobnego mieszczaństwa, rzemieślników, chłopów), jak też widowiskiem historycznym albo fantastycznym. Obowiązuje zakończenie pomyślne, sam utwór jednak może łączyć element komediowy z elementem wzruszającym, a w swojej późniejszej fazie z momentami patetycznymi.

Etapy w rozwoju opery komicznej znaczą twórczość Lesage'a (przejście od sztuk okolicznościowych i sztuk o postaciach komedii dell'arte do sztuk obyczajowych), Vadégo (rodzaj *poissard*), Favarta (sielanki z życia wiejskiego) oraz Sedaine'a, który przemienia operę komiczną w wielkie widowisko łączące

efekty komiczne z patetycznymi (*Dezerter*, Ryszard Lwie Serce, 1784). Dzięki niemu opera komiczna przechodzi do repertuaru Teatru Włoskiego, który uzyskuje wyłączny przywilej grania tego typu sztuk. Jako widowisko dla najszerzych warstw społeczeństwa opera komiczna zostaje zastąpiona przez melodramat.

Bibliografia: [Nogaret], *De l'Art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre*, Paris 1769; La Harpe, *Lycée*, t. XII; Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris 1877; M. Albert, *Les Théâtres de la Foire*, Nancy 1887; L. Günther, *L'Oeuvre dramatique de Sedaine*, Paris 1908; R. Doumic, *Études littéraires* (V série).

Lidia Łopatyńska

PAGEANT: wyraz angielski, prawdopodobnie z łacińskiego *pagina*, oznacza dziś „bogate widowisko, zwłaszcza pochód, obmyślony na efekt, *tableau*, alegoryczną figurę itp. na nieruchomej scenie lub posuwającym się wozie” (*Concise Oxford Dictionary*). Termin *pageant* należy do historii widowisk i tylko częściowo łączy się z historią literatury, przede wszystkim dramatycznej. Już w średniowieczu posiadał kilka znaczeń: 1. określał on „widowisko lub pokaz, w którym kostiumy z rekwizytami, czasami do zarysu dekoracji włącznie,

odgrywają główną rolę, muzyka użyta często pomocy, słowa zaś — w najlepszym wypadku — użyte zostały jako ilustracja lub wprowadzenie" (*Cambridge History of English Literature*). Istniały różne rodzaje *pageants*: *ridings* — przejazdy konno w przebraniu, *disguisings* — przebrania, z których wyrosły późniejsze *maski* (zob. MASKA) i *mummings* — odgrywanie niemych scen, rodzaj baletu lub procesji pantomimicznej. 2. W dramacie procesjonalnym używano nazwy *pageant* nie tylko w znaczeniu omówionym wyżej, lecz także na określenie platformy o dwóch przynajmniej kondygnacjach, posuwającej się na sześciu kołach, krytej zasłoną na dolnej kondygnacji, tworzącej scenę na górnej; wyraz *pageant* oznaczał też całą sztukę odgrywaną na takiej platformie, a tworzącą część dramatycznego cyklu. Tu najlepszym odpowiednikiem polskim byłoby słowo przedstawienie. Szczupłość danych i brak wielu dat z historii teatru średniowiecznego nie pozwoliły jak dotąd ustalić, jaki był stosunek genetyczny wymienionych tu trzech znaczeń.

Bibliografia: oprócz cytowanych w tekście A. Nicoll, *British Drama*, 1949; A. Nicoll, *The Development of the Theatre*, 1949.

Witold Ostrowski

PANTOMIME DIALOGUÉE: (franc. „pantomima mówiona”, „pantomima posługująca się dialogiem”). Termin ten był używany dla określenia należących do repertuaru teatrów bulwarowych francuskich przy końcu wieku XVIII widowisk pantomimicznych, w których komentarza do akcji niemiej dostarczają początkowo melodie wykonywane przez orkiestrę, a dobrane do charakteru poszczególnych sytuacji, następnie napisy zawierające bliższe określenie sytuacji, w końcu wprowadzane od czasu do czasu słowa wypowiedane przez aktorów dla lepszego sprecyzowania i wyjaśnienia akcji. Te „pantomimy” miały tematykę przeważnie historyczną lub mitologiczną, sprzyjającą efektownemu rozwinięciu strony widowiskowej, która stanowiła ich główny urok i zjednywała im popularność wśród szerokich rzesz publiczności. Widowiska te były określane także jako *pantomime parlée*.

Niektórzy historycy literatury upatrują w *pantomime dialoguée* pierwszy etap *melodramatu* (zob. MELODRAMAT). (Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII s.*, Paris 1910).

