

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

Jednym z uznanych od wieków w praktyce, a niekiedy i w teorii celów tworzenia literatury i dramatu jest dawanie przyjemnej rozrywki. Charakter rozrywkowy mają wszystkie — choć tak bardzo różne pod względem gatunku i narodowego pochodzenia — utwory tworzące obecny zestaw haseł. Francuskie średniowiecze, dawna literatura japońska, popularny teatr hiszpański i angielski spotykają się tutaj razem w jednym celu: żeby ukazać, jak starano się dostarczyć lekkiej popularnej rozrywki masom odbiorców. Gatunki te cechuje swobodne czerpanie z innych gatunków, dość luźna zwykle budowa utworu, fantazja i humor. Należą one do twórczości, która należy już do przeszłości albo kończy się.

Redakcja

CHRISTMAS PANTOMIME: (ang. z łac. i greckiego *pantomimus*, pol. pantomima) popularne angielskie widowisko rozrywkowe o luźnej strukturze dramatycznej odgrywane w okresie świąt Bożego Narodzenia głównie dla rodzin z dziećmi, oparte na tradycyjnych baśniach z wplecionymi w ich wątek komicznymi aluzjami topicznymi, współcześnie popularnymi piosenkami, tańcami, muzyką, błazenadą, o bogatej wystawie, kończące się zwykle zadziwiającą technicznie „sceną transformacji” (*transformation scene*), a dawniej arlekinadą. Do tradycji pantomimy angielskiej należy odgrywanie głównej roli młodzieńczej (*Principal Boy*) przez młodą aktorkę w trykotach, a komicznej starszej pani (*Dame*) przez komika mężczyznę oraz wciąganie publiczności w żywy kontakt z akcją przedstawienia, wyrażający się m. in. w wokalnych oznakach aprobaty dla postaci pozytywnych, a potępienia dla negatywnych.

Na powstanie angielskiej *pantomime*

złożyło się wiele czynników. Nazwa jej prawdopodobnie pochodzi od pantomimicznych baletów na tematy z mitologii klasycznej wprowadzonych przez księżnę du Maine w Sceaux, które znalazły angielski odpowiednik w *The Loves of Mars and Venus* wystawionych w Londynie w 1717 r. jako „nowe widowisko dramatyczne na modłę starożytnych pantomim”. Drugim źródłem *pantomime* jest włoska *commedia dell'arte* grywana przez Włochów i Francuzów na paryskich jarmarkach, a także w Londynie pod koniec XVII i na początku XVIII w. Niektóre postacie z tej komedii, szczególnie Arlekin i Kolombina, stały się tak popularne, że w okresie rywalizacji między teatrami londyńskimi John Rich, dyrektor teatru Lincoln Inn Fields, sam grał Arlekina. John Weaver, baletmistrz konkurencyjnego teatru Drury Lane, również zastosował wzory włoskie w swej pierwszej pantomimie.

Wydaje się, że to w Drury Lane na-

stąpiło połączenie mitologicznej pantomimy z arlekinadą. Wiadomo bowiem, że w przedstawieniu *The Shipwreck* (Rozbicie) Arlekin występował jako Perseusz, a Kolombina jako Andromeda. To połączenie zadowalało publiczność domagającą się coraz dłuższych arlekinad po poprzedzającej sztuce, a jednocześnie pozwalało na wypoczynki tancerzy.

W ciągu XVIII w. mitologia klasyczna zaczęła powoli wychodzić z mody, a na pantomime przerabiano dzieje dra Fausta, bandyty Jacka Shepparda i romantyczne i sensacyjne opowieści z tanich wydawnictw zw. *chapbooks*, potraktowane jako burleski i bogate w wystawę widowiska.

Jeszcze na początku XIX w. tego rodzaju *pantomimes* były poprzedzane krótkimi komediami i zawierały resztki arlekinady, ale — zachowując zasadnicze elementy tradycji tego gatunku — coraz częściej stawały się samodzielnie przedstawieniami o tematyce baśniowej. Grano więc *Kopciuszką*, *Aladyną*, *Dicką Whittingtona*, *Dzieci w lesie* (*The Babes in the Wood*), *Czerwonego Kapturka*, *Kota w Butach*, *Sinobrodego*, *Robin Hooda*, *Robinsona Kruzo* i inne pantomimy oparte na *nursery rhymes* (zob.). Na początku XX w. do tego repertuaru wszedł *Peter Pan* sir Jamesa Barrie.

Pantomime była i jest w dużej mierze tworem anonimowym ze względu na swobodne zmiany każdorazowo wprowadzane do niej przez ludzi teatru. Np. Augustus Harris, dyrektor Drury Lane, wprowadził do niej artystów i elementy estradowe z popularnego w drugiej połowie XIX w. *music-hallu*.

Obecnie *pantomime* stała się widowiskiem sezonowym.

Bibliografia: P. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958; H. A. Watt and W. W. Watt, *A Dictionary of English Literature*, New York 1957; A. Nicoll, *W świecie Arlekina*, Warszawa 1967;

G. Brandreth, *I Scream for Ice Cream: Pearls from the Pantomime*, London 1974.

Witold Ostrowski

GÉNERO CHICO: po hiszp. „mały gatunek”, fr. *petit genre*; typowo hiszpański gatunek muzyczno-literacki, krótka, przeważnie jednoaktowa komedia obyczajowa, na którą składa się głównie muzyka i śpiew, rodzaj operetki, której przedstawienie na scenie nie przekracza godziny, co umożliwia trzy- lub czterokrotne wystawienie jej w ciągu wieczoru i przyciągnięcie znacznej liczby widzów.

Género chico powstało w drugiej połowie XIX wieku i wywodzi się od *zarzueli* (zob.), której jest skróconym, najczęściej jednoaktowym wariantem. Do wyjątków należą utwory dwuaktowe.

Género chico bywa często nazywany *zarzuelitą*, czyli małą *zarzuelą*. Jak w *zarzueli*, w *género chico* kładzie się nacisk na widowiskowość przedstawienia. Stąd przepych dekoracji i bogactwo strojów. Zasadniczym jednak elementem w przedstawieniu, który ma przyciągać widzów, jest muzyka. Tekst odgrywa rolę drugorzędną.