Lidia Łopatyńska

PANTOMIME PARLÉE: (franc. „pantomima mówiona”) zob. PANTOMIME DIALOGUÉE.

PARADE: (franc.: „popis”, „pokaz”; etym. „parada” hiszp.). Pierwotnie widowisko komiczne odgrywane przez aktorów jarmarcznych przed lokalem teatru celem ściągnięcia uwagi przechodniów i zachęcenia ich do wejścia do środka. Z czasem rozwija się we Francji w samodzielny rodzaj dramatyczny. Postacie *parade* są przeważnie tradycyjnymi postaciami komedii dell'arte. Źródłem komizmu są w *paradzie* momenty widowiskowe, ponadto parodiowanie gry aktorów tragicznych i ich dykcji, zniekształcenie wymowy słów i dialog oparty na dwuznacznikach. Jakkolwiek grany w teatrach jarmarcznych i bulwarowych rodzaj ten znajduje w XVIII w. zwolenników, a nawet autorów spośród zblazowanych arystokratów. W korespondencji Grimma czytamy: „Nie jest to zapewne najwyższy z rodzajów dramatycznych, kroczy jednak przed rodzajem nudnym, który wedle pana de Voltaire jest jedynym złym”. Spotykamy w tym okresie także rodzaje pośrednie między komedią a *parade* (*comédie-parade*).

Bibliografia: Grimm, *Correspondance littéraire*, październik 1769; G. Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris 1887.

Lidia Łopatyńska

PARIVARTA: (ind.) „przemiany”. Na scenie tylko jeden aktor. Naśladuje po kolei różne osobistości, różne charaktery. Mówi możliwie mało. Jego sztuka wystarcza bez słów. Ulubione przedstawienie ludowe. Nazywają tych wędrownych aktorów *bahurāpin* — „wielokształtny”.

Helena Willman-Grabowska

PIÈCE À ÉCRITEAUX: (franc. „sztuka z napisami na kartach”) jeden z rodzajów dramatycznych wytworzonych przez teatry

jarmarczne Paryża w początkach XVIII w., będących próbą obejścia przywileju Komедии Francuskiej gwarantującego jej wyłączne prawo do grania na terenie Paryża komедии, tzn. utworów opartych na formie dialogu. *Pièce à écrire* jest sztuką, w której repliki osób działających były napisane i prezentowane publiczności początkowo przez aktorów, następnie zaś plakaty z napisami były spuszczone z góry, przy czym publiczność na podaną melodię śpiewała prezentowany jej tekst. W tej formie *pièce à écrire* należy uważać za pierwsze stadium rozwoju francuskiej opery komicznej (zob.).

Bibliografia: Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris 1877; M. Albert, *Les Théâtres de la Foire*, Nancy 1887.

Lidia Łopatyńska

PIÈCE À MACHINES: (franc. „sztuka z maszynami”). Termin używany w XVII wieku we Francji na oznaczenie sztuki o charakterze widowiskowym, której akcja komponowana była tak, by pozwalała na zastosowanie zmiany dekoracji w oczach widza, na przenoszenie przedmiotów z miejsca na miejsce (efekty latania! stąd sięganie do tematyki fantastycznej, najczęściej mitologicznej), tzn. wymagała użycia maszynierii. Ponieważ widowiskowość sztuki rozwijała się częstokroć kosztem walorów literackich tekstu, a konieczność zmian dekoracji pociągała za sobą zwolnienie tego rodzaju sztuk od reguły jedności miejsca, a w konsekwencji także jedności czasu, przeto przez teoretyków i krytykę wieku XVII *pièces à machines* są traktowane jako rodzaj podrzędniejszy, stanowią one jednak popularną rozrywkę zarówno publiczności dworskiej mającej sposobność oglądania w rezydencjach króla albo magnatów wspaniałych monumentalnych widowisk, jak i dla masowego odbiorcy teatrów miejskich. Od czasu powstania na gruncie francuskim opery — rodzaju dramatycznego *par excellence* widowiskowego — *pièces à machines* tracą na znaczeniu wobec monopolu na widowisko, jaki posiada opera. Przykłady *pièces à machines*: P. Corneille, *La Toison d'Or* (1660); J. Molière, *Don Juan* (1668).

Lidia Łopatyńska

PIÈCE DU GENRE SOMBRE: termin używany we Francji na oznaczenie sztuk Bacularda d'Arnaud (1718—1805) i jego naśladowców. Uważane przez niektórych teoretyków za odmianę komедии łzawej, z którą mają jako cechę wspólną nastawienie na wywoływanie gwałtownych wzruszeń odbiorcy z powodu niezawinionych a wstrząsających cierpień, sztuki te odbiegają od niej jednak przez swój charakter wybitnie sensacyjny, widowiskowy i nastawienie na budzenie efektów grozy. Zaspokajając potrzeby emocjonalne odbiorcy mieszczańskiego drugiej połowy w. XVIII, sztuki tego typu wyłamują się w sposób zamierzony spod reguł formalnych tragedii klasycznej, zachowują jednak zupełnie specyficzne oblicze wobec ówczesnego dramatu mieszczańskiego, nastawionego na uczucia „naturalne” i utylitarne moralizatorstwo. Zapowiadają późniejszy melodramat.

Bibliografia: Bertrand de la Villehervé, *François Thomas de Baculard d'Arnaud, son théâtre et ses théories dramatiques*, Paris 1920.

Lidia Łopatyńska

PRAHASANA: ind. komedia *buffo*, farsa, bufonada satyryczna w jednym akcie, b. rzadko w dwóch; posiada też wstęp ekspozycyjny i rozwiązanie. Stosuje się w niej umiarkowanie elementy taneczne *lasya*. Temat bywa erotyczny, podobnie jak w BHĀNA (zob.), poznaczony swobodnej, nie skrepowanej ścisłymi przepisami twórczości autora. *Prahāsana* bywa dwojakiego rodzaju, zależnie od klas społecznych lub tylko osób, które są przedmiotem śmiechu. Rodzaj pierwszy, *śuddha* — „czysty”, wystawia na pośmiewisko brahmanów, którzy nie posiadają ani wiedzy, ani pobożności, żyją zaś ze swego brahmańskiego tytułu, upoważniającego ich, jako ludzi „wyłącznie oddanych nauce i modłom”, do zbierania jałmużny. Śmieje się też *prahāsana* (*has* — „śmiać się”) z niedołężnych rządców prowincji, z fanfaronów, z zaciętrzewionych w swych przekonaniach sekciarzy, nawet z niewolników umiających sprytnie dawać sobie radę ze swym panem. Wszyscy są przedstawieni z właściwym sobie zachowaniem się, ubraniem i mową. Drugi rodzaj *vikṛta* — „zmieniony”, a jak tu

można przypuszczać, „wykrzywiony” (jak obraz w krzywym zwierciadle), przedstawia inną publiczność, tj. inne typy, ostrzej zarysowane: stróżów haremu, jak wiadomo cieszących się złą opinią, eunuchów jeszcze od nich gorszych, fałszywych ascetów, brutalnych żołnierzy itd. Często te dwa rodzaje, zmieszane razem lub dla żartu skombinowane z elementami zapożyczonymi od komedii lirycznych, tworzą całość groteskowo-realistyczną. Występują w niej pasażerzy *vita*, dowcipni, bystrzy, a bez moralności, lotrzyki różnego gatunku, hetery, rajfurki itd. Przedstawienia te, bardzo lubiane, pochodzeniem i wykonaniem, a przynajmniej zamierzeniem, nie odbiegają daleko od twórczości jarmarcznej, ludowej; z niej zresztą powstały, równoległe do niej istnieją, różnią się zaś stopniem opracowania, na ogół nawet bardzo starannego ze względu na wybredniejszą publiczność, a też ze względu na opinie oraz przepisy teoretyków, którzy nie wahają się zaliczać ten rodzaj do wyższej grupy utworów, do tej samej, której wzorem jest *nataka*, najpiękniejszy dział literatury dramatycznej Indii.

Helena Willman-Grabowska

PRAHELIKĀ: (ind. „zagadka”). Jest to nie tyle utwór sceniczny (choć może nim być), ile rozrywka towarzyska o charakterze akcji teatralnej. Przedstawia się kilka przedmiotów i wymienia się kilka nazw uczuć, które widok tych przedmiotów może wywoływać. Po czym osoby, na które padnie los, komponują i odgrywają od razu odpowiednią scenę, starając się też dodać do niej właściwą recytację. Zabawa to prawdopodobnie dawnego pochodzenia. Podobne do niej odgrywają się, o ile wiadomo, wśród ludu Bengalu.