Przedstawiając głównie obraz obyczajów ludowych, często o charakterze satyrycznym, *género chico* wprowadza na scenę przede wszystkim lud i niezamożnych mieszczan. Brak rygorystycznej poetyki tego gatunku pozwalał na włączenie doń różnorodnych elementów, od obrazków ludowych, które przetrwały najdłużej, poprzez sceny fantastyczne, wstawki parodystyczne i fragmenty o charakterze rewii, aż do beładnej „gadaniny”.

Przedstawienie składa się zasadniczo z trzech części: odsłony wprowadzającej w akcję, krótkiego intermedium muzycznego pozwalającego maszynistom zmienić dekorację oraz końcowej odsłony, która zawiera kluczowe sceny przedstawienia.

Osoby występujące w tego rodzaju utworach są typami charakterystycznymi i przypominają swą stereotypowością po-

staci z wcześniejszej fazy *commedia dell'arte*. Zasadniczy podział, jaki się dokonał w drugiej połowie XIX wieku na *género chico* i *zarzuelo grande*, świadczy o tym, że *género chico* pozostało werniejsze gatunkowi, z którego się wywodzi, a zarazem wykazuje większe powinowactwo z *commedia dell'arte*.

U utworach tych, oprócz różnorodności oprawy muzycznej, na uwagę zasługuje strona językowa. Ich autentyczny język ludowy, rzadko spotykany w dziełach literackich, przyciągał szerokie rzesze widzów, którym był on szczególnie bliski, a to z kolei przyczyniło się do odnowy i wzbogacenia języka używanego na co dzień.

Początki i rozwój *género chico* wiążą się z madryckimi scenami „Recreo” i „Flor”, a przede wszystkim z teatrem „Apollo”, nazywanym również katedrą *género chico*. Na jego scenie została wystawiona w roku 1866 *Wielka droga* (*La Gran Vía*) Felipe Pereza, tłumaczona następnie na wiele języków świata. Muzykę do tego utworu skomponowali dwaj wybitni kompozytorzy Chueca i Valverde.

Wśród wielu autorów tego gatunku szczególną pomysłowością wyróżnili się: Ricardo de la Vega, Francisco Javier de Burgos, Miguel Echegaray, José Jackson Veyan, José López Silva, Joaquín Abati, Carlos Arniches, Manuel Paso, Enrique García Álvarez, Guillero Fernández-Shaw, Ramos Carrión, Vital Aza, Sinesio Delgado, Fiacro Yraizoz, Eusebio Blasco, Ceferino Palencia i Perrin Palacios.

Najsłynniejszymi kompozytorami muzyki do *género chico* byli: Bretón, Caballero, Chapí, Chueca, Jiménez, Nieto, Rubio, José Serrano, Valverde (ojciec i syn) i Vives.

Nobilitacja społeczna gatunku nastąpiła za przyczyną znakomitego teatru „Apollo” oraz udziału wybitnych ówczesnych aktorów. Na uwagę zasługuje również fakt, że bardzo często *género chico* bywało owocem ścisłej współpracy: librecisty z dwoma kompozytorami, dwóch librecistów z kompozytorem, rzadziej po dwóch twórców z każdej strony.

Typowym tego przykładem jest *Zbuntowana* (*La Revoltosa*), do której tekst napisali José López Silva i Carlos Fernández Shaw, a muzykę skomponował Chapí, czy też *Garść róż* (*El puño de rosas*) z muzyką tego samego kompozytora, a z tekstem Carlosa Arnichesa przy współpracy Ramona Asensio Mas, czy wreszcie — *Marsz z Kadyksu* (*La marcha de Cádiz*), do którego muzykę skomponowali: Valverde i Estellés, a tekst również wspólnie napisali: M. Celso Lucio i Enrique García Álvarez.

Najwybitniejszym talentem w dziedzinie *género chico* okazał się jednak Ricardo de la Vega. Wśród jego licznych utworów na uwagę zasługują: *Święto Gołębicy* (*La Verbena de la Paloma*), *Aptekarz i lale* (*El Boticario y las chulapas*), *Jędrna Józefa, albo zuchwały uczeń* (*Pepa la frescachona, o El Colegioal desenvuelto*) i *Zazdrość źle hamowana* (*Celos mal reprimidos*). Ta ostatnia sztuka uważana jest jeśli nie za najlepszą, to przynajmniej za najbardziej typową dla tego gatunku. Będąc barwnym i zarazem wiernym obrazem nędznych dzielnic Madrytu i ich mieszkańców, cały swój sukces zawdzięcza doskonałej harmonii tekstu i muzyki Bretóna.

Poza Madrytem *género chico* rozwinęło się jeszcze tylko na południu Hiszpanii — w Sewilli. Uprawiali je tutaj dwaj bracia: Serafin i Joaquín Álvarez Quintero. W ich utworach, które prawie wszystkie przedstawiają sceny z życia Andaluzji, nie ma ani psychologii, ani głębi w przedstawionych obrazach i sytuacjach. To co je wyróżnia, to cudowna zręczność prowadzenia dialogu, który jest jednocześnie zabawny, błyskotliwy i zwarty. Ich najważniejszymi utworami są: *Galernicy* (*Los galeotes*), *Podwórze* (*El patio*), *Kwiaty* (*Las flores*), *Wesołe usposobienie* (*El genio alegre*), *Kózka, która odchodzi w góry* (*Cobrita que tira al monte*) i wiele, wiele innych, w sumie ponad 200 tytułów.

Od samego początku swego istnienia (1870) aż do końca XIX wieku *género chico* święciło prawdziwe triumfy. W samym tylko Madrycie pod koniec XIX wieku czynnych było 11 teatrów prze-

znaczonych wyłącznie do grywania tego rodzaju sztuk. Schylek *zarzuelity* zaczyna się w chwili, gdy na scenę i do dialogu innych sztuk wkłada się pierwiastek komiczny i dowcip (*chiste*). Wpływ operetki wiedeńskiej, jako gatunku muzycznego w pełni już rozwiniętego i skodyfikowanego, przytłumił dalszy rozwój *género chico* i przyczynił się do jego upadku. Obecnie, tak jak i *zarzuela*, *género chico* znikło prawie zupełnie ze sceny hiszpańskiej.