Helena Willman-Grabowska

PRASTHĀNĀ: (ind. „odjazd”). Sztuka ta, w dwóch aktach, jest jakby trawestacją *nāṭyarāsaka*. Pełno w niej tańca, różnych zmieniających się rytmów, mimiki, zresztą delikatnie erotycznej, dużo gracji i nawet pięknych wyrażań. Obok tego pijatyka, która właśnie prowadzi bohaterów do rozwiązania — po pijanemu — intrygi. Bohaterowie należą do świata niewolników lub służby; między nimi musi być jeden charakter czarny, intrygant,

ale i ten szkodzić do końca nie zdoła, gdyż wpływ wina odbiera mu przytomność. Sztuka komiczna o treści ludowej, bliskiej przedstawieniom jarmarcznym.

Helena Willman-Grabowska

SCENY: (franc. *scènes*). 1. W repertuarze francuskich teatrów jarmarcznych XVIII w. rodzaj ten zjawia się jako jedna z prób przełamania przywileju Komedii Francuskiej, gwarantującego jej wyłączne prawo grania na terenie Paryża komedii pojętej jako sztuka o akcji ciągłej. Termin *scènes* określa sztukę pozbawioną ciągłości akcji, tzn. taką, w której pokazane są jedynie pewne kluczowe momenty z dłuższej „serii” wydarzeń (np. wojna trojańska).

2. W okresie romantycznym we Francji zjawia się specyficzny gatunek książkowego rodzaju historycznego określanego jako *scènes historiques*, *scènes féodales* itp. Dramaty tego typu przedstawiają pewne wydarzenia historyczne bez podyktowanego konwencją literacką i wymaganiami sceny przykrawania do wymagań jednoci czasu i miejsca, przy bardzo swobodnym pojmowaniu jednoci akcji jako jednoci wydarzenia bez koncentrowania jej naokoło osoby jednego bohatera, co pozwala na wszechstronne pokazanie przyczyn i przebiegu wydarzenia i podkreślenie roli zbiorowości (ugrupowań politycznych, klas społecznych) zamiast konwencjonalnego akcentowania roli jednostki. W dramatach tego typu należy upatrywać pierwsze próby realistycznego traktowania historii w tematyce dramatycznej. Nie będąc przeznaczonymi dla sceny dramaty te mogły dość swobodnie, ze względu na znacznie łagodniejszą cenzurę dla książek niż dla widowisk teatralnych, analizować i krytykować zjawiska historyczne, nawiązując równocześnie do analogicznych wydarzeń współczesnych.

Najważniejszymi pozycjami w tym zakresie są *La Jacquerie* Pr. Mérimée (1828) oraz trylogia L. Viteta (*Les Barricades*, *Les Etats de Blois*, *La Mort de Henri III*, 1826—1829).

Lidia Łopatyńska

SERMON JOYEUX albo **MONOLOGUE DRAMATIQUE:** średniowieczny francuski monolog dramatyczny *sermon joyeux* („wesołe

kazanie”), kontynuujący bezpośrednio tradycję dawnych „świąt błazeńskich” (*fêtes des fous*), rozwinął się z parodii kazania wygłaszanego przez kaznodzieję. Taka nieprzyzwoita i żartobliwa parodia mogła zrodzić się najpierw w głowie jakiegoś jowialnego słuchacza lub też w głowie podchmielonego zakrystiana. Potem przedrzeźnianie kazań weszło do repertuaru „świąt błazeńskich” obchodzonych po kościołach najczęściej w karnawale. W końcu ten i ów błazeński kaznodzieja, wypędzony z kościoła, szedł na publiczne występy, aby zabawić publiczność wesołym parodiowaniem kościelnych kazań. Nie przychodziło mu to na pewno z trudem, gdyż naiwne średniowieczne kazania dawały szerokie pole do najróżnorodniejszych rubasznych karykatur. I tak kazanie na cześć St. Hareng („śledź”) jest parodią męczeństwa św. Wawrzyńca (Laurant). Potem idą kazania o St. Oignon („cebula”), o St. Raisin („winne grono”), o St. Nemo („nikt”). Z biegiem czasu rodzaj ten przyjął formę wierszowaną, upowszechnił się i zdobył dużą popularność. Jego wątkiem bywa najczęściej tekst z wypaczonym sensem przejęty z *Pisma świętego* i podany w scholastycznym układzie. To przedrzeźnianie kazań kościelnych przenosiło się także na inne tematy. *Sermon joyeux* z *Maux de mariage* przedstawia litanie kłopotów i nieszczęść żonatego człowieka od wesela aż do pogrzebu, podczas którego wierna małżonka, słuchając bicia pogrzebowych dzwonów, myśli już o poślubieniu młodego parobka. Z *sermon joyeux* rozwinął się w końcu monolog dramatyczny, będący najczęściej żartobliwym i burleskowym opowiadaniem. Autor wprowadza na scenę zazwyczaj jedną komiczną postać, która rozwodzi się w naiwny i groteskowy sposób nad swymi wadami, błędami i narowami. Z zachowanych około 40 monologów dramatycznych i *sermons joyeux* najstarsze i najslawniejsze są Rutebeufa (XIII w.): *Monologue d'un clerc de taverne* i *Le diz de l'herberie*, będący parodą szarlatana. Arcydziełem w tym rodzaju jest bez wątpienia współczesny Pathelinowi *Franc-Archer de Bagnolet* (Wolny Łucznik z *Bagnoletu*), napisany w drugiej połowie XV wieku. Bohater tego monologu, żołnierz-samochwał, opowiada z niesłychaną werwą swoje rzekomo