Bibliografia: R. Bernard, *Histoire de la musique*, t. 3, Fernand Nathan, 1963; *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1962; *Enciclopedia universal ilustrada*, t. 25, Espasa-Calpe S. A., Madrid 1930; Delito i Pinuela, *Origen y apogeo de género chico*, Madrid 1949; *Encyclopédie de la Pléiade*, *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, t. 2: *Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris 1963; J. Fitzmaurice-Kelly, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris 1928; M. Strzałkowa, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wrocław 1968; P. van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, t. 1—3, Paris 1968.

Czesław Grzesiak

ISOPET lub **YSOPET**: (franc. „mały Ezop” od *Isope*, *Esope*, z łac. *Aesōpūs*). Nazwę tę nadawano w średniowiecznej Francji zbiorom bajek, które nie pozostawały właściwie w żadnym bezpośrednim związku z bajkami przypisywanymi w czasach Herodota grekiemu niewolnikowi, później wyzwolencowi frygijskiego pochodzenia. Nazwa *Isopet*, którą zastępowano nazwą *Romulus* figurującą na czele średniowiecznych zbiorów łacińskich bajek i apologów, oznaczała zasadniczo zbiory bajek francuskich zawierające obok przekładów łacińskich bajek Phaedrusa i Avianusa także oryginalne opracowania przejętych z ludowej tradycji różnych krajowych i egzotycznych motywów zwierzęcego eposu. Geneza ezopowych bajek będąca zagadką dla starożytnych pozostała nią w pewnej mierze do dnia dzisiejszego.

W każdym bądź razie bajkopisarstwo

rzymskie rozwijało się w zależności od bajkopisarstwa greckiego. Jego głównym reprezentantem był za czasów Tyberiusza (14—37) Phaedrus, autor pięciu ksiąg bajek, a następnie Avianus, autor 42 bajek. Oba te zbiory bajek, czytane już w szkołach rzymskich, nie przeszły jednak do literatury średniowiecznej pod nazwiskami ich rzymskich twórców. Nazwisko Phaedrusa nie było w ogóle znane pisarzom francuskim do końca XIV wieku. Od wczesnego średniowiecza zbiory Phaedrusa i Avianusa, których utwory mieszano ze sobą, były kraszone tendencjami moralnymi i dydaktycznymi. Poza tym bajki Phaedrusa zostały przełożone na prozę przez nieznanego pisarza. Czas tej przeróbki nie został określony, a jej najstarszy dochowany rękopis pochodzi dopiero z końca X wieku. W dodanym później prologu niejaki Romulus twierdzi, że przełożył te bajki z tekstu greckiego na język łaciński dla swego syna Tiberinusa. Z tego Romulusa zrobiono później ostatniego cesarza rzymskiego. W ten sposób bajki Phaedrusa i oparte na nich łacińskie zbiory były znane przez całe średniowiecze pod nazwą *Romulus* i stały się punktem wyjścia nowych łacińskich opracowań wierszem wzbogacanych nierzadko bajkami innego pochodzenia. Zresztą już w samym zbiorze Romulusa, zawierającym 83 bajki, tylko 51 zgadza się z treścią utworów Phaedrusa. Tendencja do wzbogacania zbioru bajek Phaedrusa ujawniła się już u jednego z jego pierwszych naśladowców, kompilatora *Fabulae antiquae*, bajek starożytnych przełożonych na prozę łacińską apologami (zob.), które dochowały się w kopii wykonanej przed 1029 r. przez Adémara de Chabanes, a następnie, od XII wieku, w łacińskich parabolach.

Autorzy wierszowanych przeróbek znającego od IX wieku *Romulusa* nie zawsze są znani. W średniowieczu ulubionym zbiorem bajek był przede wszystkim *Anonymus Neveleti* lub *Romulus Neveleti*, nazwany tak od nazwiska jego wydawcy.

Według kilku rękopisów autorem tej przeróbki był Waltherius Anglicus

(1109—1190), biskup Palermo. Ten powstały pod koniec XII wieku zbiór zawiera 60 bajek w dystychach, z których 58 pochodzi z I, II i III księgi *Romulusa*, a dwie z nieznanego źródła. *Anonymus Neveleti* doczekał się dwóch niejednakowej wartości przekładów na język starofrancuski, z których pierwszy, wykonany na początku XIII wieku, jest nam znany jako *Isopet de Lyon*, a drugi, wykonany w XIV wieku, jako *Isopet I* (de Paris) lub *Isopet-Avionnet*; do tego ostatniego został bowiem dołączony *Avionnet*, czyli zbiór 18 bajek przerobionych z Avianusa. Z przekładu prowansalskiego pozostał tylko nieduży fragment.

Anonimowy *Romulus Nilantii*, zredagowany w XIII wieku, zawiera 52 bajki i opiera się na tym samym kursującym także w Anglii *Romulusie*, który stał się w XII wieku punktem wyjścia *Ysopezu* Marie de France. W XIII wieku zbiór bajek pt. *Parabola* angielskiego pisarza Odon of Cheriton (zm. 1247) był dwukrotnie tłumaczony na język starofrancuski, pierwszy raz sześciogłoskowym wierszem, a drugi raz prozą. Bezpośrednim spadkobiercą dawnego *Romulusa* stał się również *Novus Aesopus* napisany na początku XIII wieku przez znanego łacińskiego pisarza średniowiecza Anglika Aleksandra Reckam lub Requam (zm. 1217). Z tego *Novi Aesopi*, zawierającego 42 bajki, z których 37 ma swe źródło w *Romulusie*, powstały w XIV wieku dwa francuskie przekłady znane jako *Isopet de Chartres* i *Isopet II* (de Paris). W kompozycji obu tych zbiorów zostały zastosowane w regularny sposób rymy przeplatane. W *Isopet de Chartres* obok ośmiogłoskowych wierszy występują również sześciogłoskowce, zwrotki liczą po cztery, sześć (*aabaab*) lub osiem wierszy. Niekiedy w jednej i tej samej bajce można spotkać sześcio- i cztero-wierszowe zwrotki.

Te cztery starofrancuskie zbiory bajek: *Isopet de Lyon*, *Isopet I*, *Isopet de Chartres* i *Isopet II*, powstałe dopiero w XIII i XIV wieku, mogą być uważane, dzięki pochodzeniu od *Romulusa*, za mniej lub więcej wierne kontynuacje

zbioru Phaedrusa. Całkiem inaczej przedstawia się sprawa z najobszerniejszym starofrancuskim *Isopetem* liczącym 102 bajki, z *Ysopez* Marie de France, napisanym dużo wcześniej, bo między rokiem 1170 a 1190. Marie de France wyznaje w epilogu, że pracę tę wykonała dla hrabiego Williama (*Willalme*), przekładając bajki z języka angielskiego na język francuski (*de l'Engleis en Romanz*). Następnie tłumaczy, że tego rodzaju książkę przełożoną z języka greckiego na język łaciński nazywa się Ezopem (*Esope*). *Li reis Alvrez, ki multa l'ama, || Le translata puis en Engleis, || E jeo l'ai rimé en Franceis...* („Król Alfred, który ją bardzo polubił, przełożył ją na język angielski, a ja rymami na język francuski”...). Marie de France oparła więc swój przekład na tekście angielskim, przypisywanym niesłusznie w wiekach średnich królowi Alfredowi Wielkiemu. Niestety nie doszedł do nas ani ten zbiór angielski, o którym mówi Marie de France, ani też zbiór łaciński, z którego ten ostatni powstał. Jednakże dzięki dwóm zbiorom pochodzącym od niego nietrudno przychodzi nam ustalenie filiacji 103 bajek zawartych w *Ysopez* Marie de France, jak również i określenie stopnia jego pokrewieństwa z poprzednimi zbiorami. Cały niemal dawny *Romulus* przeszedł do jej zbioru bajek, spośród których 40 znajduje swoje odpowiedniki w *Romulus Nilantii*: *Wilk i owca nad strumieniem*, *Mysz miejska i mysz polna*, *Lew i mysz*, *Król żab*, *Wdowa z Efezu*. Jednak znaczna większość tych bajek pochodzi z innych źródeł. Obok naiwnych i nieudolnych utworów, powstałych we wczesnym średniowieczu, odnajduje się tam także motywy bajek naprawdę starożytnych, nie znanych Phaedrusemu, które dostały się do zachodniej Europy drogą tradycji ustnej lub za pośrednictwem Bizancjum. Są tam również tematy wschodnie przywleczone do Europy przez Żydów, posiadających bogate zbiory apologów. Inne zdają się być pochodzenia germańskiego: *Lis i wilk*, *Lis i niedźwiedź*, znajdując swoje odpowiedniki w niemieckich, skandynawskich i fińskich bajkach zwierzęcych.

Jednak dla oryginalnej części swego *Ysopez* Marie de France zaczerpnęła najwięcej motywów z zachodnioeuropejskiego folkloru, z ludowych powiastek i baśni na podobne tematy, które, przeznaczone do budzenia śmiechu i wesołości, różniły się często od literackich bajek jedynie zupełnym brakiem tendencji dydaktycznych i moralnych. Z tego surowego ludowego materiału potrafiła autorka stworzyć nowe arcydzieła podług ustalonego szablonu, dołączając do każdego z nich nauki moralne.

Ysopez Marie de France ukazuje nam starofrancuską bajkę w pełni rozkwitu w drugiej połowie XII wieku. Po epoce Marie de France kontakty nawiązane ze Wschodem podczas wypraw krzyżowych wzmogły w wyższym jeszcze stopniu wpływ tamtejszych motywów.

Wartość literacka starofrancuskich bajek, będących najczęściej przekładami z łaciny, nie jest oczywiście zbyt duża. Zdarza się przy tym dość często, że tłumacz, który nie rozumie dobrze tekstu, przekręca treść utworu, naciągając ją do znanego mu motywu z tradycji ludowej. Każdy *Isopet* bywa zazwyczaj poprzedzany prologiem wyrażającym ulubioną w tych czasach ideę wykładania, że wszelkie opowiadanie powinno mieć dwa znaczenia: zewnętrzne i głębsze wewnętrzne. Oto jak rozpoczyna się *Isopet do Lyon*: „Zwiedziłem mały ogródek. Mnogo jest tam kwiatów i owoców. Owoc jest dobry, kwiat nowy — rozkoszny, przyjemny i piękny. Kwiat jest przykładem bajki, owoc pożyteczną nauką. Kwiat jest dobry dla przyjemności, owoc zrywaj, jeśli chcesz korzyści...” Poeci czynili więc wszystko, aby ukazać kwiat pięknym i przyjemnym i aby wskazany przez nich owoc przynosił najwięcej korzyści. Obok nauki moralnej, wykładanej zazwyczaj na końcu utworu, każda bajka jest małym dramatem, w którym bardzo zwięzła pierwotnie akcja jest często rozszerzona, urozmaicona nowymi szczegółami i charakterystycznymi wyrażeniami, narzucającymi jej nowy i świeży koloryt. Na ogół we wszystkich *Isopetach*, nie wyłączając *Ysopezu* Marie de France, opo-

wiadanie tchnie zawsze chłodem i bezosobowością; poeta nigdzie nie czyni osobistych uwag i nie okazuje sympatii dla swych postaci. Monotonie opowiadania powiększa jeszcze niemal stałe używanie tej samej miary krótkich wierszy. W zamian za to większość bajek odznacza się jasnością ekspozycji, szybkim tempem opowiadania i doskonałym dostosowaniem moralności do akcji. Każda bowiem ze średniowiecznych bajek składa się z dwu części: opowiadania i dołączonego doń wykładu moralnego. Bajkopisarz musi tam chować się za plecami moralisty, gdyż pouczenia i wykłady zasad moralnych odgrywają w *Isopetach* naczelną rolę.

Tak więc bajki Marie de France odzwierciedlają w całej pełni epokę feudalną: defilują przed nami wielcy panowie, zli sędziowie, chłopci, czarownicy, lichwiarze i każdy z nich otrzymuje tam naukę. Czasy są ciężkie, zło i niesprawiedliwość triumfują wszędzie, lecz, jak uczy nas historia zajęcy i żab, nie ma nigdzie takiej ziemi, gdzie by żyć można „bez strachu lub bez pracy, lub bez bólu”.

Smutny i przykry los poniżonych zda się budzić łzy w oczach Marie, lecz nie potrafi ona nigdzie zdobyć się na okrzyk oburzenia. Jeśli zaleca czasem wielkim panom prawość i umiarkowanie, to nakazuje równocześnie małym posłuszeństwo i rezygnację.