bohaterskie czyny. Jednak na widok straszaka w mundurze żandarma pada na kolana, trzęsie się z przerażenia i błaga o litość. Zobaczywszy wreszcie, że mu nic nie grozi, odzyskuje szybko czupurność i dalej gra zucha, krzycząc: „Nie boję się niczego, prócz niebezpieczeństw!” Tak w tym, jak i w późniejszym od niego monologu *Franc-Archer de Cherré* rozbrzmiewają echa niechęci ludu do znienawidzonej wiejskiej milicji zwanej *francs-archers*.

Bibliografia: L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au moyen âge*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris 1886; Fr. Michel et Monmergué, *Théâtre français au moyen âge*, Paris 1839; *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, publié par Le Roux de Lincy et Fr. Michel, Paris 1837; E. Picot, *Le Monologue dramatique*, Paris 1888 (Extrait de „Romania”); H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen Âge*, Paris.

Stanisław Łukasik

SOTIE: francuska *sotie* (*sottie*) jest w gruncie rzeczy polityczno-satyryczną odmianą farsy (zob. *FARSA*), zbliżoną do *moralité*, ale bardziej od niej aktualną. Zresztą każda farsa, grana przez aktorów-błaznów zwanych *sots* lub *fous* (fr. *fou* — „szalony, obłąkany”, „wariat, szaleniec”, „błazen, trefniś”, łac. *follem*), przybierała zazwyczaj nazwę *sottie*. Nazwa *sotie*, prawdopodobnie jak wyraz *sottise* — „głupota”, „głupstwo”, powstała z wyrazu *sot* — „głupi”, „głupiec” (hiszp. port. *sote* — „głupi”), którego pochodzenie jest dotychczas nie znane. Owi *sots* lub *fous* wywodzili się prawdopodobnie z dawnych celebrentów „świąt błazeńskich” (*fêtes des fous*), którzy, wygnani definitywnie w XV wieku z kościoła przez sobory i parlamenty, zbierali się później na placach publicznych lub na skrzyżowaniach dróg, aby kontynuować z jeszcze większą swobodą i werwą dawne błazeńskie występy. W XV wieku wesołe bractwa tych *sots*,

liczone na setki we Francji, występowały w różnych miastach pod różnymi nazwami: Enfants sans souci w Paryżu, Connards (lub Conards) w Rouen, Suppôts de la Mère-Folle w Dijon. Głównymi dygnitarzami paryskich Enfants sans souci byli le Prince des sots i Mère-Sotte. Występujący w nowym charakterze i w niczym nie skrepowanych warunkach owi sots zastępowali dawną parodię hierarchii i liturgii kościelnej obszerniejszą i barwniejszą parodią całego społeczeństwa, traktując je wszędzie z dotkliwą i surową ironią. Podług nich świat składa się z wariatów, z niezliczonej ilości wariatów: *Stultorum numerus est infinitus*, tak brzmiała dewiza wesołego bractwa Suppôts de la Mère-Folle w Dijon. Przystrojeni w zielono-żółte tradycyjne kostiumy i w kapturki z długimi klapkami, sots mienili się wyrazicielami całego społeczeństwa, przedstawicielami jego wad i śmieszności, szczególnie jego głupoty i próżności. Ich błazeński strój cieszył się wszędzie szczególnym przywilejem, który pozwalał im mówić o wszystkim bezkarnie. Błazny (*fous*) mieli przecież to prawo na królewskich dworach. Dlaczegoż nie mieliby korzystać z niego na deskach scenicznych, na deskach rusztowań wzniesionych w tym celu w Halach?