Odpowiadający starofrancuskim *Isopetom* prowansalski zbiór bajek sporządzony podług *Romulus Neveleti* zachował się tylko w małym fragmencie. Ten sposób grupowania bajek przyjął się również w Hiszpanii, gdzie *Isopete historiado* był drukowany w Saragossie w r. 1489. We francuskiej średniowiecznej literaturze epos zwierzęcy stworzył bogaty dział twórczości.

Poza *Isopetami* poeci przyoblekali w poetycką formę pojedyncze motywy tego rodzaju. Tak samo było w Prowansji, gdzie Peire Cardenal pozostawił piękną bajkę *Una ciutat, no sai cals*, i w Katalonii, gdzie trubadur Serveri de Girona napisał bajkę (*faula*) o słowiku. Specjalne alegoryczne i moralizatorskie zabarwienie otrzymały motywy zwierzęce

w *bestiaires* (zob.) rymowanych, tak we Francji, jak w Prowansji. W końcu epos zwierzący wystąpił w drugiej połowie XII i w XIII wieku z całą żywiołową siłą, przy wtórze zjadliwej satyry, złośliwego dowcipu i galickiego humoru, w *Romans de Renart*, w cyklu dłuższych poematów zwierzęcych powstałych z najróżnorodniejszych kompilacji.

Bibliografia: L. Hervieux, *Les Fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, Paris 1893—1894; E. du Méril, *Poésies inédites du moyen âge, précédées d'une histoire de la fable ésoptique*, Paris 1854; *Fables en vers du XIII^e siècle publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Chartres*, Chartres 1834; *Der Lyoner Yzopet*, hrsg. W. Foerster, Heilbronn 1882; U. Robert, *Fables inédites des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1825; A. Joly, *Marie de France et les Fables au moyen âge*, Mém. de l'Ac. de Caen, 1863, p. 415—477; K. McKenzie and W. Oldfather, *Yzopet-Avionnet: the Latin and French Texts*, Urbana, University of Illinois, 1919; K. Warnke, *Die Fabeln der Marie de France*, Halle 1898; A. Morel-Fatio, *L'Isopo Castillan*, RO XXIII, p. 561—575; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, éd. L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen Age*, Paris; H. Suchier und A. Hirsch-Hirschfeld, *Geschichte der Französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, Paris 1912.

Stanisław Łukasik

OTOGI-ZŌSHI: („zeszyty, książki rozrywkowe”, ang. *a book of fairy tales, nursery tales*) — japońska forma literatury rozrywkowej, krótkie opowiadania z XV—XVII w., często barwnie ilustrowane, służące do indywidualnego czyta-

nia oraz słuchania (*katarimono*, zob. *ka-yō*), wywodzące się z pseudoklasycznych *monogatari* (zob.) XIII—XIV w., w znacznej części przypominają bajki dla dzieci. Drukiem ukazało się ok. 300 tytułów tego gatunku, a ponad 100 istnieje w rękopisach. Sam termin pochodzi z XVII w. od nazwy biblioteczki wydawniczej (*otogi-bunko*, *otogi-zōshi*), publikującej krótkie utwory prozą pochodzące wedle przypuszczeń z okresu Muromachi (XV—XVI). Daty powstania i nazwiska autorów są nieznane. Przypuszcza się, że *otogi-zōshi* pisali podupadli dworzanie, mnisi, pustelnicy, samuraje, a nawet mieszczenie. Stąd też cechują je stereotypowe proste wyrażenia, ubogie słownictwo, niewielka ilość ozdobników, prosta konstrukcja. Dla lepszego zrozumienia posługiwano się często ilustracją i formą nadającą się do ustnego wygłoszenia lub odczytania. Nowi czytelnicy epoki zamieszek i wojen nie mieli czasu ani przygotowania do smakowania klasycznych czy pseudoklasycznych epigońskich *monogatari* o skomplikowanych perypetiach, przeplatanych poezją, lirycznymi opisami przyrody lub drobiazgowym rysunkiem psychiki bohaterów i realiów ich środowiska. W pisanych dla nich utworach — początkowo w przeróbkach starych opowieści literackich — autorzy faworyzowali akcję i konflikt. Wykorzystali elementy treściowe i formalne wszystkich znanych przedtem odmian prozy artystycznej i ludowej. Szczególnie chętnie sięgali po historie o zemście, duchach oraz o ludziach, którzy się wzbogacili, awansowali do wysokich rang lub stali się bóstwami. Dużą rolę w *otogi-zōshi* odgrywa żart i plebejski humor.

Otogi-zōshi podzielić można na sześć odmian: 1) opowieści związane z życiem arystokracji dworskiej, 2) kapłanów buddyjskich i bóstw w okresie ich pierwotnej ludzkiej egzystencji, 3) opowieści przekazujące legendy o wojownikach, 4) opowieści o ludziach z warstw niższych, 5) bajki o personifikowanych zwierzętach i roślinach, 6) opowieści, których akcja dzieje się w krajach zamorskich (Chiny, Indie).

1. *Otogi-zōshi* dworskie zawierają

historie miłosne w stylu *monogatari* XII—XIII w., lecz znacznie krótsze, np. *Wakakusa-monogatari* (Opowieść z *Wakakusa*), legendy o poetkach i poetach, np. *Komachi-sōshi* (Zeszyt o *Komachi*), *Saigyō*, oraz opowieści o dręczonych przez macochę pasierbicach, np. *Akizuki-monogatari* (Opowieść o *Akizuki*), i inne utwory pochodzenia ludowego, np. *Hachikazuki* (Garniec na głowie).

2. *Otogi-zōshi* religijne obejmują opowiadania o miłostkach mnichów i chłopców świątynnych, tzw. *chigo-monogatari*, np. *Aki-no yo-no naga-monogatari* (Długa opowieść o nocy jesiennej), dowcipne i pełne humoru utwory o mnichach, którzy złamali nakazy ich obowiązujące, np. *Sasayakidake* (Szeleszczący bambus), oraz cenione *otogi-zōshi* o motywach i okolicznościach wyboru stanu duchownego, np. *Sannin-hōshi* (Trzech mnichów) napisane w formie rozmowy-wyznania. Opowieści o pierwotnej, ludzkiej egzystencji bóstw wywodzą się głównie ze zbiorów literatury apologetycznej, związanej z teorią *honji-suijaku* (manifestacji najwyższego numenu), np. *Amida-no honji* (Manifestacja *Amidy*). Główny akcent w nich położony jest na cierpienia bogów podczas ich ludzkiej egzystencji. Obfitują w sceny okrutne i absurdałne. Miały szerokie kręgi odbiorców.

3. *Otogi-zōshi* rycerskie są przede wszystkim opowieściami biograficznymi o bohaterach okresu Heian i walk rodów Taira i Minamoto. Najpopularniejszymi postaciami takich legend wywodzących się z *gunki-monogatari* (zob.) są Minamoto Yorimitsu i Minamoto Yoshitsune wraz ze sługą Musashibō Benkei. O legendarnych wyczynach Yorimitsu czytamy w *Shutendōji* (Potwór-diabeł porywający dzieci i dziewczęta), *Rashōmon* (nazwa bramy w Kioto) i in. Natomiast Yoshitsune spotykamy w *Onzōshi shimawataru* (Wyprawa Yoshitsune na wyspy), w *Jōruri-monogatari* (Opowieść o *Jōruri* inaczej zwana *Jūnidan-zōshi* — Zeszyt w dwunastu scenach), w *Tengu-no dairi* (Pałac Tengu) i w *Benkei-monogatari* (Opowieść o *Benkei*). Na szczególną uwagę zasługuje *Jōruri-monogata-*

ri, która stała się prekursorem opowieści *jōruri*, a następnie teatru lalkowego *jōruri*. Poza tym wiele opowiadań oparto na materiale waśni i walk prowincjonalnych magnatów, np. *Morokado-no monogatari* (Opowieść o *Morokado*), *Akashi-no Saburō* (*Saburō* z *Akashi*). Bohaterowie tych utworów przegrywają w zaciętej walce ze złoczyńcami, lecz dzięki boskiej pomocy wszystko kończy się dobrze. Opowieści o zemstach i bohaterskich wyczynach często przedstawiają okrutne walki, szaloną miłość, utratę domu.

4. W opowieściach plebejskich bohaterami są chłopci, kupcy, mieszczanie, np. w *Bunshō-sōshi* (Zeszyt o *Bunshō*), *Issun-bōshi* (jap. Tomcio Paluch), *Saru Genji-sōshi* (Zeszyt o *Saru Genji*), *Fukutomi-zōshi* (Zeszyt o szczęśliwym losie). Nie wywodzą się one z dworskich *monogatari*, wpływ opowieści wojennych czy ideologii buddyjskiej jest także nikły. Związane są bezpośrednio z literaturą *setsuwa* (zob.) lub z ludowymi, ustnie przekazanymi *setsuwa*. Charakteryzują się humorem i akcentem satyrycznym, podobnie jak farsa *kyōgen* i humorystyczne *renga* (zob.). Dobrze oddają nastroje i koloryt życia zwykłych ludzi. Bohaterami są nieznanymi ludzkie z prowincji, niektórzy z nich przybywają do stolicy i zdobywają nieoczekiwane wysokie stanowiska, żyją potem długo i szczęśliwie. Ze względu na szczęśliwe zakończenie — robotnie kariery — były wielokrotnie wydawane od XVII w. i stały się powszechną lekturą dzieci i kobiet. Np. *Bunshō-sōshi* obrano podstawowym tekstem dla tzw. pierwszego czytania (*yomizome*) w Nowym Roku.

5. Opowieści o charakterze bajki ludowej, w których bohaterami są — lub występują na równi z człowiekiem — personifikowane zwierzęta, rośliny i in., reprezentują *Nezumi-zōshi* (Zeszyt o myszy) i *Aro-gassen-monogatari* (Opowieść o bitwie wron i czapli).

Otogi-zōshi są w literaturze japońskiej wstępnym etapem umasowienia literatury, rozszerzenia kręgów odbiorców i dostosowania do ich niskiego poziomu wykształcenia. Dlatego mało wśród *otogi-zōshi* utworów artystycznie wybitnych.

Odegrały one jednak poważną rolę w rozwoju czytelnictwa, pełniły zarówno funkcje rozrywkowe, jak i dydaktyczne, i stały się pomostem ku prozie popularnej epoki następnej, tj. okresu prymatu kultury mieszczańskiej (XVII—XIX).

Bibliografia: *Otogi-zōshi*, wstęp i komentarze Ichiko Teiji, [w:] *Nihon-koten-bungaku-taiki*, t. 38, Iwanami, Tokio 1964.

Mikołaj Melanowicz

ZARZUELA: nazwa pochodzi od miejscowości w pobliżu El Prado i znajdującego się tam pałacu Filipa IV — Real Sitio de Zarzuela, gdzie zaczęto inscenizować pierwsze *zarzuele*. Miejscowość zaś bierze swą nazwę od obficie rosnących tam krzaków cierniowych, po hiszpańsku *zarzas*.

Zarzuela to swoiście hiszpański rodzaj utworu scenicznego, pośredni między operą a dramatem, w którym sceny mówione przeplatają się z partiami śpiewanymi. *Zarzuela* ma pewne cechy wspólne z francuską operą komiczną, włoską operetką, z niemieckim *Singspiel* czy też amerykańskim *musicalement*.

Będąc utworem lekkim, wolnym zazwyczaj od ambicji literackich, mającym przede wszystkim służyć rozrywce, pełnym humoru i zręcznie malującym prawdziwe sytuacje życiowe, *zarzuela* przyciągała widza głównie widowiskowością. Był to rodzaj obrazka scenicznego o dużym ładunku gestu i muzyki, przy czym szczególny nacisk kładziono na dekoracje, kostiumy i taniec. Tańce hiszpańskie przy akompaniamencie gitary nadawały przedstawieniom szczególnego uroku, a w późniejszym okresie, pomimo silnych wpływów włoskich, zwłaszcza neapolitańskich, *zarzuela* właśnie dzięki tym tańcom zachowała swój narodowy charakter.

Przedstawienie na scenie rozpoczynało się od kwartetu wstępnego (*cuatro de empezar*) w wykonaniu żeńskiej części trupy. Jedynie ta część miała bardzo kunsztowną budowę z zastosowaniem techniki polifonicznej. Niektóre przedstawienia, szczególnie bardzo uroczyste, rozpoczynały się od *loas*, rodzaju prologów

muzycznych, które służyły również czasami za część wstępną do grywanych w owych czasach komedii. Po tej części wstępnej następowały na przemian dialogi, partie recytowane, zespołowe partie śpiewane i tańce. Ostatnią część wypełniały zazwyczaj tzw. *bailes*, w których muzyka i taniec odgrywały decydującą rolę.