Sotie odłączyła się od farsy jeszcze przed połową XV wieku, aby stać się specjalnym rodzajem komicznym, przede wszystkim polityczną satyrą, wprowadzającą także niekiedy alegoryczne postacie na scenę. Spośród 26 zachowanych *soties* jedynie kilka reprezentuje większe walory literackie i sceniczne. Do nich należy *Sottie du nouveau monde*, grana 11 czerwca 1508 roku przez paryskich studentów na placu Św. Stefana, która atakuje, przy użyciu gwałtownej satyry, zniesienie sankcji pragmatycznej ustanowionej przez Karola VI. Ludwik XII, który nie obawiał się wcale politycznej satyry, polecił pocie P. Gringoire'owi ułożyć i przedstawić w tłusty czwartek 1512 roku w Halach Paryża sławną *Sotie du prince des sots*, podburzającą lud przeciwko papieżowi Juliuszowi II, nieprzyjaźnie nastroszonemu wobec króla francuskiego i Francuzów. Widowisko składało się z czterech części: *Cry*, *Sotie*, *Moralité*, *Farce*. *Cry* (prolog) zapowiada w czterech iskrzących się dowcipem zwrotkach przedstawienie wszystkim błaznom

i błaznicom Paryża i kończy się ujętym w pół-zwrotkę podpisem „Księcia błaznów”. W *Sotie* występują obok trzech Sots, nazywanych Pierwszy, Drugi i Trzeci, *Sotte commune* wyobrażająca francuski lud, *Prince des sots* przedstawiający króla Francji, *Mère sotte* kurię rzymską, przy której stoją *Sotte fiance* i *Sotte occasion*. Celem wszystkich ataków jest tam *Mère sotte*, grana przez samego Gringoire'a. Zresztą cały utwór jest zjadliwą satyrą na stosunki społeczne, religijne i polityczne. Idea, że wszyscy są wariatami i że szaleństwo panuje wszechwładnie nad światem, znalazła najdosadniejszy wyraz w *sotie* pt. *Monde et Abuz*, pełnej aluzji do współczesnych stosunków i nie oszczędzającej nawet Ludwika XII. Na wstępie postać przedstawiająca stary świat jęczy nad swoim losem i oplakuje nędzę swojego stanu. Po chwili zjawia się Abuz („Nadużycie”). „Nie trzeba tak się dręczyć — powiada do niego — żyj w dostatku i śpij, a ja podejmę się wszystkiego. Stary świat zasypia”. Wtedy Abuz podbiega do różnych drzew, pukając w każde. Na dany znak z pierwszego drzewa wychodzi *Sot dissolu* („Błazen rozwiąły”) w kościelnych szatach, z drugiego *Sot glorieux* („Błazen pyszny”) w mundurze żandarma, z trzeciego *Sot corrompu* („Błazen zepsuty”) w todzie prawnika, z czwartego *Sot trompeur* („Błazen oszukujący”) w ubraniu kupca, z piątego *Sot ignorant* („Błazen nieokrzesany”) w ubraniu chłopca, a z siódmego *Sotte folle* („Błaznica zwariowana”). Każda z tych postaci wygłasza charakteryzujące ją zdanie. W końcu cały ten orszak zaczyna strzyc i obrabiać śpiący Stary Świat. Potem stwarza sobie świat nowy, który postępuje jeszcze gorzej i pogrąża się w przepaść. Podczas panowania Franciszka I, który ograniczył błazeństwa i wybryki wesołych Enfants sans souci, autorzy *soties* mogli wprowadzić na scenę jedynie sprawy ogólne bez jakichkolwiek osobistych aluzji (*Sotie des Fols chroniqueurs*, *Sottie du Cry de la Basoche*). Jednak *sotie* zdołała utrzymać się na scenie do końca XVI wieku.

Bibliografia: E. Picot, *Recueil général de sotties*, t. I—II, Paris 1902—1905; *Recueil de farces, soties et moralités...* publié par P. L. Jacob, Paris 1859; E. Picot, *La Sottie en France*, Paris 1886 (Extrait de „Romania”);

Fr. Michel et Monmerqué, *Théâtre français au moyen âge*, Paris 1839; L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au moyen âge*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris 1886; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen âge*, Paris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905.

Stanisław Łukasik

TUMBAKĪ: (ind. „kobza”). Przy dźwiękach kobzy dotąd jeszcze w Indiach południowych kuglarze dają przedstawienia. Stąd utwór sceniczny w jednym akcie, gdzie 2–3 aktorów ma wywołać wrażenie cudowności, zwie się *tumbakī*.