Pierwsze *zarzuele* były utworami krótkimi, przeważnie jedno-, a najczęściej dwuaktowymi. W późniejszym okresie twórczości Calderona można znaleźć kilka utworów trzyaktowych. Jednak dopiero w drugiej połowie XIX wieku nastąpiła dalsza ewolucja tego gatunku i wyraźny podział na *zarzuela* dużą (*zarzuela grande*), złożoną z trzech lub czterech aktów i *género chico* (lub *zarzuelita*) (zob.), który pozostanie wierny gatunkowi, zachowując najczęściej tylko jeden akt. W tego rodzaju sztukach z wieku XVII przeważała tematyka mitologiczna i „bohaterska”.

Dopiero w drugiej połowie osiemnastego stulecia pojawił się *zarzuela* obyczajowa, w której wystąpią typy ludowe i sceny z życia współczesnego. W ciągu czterech wieków swego istnienia *zarzuela* nie uchowała się również przed wpływami obcymi, a także przeżywała okresy swej świetności i upadku.

Rodowodu *zarzueli* należy szukać już w teatrze lirycznym XVI wieku, a zwłaszcza w *Eklogach* Juana de Enciny, w farsach Lucasa Fernándeza i w *Autos* Gila de Vicente. Powstanie jej jako odrębnego utworu scenicznego przypada na wiek XVII. Powszechnie uważa się za twórcę *zarzueli* Calderona de la Barca, jednak jej prototyp pojawił się już w późniejszym okresie twórczości Lopego de Vega, kiedy pisał komedie muzyczne.

Rok 1629 jest właśnie datą przełomową dla teatru hiszpańskiego. W tymże roku w Palacio Real de Madrid został wystawiony krótki utwór Lopego de Vega, zatytułowany *Las bez miłości* (*La selva sin amor*), nazwany przez samego autora „eklogą pasterską”. Cały tekst był śpiewany. Trudno jednak ustalić, kto był twórcą partytury muzycznej. Historycy

muzyki uważają, że jest to najstarsza opera napisana i śpiewana w języku hiszpańskim. Pojawiła się ona około 30 lat po pierwszej operze włoskiej, a 2 lata po pierwszej operze niemieckiej, ale około 30 lat wyprzedziła początki narodowej opery angielskiej i około 40 lat — rodziny francuskiej.

Narodziny *zarzueli* przypadają na okres panowania Filipa IV, wielkiego miłośnika poezji, teatru i malarstwa. Na jego dworze trwał ustawicznie karnawał, a uroczystości, zabawy i przedstawienia urządzano z niebywałym przepychem, z udziałem najwybitniejszych artystów. Utwory były pisane przeważnie na zamówienie z okazji uroczystości dworskich. Sporo z nich zaginęło. Te, które przetrwały, połączone były z bogatą oprawą plastyczną. W tej dziedzinie niezwykłym talentem zabłysnął Cosme Lotti, sprowadzony przez króla w roku 1626 z Florencji jako wybitny inżynier, malarz i architekt. Lotti odnowił i unowocześnił dekoracje w teatrze hiszpańskim, a prawdziwy swój kunszt i fantazję plastyczną wykorzystał do inscenizacji przedstawień Lopego de Vega i Calderona. O jego bujnym umyśle technicznym może chociażby świadczyć widok rozległego morza w sztuce *Las bez miłości*, z widocznym na drugim brzegu miastem, latarnią morską i kilkoma okrętami, a także z rybami pływającymi zgodnie z ruchem fal. Cały ten efekt Lotti osiągnął za pomocą ponad trzydziestu sztucznych świateł.

Jeśli zgodnie z opinią wybitnego muzykologa hiszpańskiego Pedrella i jego ucznia, Rafaela Mitjana, przyjmiemy, że *Las bez miłości* stanowi pierwszą *zarzuelę* z repertuaru liryczno-dramatycznego, to drugą w kolejności jest komedia mitologiczno-powieściowa Calderona, *Ogród Faleriny* (*El jardín de Falerina*). Utwór ten, obfitujący w epizody baśniowe rozgrywane się w nastroju opowieści wschodnich, jako *Fiesta Real*, z muzyką Juana Hidalgo, śpiewami i baletem, został również zaprezentowany z zastosowaniem wystawnych środków inscenizacyjnych.

Pierwszą *zarzuelą* w teatrze Calde-

rona, wystawioną w Zarzueli w dniu 27 stycznia 1657 roku, był utwór jednoaktowy *Zatoka syren* (*El golfo de las sirenas*), przedstawiający przygody Ułisesa u wybrzeży pomiędzy Sycylią a Italią.

Następne utwory z teatru poetycko-mitologicznego Calderona są coraz bardziej rozbudowywane, jak chociażby dwuaktowa *zarzuela* pt. *Wawrzyn Apolla* (*El laurel de Apolo*), z wątkiem miłości Apolla do Dafne, czy też *Echo i Narcyz* (*Eco y Narciso*), która jest przykładem ewolucji *zarzueli* w kierunku większych form teatralnych. W utworze tym występuje podział na trzy akty po tysiąc wierszy każdy.

Z nielicznymi wyjątkami (*La purpura de la rosa*, *La estatua de Prometeo*) *zarzuele* Calderona to utwory nie w pełni muzyczne: partie recytowane są w nich przeplatane partiami śpiewanymi. W swoich komediach o założeniu widowiskowym Calderon wprowadza na scenę grupy dam, *caballeros*, żołnierzy, śpiewaków, pasterzy, wieśniaków, nimf, muzyków, a dość często i bogów.

Od samego początku swego istnienia *zarzuela* przyjęła się i przypadła do gustu szerokim rzeszom ludu hiszpańskiego, który zawsze szukał w teatrze częstych zmian scenicznych i szybkiej akcji — w przeciwieństwie do opery, gdzie akcja rozwijała się bardzo powoli. Olbrzymie zainteresowanie tą formą teatralną wskazuje na to, że *zarzuela* święciła prawdziwe triumfy już w wieku XVII. Nie tylko król i jego dwór, ale całe społeczeństwo entuzjasmowało się przedstawieniami. Za panowania Filipa IV można mówić o czymś w rodzaju opętania teatrem. Przedstawienia odbywały się nie tylko w Madrycie, ale we wszystkich większych miastach Hiszpanii, jak Barcelona, Valladolid, Walencja, Saragossa, Sewilla itd. Ten nowy rodzaj teatralny wraz z trupami aktorskimi wyszedł nawet poza granice Hiszpanii i grywany był na scenach Italii i Francji.