Helena Willman-Grabowska

VICITRĀRTHĀ (wiczitraartha): „przeróżnej treści” przedstawienie indyjskie bez żadnej intrygi. Na scenie 7–8 osób razem lub kolejno wykazują zręczność w różnych pomysłach i sztuczkach, objaśniając przy tym publiczność mniej lub więcej dowcipnie. Przypomina to znane wszędzie przedstawienia uliczne.

Helena Willman-Grabowska

VĪLASĪKĀ albo **LĀSĪKĀ:** ind. „kobietka”. Jeden akt; skomplikowany taniec kobiecy wyraża różne uczucia i sytuacje; intryga prosta, żadnych rozumowań; wystawa powinna być bardzo staranna. Bohater jest tzw. niskiego pochodzenia, raczej z ludu. Obok niego występują: śmieszek, dowcipny i z lekka przesadzony *bel esprit*, oraz przyjaciel bohatera.

Helena Willman-Grabowska

VĪTHĪ: (ind. „szereg, linia”, a stąd „droga”); teoretycy zdają się rozumieć ten wyraz jako „girlanda”. Jest to jednoaktówka z dwu lub trzema aktorami. W tym ostatnim razie każdy z nich reprezentuje odmienną kategorię: wyższą, czyli szlachetną, średnią i niższą. Miłość zajmuje w tej sztuce najwięcej miejsca, obok

nie mogą być przedstawione wszelkie uczucia, byle w sposób pełny wdzięku. Często są w *vīthī* rozmowy między dwiema osobami w formie kolejno po sobie następujących pytań i odpowiedzi, z których każda wywołuje następne pytanie, to pytanie zaś nową odpowiedź i tak dalej. Stąd nazwa „girlandy”; dla przykładu przytoczymy w skróceniu ustęp z *Vikramorvasi*, dramatu Kalidasy o nimfie Urvasi odzyskanej dzięki waleczności (*vikrama*) króla Pururavasa.

Król rozmawia ze swoim towarzyszem od dzieciństwa, brahmanem, lecz człowiekiem pospolitym, bez wykształcenia, który posiada tę jedną wielką zaletę, że jest do króla szczerze przywiązany. Jego rola w dramacie jest wyłącznie komiczna, nawet błazeńska. Nie przywykłym do dramatu indyjskiego wydaje się aż nazbyt sztuczna. „Mój drogi — mówi on do króla — któż to jest ten czy ta, co cię tak dręczy, że ciągle narzekasz?” Król odpowiada wylewem lirycznym, który ma na celu określić, co to jest miłość. „Nic nie rozumiem”. Król dalej tłumaczy, że miłość jest to wielkie upragnienie itd., itd. „A więc gdy się czegoś pragnie, to jest miłość?” Następują dalsze wyjaśnienia. „Już wiem. To znaczy, że się ma na coś wielką ochotę. Pozwolisz, mój kochany, że pójdę do kuchni; tak mię dręczy ta miłość, żeby co zjeść”.

Właściwością *vīthī* jest też między innymi nawiązywanie, a raczej rzecz by można szczerzenie na fabule, już będącej w toku, fabuły nowej. Tak Rama, ulegając głosowi publicznemu, który oskarża królową, postanawia oddalić ukochaną małżonkę. Korzysta z tego, że Sita wyraziła chęć przejażdżki. Sita wsiada do powozu, lecz ten powóz zamiast na spacer zawiezie ją na wygnanie. Odtąd jej losy stanowią inny temat, który rozwija się równolegle do losów Ramy, od nich niezależnie.

Jest pewien rodzaj *vīthī*, gdzie występuje jedna tylko osoba i rozmawia sama z sobą. Jedynie spokojnym lirycznym nastrojem różni się taka *vīthī* od **BHĀNA** (zob.).

Helena Willman-Grabowska

WODEWIL: (franc. *vaudeville*, pierwotnie *vaudevire* od miejscowości Vau de Vire w Calvados, depart. w Normandii, skąd pochodziły popularne piosenki). Do XVIII w. nazwa ta

oznacza piosenkę okolicznościową o tematyce aktualnej (politycznej, satyrycznej), utrzymaną w tonie żartobliwym, ujętą w formę kupletów. W wieku XIX oznacza utwór dramatyczny, rodzaj lekkiej komedii sytuacyjnej przeplatanej wstawkami śpiewanymi na melodie popularnych przebojów lub znanych piosenek ludowych.

Wodewil jako piosenka okolicznościowa jest jednym z wytworów średniowiecznej poezji mieszczańskiej we Francji, w której znajduje swój wyraz specyficzny humor francuski (*esprit gaulois*). Pierwotnie prawdopodobnie miał charakter jedynie rozrywkowy (piosenka pijacka), w okresie wojny stuletniej zabarwił się aluzjami politycznymi, dzięki czemu zyskał na popularności i na zasięgu. Popularnym twórcą wodewilów był w XV w. Olivier Baselin, z zawodu folusznik. W tym znaczeniu wodewil jest wyszczególniony w *Sztuce poetyckiej* Boileau (II, 181–186) jako specyficznie francuska odmiana satyry utrzymanej w lekkim tonie, złośliwie wesołej, o zasięgu raczej ograniczonym. Znamienne jest, że Boileau podkreśla ludowy charakter tego rodzaju literackiego i jego anonimowość: wodewil jest kolektywnym tworem, wędruje z ust do ust, wzbogacając się o coraz to nowe kuplety. Jako samodzielna piosenka znany jest wodewil jeszcze wiekowi XVIII, a właściwie ostatnim i równocześnie największym przedstawicielem jego na terenie Francji jest Béranger, którego piosenki spełniają wszystkie kryteria wodewilu (lekka piosenka o tematyce aktualnej związana z popularnymi melodiami), jednak nie są już tą nazwą określane, gdyż termin wodewil rozszerzył i zmienił swoje znaczenie.

W wieku XVIII wodewil jest szczególnie często używany jako piosenka śpiewana na znaną melodię, wprowadzona do utworów dramatycznych. W szczególności teatry jarmarczne wprowadzają wodewile do sztuk swojego repertuaru, a nawet niejednokrotnie cała sztuka przeznaczona na scenę jarmarczną jest poza drobnymi partiami prozaicznymi wprowadzonymi od czasu do czasu dla powiązania poszczególnych sytuacji jedynie montażem z wodewilów. To zastosowanie wodewilu do sceny wiąże się z walkami teatrów jarmarcznych z Komedią Francuską, która im zakazuje

grania sztuk mówionych. Sztuki operujące wodewilami noszą rozmaite nazwy: *pièce en vaudeville*, *opéra en vaudeville*, *comédie mêlée de vaudeville* lub nawet opera komiczna (zanim opera komiczna wykrystalizuje się jako odrębny gatunek dramatyczny o sprecyzowanych cechach). Szczególnie rozpowszechnia się chwyt kończenia sztuki wodewilem. Odnajdujemy go w widowiskach muzycznych operujących muzyką specjalnie skomponowaną dla danego utworu (*ariettes*), a nawet w komediach bez muzyki (np. *Wesele Figara*).

Od okresu napoleońskiego począwszy nazwa wodewil oznacza popularny na scenach bulwarowych gatunek komedii lekkiej, sytuacyjnej, mówionej, w której dialog jest od czasu do czasu przerywany kupletami śpiewanymi na znane melodie, których zadaniem jest wydobycie i podkreślenie dowcipu danej sytuacji, przy czym mogą zawierać także aluzje aktualne, ale nie jest to konieczne. Wodewil jest typowym widowiskiem obliczonym na drobnomieszczańskiego odbiorcę, zarówno wskutek środowiska, z którego czerpie swoje tematy, jak też kręgu zainteresowań, do jakiego się ogranicza (kariera – bogacenie się – posag – małżeństwo jako szczebel w karierze). Warto podkreślić, że pomimo błażej tematyki i ciasnych horyzontów wodewil spełnia jednak w tym okresie rolę postępową, gdyż jest to pierwsza próba komedii realistycznej, pokazującej wiernie współczesną rzeczywistość, podczas gdy wielka komedia tkwiła jeszcze w tematyce i sposobie stawiania zagadnień poetyki klasycznej. Masowym producentem wodewilów jest w epoce cesarstwa i monarchii Eugeniusz Scribe, w epoce drugiego cesarstwa, kiedy wodewil cieszy się olbrzymim powodzeniem, będzie bezkonkurencyjnym twórcą Eugeniusz Labiche, który wydobywa z tego rodzaju dramatycznego maksimum werwy i humoru sytuacyjnego. W tym okresie wodewil pod pozorami bardzo lekkiej komedii zupełnie wyraźnie występuje w obronie interesów burżuazji, głosząc pochwałę bogacenia się i dyskredytując wszelkie tendencje demokratyczne. Wodewil zanika z końcem wieku XIX, kiedy na scenę francuską przedostaną się tendencje sztuki naturalistycznej.

Lidia Łopatyńska