W Hiszpanii oprócz Lopego de Vega i Calderona ten nowy rodzaj uprawiali także Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moreto, Guillén de

Castro, Montalbán, Salís, Fernández de León, Salazar i Torres, wśród kompozytorów zaś, którzy współpracowali z autorami tekstów, należy wymienić Juana Hidalgo, Joségo Peyró, Carlosa Patino, Francisca Clavijo, Risca Garay, Marina, Juana de Navas, Juana de Palomares i Sebastiana Martíneza Verdugo.

Ale od pierwszych lat XVIII wieku zaczyna się upadek *zarzueli*. W 1703 roku pojawia się w Madrycie pierwsza włoska trupa operowa, która od razu zdobywa łaskę Filipa V, przejmując jednocześnie Teatro Real del Buen Retiro. Niektórzy autorzy, chcąc ratować *zarzuele* od zapomnienia, próbują ją łączyć z włoską operą. Rezultatem tego przedsięwzięcia są *zarzuele* na wzór włoski czy też inaczej nazywając — opery sceniczne w stylu włoskim. Juan de Agramonte i Vicente Camacho są między innymi ich przedstawicielami. *Zarzuela* powoli jednak znika ze sceny hiszpańskiej, a za panowania Fernanda VI jest nawet uważana za sztukę wulgarną, barbarzyńską i zostaje zupełnie pogrążona w ciemnościach.

Ostatnim jej akcentem jest *Baron z Illescas* (*El barón de Illescas*), utwór Fernandez de Moratín z muzyką Joségo Lidona, organisty z Kaplicy królewskiej. Został on napisany z okazji uroczystości związanych z wstąpieniem w roku 1789 Karola IV na tron hiszpański. Była to, jak zresztą wszystkie jej poprzedniczki, słaba i nieudolna imitacja włoskiej opery komicznej.

Na miejsce wypartej w XVIII wieku *zarzueli* wchodzi *tonadilla*, rodzaj krótkiej opery komicznej o charakterze ludowym, ze śpiewami i tańcami jako podstawowym elementem.

Pierwsza połowa XIX wieku wypełniona walką o niepodległość oraz długim okresem wojen politycznych za panowania Fernanda VII nie przyniosła żadnej odnowy. Dopiero w drugiej połowie XIX wieku grupa kompozytorów w składzie: Arrieta, Barbieri, Basili, Gaztambide, Martín i Saldoni, podejmuje godną uwagi kampanię w celu odnowy i przywrócenia *zarzueli* dawnej jej świetności. Pierwsza *zarzuela* tego

okresu to *Ucennice i żołnierze* (*Colegiales y soldados*). Utwór ten napisał Pina, a muzykę do niego skomponował Rafael Hernando. Odtąd *zarzuela* po raz drugi przeżywa renesans. Wyraźnie wyodrębniają się dwa jej typy, tzw. *zarzuela duża* (*zarzuela grande*), zazwyczaj trzy- lub czteroaktowa, i *género chico* lub *zarzuelita*, popularna jednoaktowa *zarzuela*, będąca obrazem obyczajów ludowych, mająca często charakter satyryczny. Zainteresowanie *zarzuelą* rośnie do tego stopnia, że co chwilę trzeba zmieniać sale teatralne, aż w roku 1856 zbudowany zostaje specjalny gmach nazywany „Zarzuela”, który zostaje przeznaczony wyłącznie do grywania tego rodzaju sztuk.

Ten okres świetności, trwający kilkanaście lat, zostaje znów zachwiany przez Francisca Arderiusa, który w roku 1865 wprowadza na scenę hiszpańską wprowadzony z Paryża tzw. rodzaj komiczny (*género bufo*), a na gruncie hiszpańskim przyjmuje to nazwę *Bufos Madrileños*.

Wkrótce i *género chico* zaczyna święcić coraz większe triumfy, i *zarzuela* ponownie chyli się do upadku.

W wieku XX Pablo Luna, Jacinto Guerrero, Pablo Sorozábal i Moreno Torroba starają się przedłużyć żywot *zarzueli*, ale nie na długo. Obecnie zanika ona prawie zupełnie. Czynniki, które się na to złożyły, są wielorakie. Wśród najważniejszych należałoby wymienić zmianę smaku spowodowaną wpływami obcymi, zwłaszcza wpływem muzyki murzyńskiej i kabaretowej, niedobór, a właściwie brak dobrych tekstów i pogardę dla tego rodzaju sztuki, wyrażoną przez współczesnych kompozytorów hiszpańskich — Del Campo, Esplá, Falla, Manén Pahissa, La Viña i innych. Do jej konkurentów należą kino, telewizja, teatr awangardowy i teatr rozrywki. Aby oprzeć się tak silnej konkurencji, *zarzuela* musi dostosować się do nowych warunków i wznieść na wyższy poziom, co można osiągnąć tylko przy ścisłej współpracy poety, kompozytora i scenarzysty.

Bibliografia: Angel del Rio, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. 1-2,

Warszawa 1970; C. V. Aubrun, *Histoire du théâtre espagnol*, Paris 1970; R. Bernard, *Histoire de la musique*, t. 3, Fernand Nathan, 1963; *Diccionario enciclopédico*, Labor S. A., Barcelona 1968; *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 9 (zarzuela), Roma 1962; *Enciclopedia universal ilustrada*, Espasa-Calpe S. A., Madrid 1930; E. Cotarelo, *Ensayo histórico sobre la zarzuela*, Madrid 1938; *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. 1: *Des origines à Jean Sé-*

bastien Bach, Paris 1960, t. 2: *Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris 1963; J. Fitzmaurice-Kelly, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris 1928; *Historia muzyki powszechnej*, red. J. M. Chomiński, Kraków 1965; Z. Karczewska-Markiewicz: *Calderón de la Barca*, Warszawa 1970; *Lope de Vega*, Warszawa 1968; M. Strzałkowa, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wrocław 1968.

Czesław Grzesiak

ZARZUELITA: Zob. GÉNERO CHICO
i ZARZUELA