

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

Hasła zamieszczone w bieżącym zeszycie stanowią jakby dopełnienie przeglądu haseł słowiańskich, wydrukowanego w t. XXXI z 1(2)61(62) ZRL. Wśród nich *powieść-kronika* różni się od innych gatunków tym, że jest zjawiskiem ogólnoeuropejskim, choć jest nieźle reprezentowana w literaturach słowiańskich. W Polsce jej poprzedniczką była *gawęda* prozą i wierszem, w Anglii zaś poprzedziły ją *sketches* [t. XVII, 1(32)].

Warto może zwrócić uwagę na odmienną, ale niewątpliwą służebność wszystkich trzech gatunków wobec życia społecznego. Pod tym względem *dramat obrzędowy* stanowi jakby przejście od rytuału do tekstu literackiego, *deklamovánka* jest wyrazem potrzeb życia towarzyskiego, najbardziej zaś „literacka” i potencjalnie najbardziej świadomie artystyczna *powieść-kronika* należy do szerokiej sfery refleksji i postaw kulturalnych elity intelektualnej.

Redakcja

ŚLĄSKI DRAMAT OBRZĘDOWY:

gatunek ludowego dramatu wyrosły na kanwie tradycji obrzędowej. Jego ukształtowanie wiąże się z ewolucją teatralizującą, prowadzącą do uwolnienia potencjału dramatycznego obrzędu od jego podłoża magiczno-wierzeniowego, religijnego. W konsekwencji tego rozwoju „teatralny język” obrzędu (muzyka, taniec, śpiew, recytacja, maska, kostium, rekwizyt) usamodzielniał się, oderwał od funkcji rytualnych i wszedł w obręb zjawiska dramatyczno-teatralnego. To zdecydowało o innym sposobie funkcjonowania owych teatralnych składników obrzędu, które z czasem stały się ważnym artystycznym wymiarem obrzędowego dramatu i jego estetycznym wykładnikiem.

Dawny obrzęd stał się materiałem, który — artystycznie przetworzony — umożliwił powstanie nowych formalno-treściowych rozwiązań. Wyjście poza obrzędowe kanony, zmiana w konwencji odbioru i w charakterze gry wykonawców pozwoliły na swobodne trakto-

wanie tradycyjnych tekstów. Aktorzy grający obrzędowy temat proponują teraz widzowi własny sposób interpretacji, a zachowane z dawnego obrzędu części podlegają tu swobodnym tłumaczeniom zarówno aktorów, jak i widzów. Znaczy to, że istotne elementy obrzędu w drodze ewolucji poddają się reinterpretacji i przewartościowaniu. Taniec i jego współrzędne: śpiew, muzyka, gesty — pierwotnie magiczne, sakralne, mają dziś funkcje estetyczne i zabawowe. Mamy tu do czynienia z twórczym wykorzystaniem znanego i zachowanego w ludowej tradycji schematu.

W ten sposób dawne działania obrzędowe przekształciły się w ludowy teatr. Specyfiką omawianego gatunku i jedynym sposobem jego istnienia jest jego wymiar teatralny. *Obrzędowy dramat* nie jest zdeterminowany wyłącznie tekstem możliwym do przyjęcia w formie odbioru czytelniczego, ale do istoty jego należy „dramat wykonawstwa”. Lektura *obrzędowego dramatu* zaczyna się

w chwili rozpoczęcia teatralnego pokazu. W nim wyraża się indywidualizm i różnicowanie form opisywanego typu. Tworzy się wtedy cała atmosfera i artystyczny walor przedstawień. Decyduje o nim żywy aktor, jego gra i użyte w niej akcesoria: kostium, maska, rekwizyt. Tak wykonawca obrzędowego tetaru odwarza dla widowni przebieg dramatu, w ten sposób uwydatnia charakter interpretacji tradycyjnego modelu. Owa zasada teatralności daje możliwość wielokrotnego i rozmaitego odgrywania tego samego scenariusza. W każdym wypadku mamy do czynienia z bezpośrednim wypełnieniem teatralną materią określonej struktury „tu i teraz”.

Ludowy aktor-amator nie dysponuje informacjami jak grać, jak przedstawiać bohaterów *obrzędowego dramatu*, a zatem gesty, ruchy, mimika, sposób mówienia są wynikiem jego umiejętności i twórczej intuicji.

Wśród śląskich form dramatyczno-teatralnych tego gatunku popularne są dwie podstawowe odmiany:

I — *typ teatru bez dramatu* czyli inscenizacja nie posługująca się tekstem dramatycznym z wyposażeniem fabularnym, spójną akcją z logicznie uporządkowanymi zdarzeniami. Ich kompozycja i koherencja rodzi się dopiero w wyniku działań aktorskich. Są to teksty — przedstawienia niejako „pisane na scenie” i przez to każde kolejne wykonanie jest tworzeniem widowiska na nowo. Do tej odmiany należą: Szlachcice, Dziady, Mikołaje, chodzenie z niedźwiedziem, chowanie Basa. Zewnętrzną formę tych przedstawień stanowi korowód masek — przebierańców obchodzących ze swym widowiskiem wiejskie domy i podwórka. Technika gry zasadza się głównie na improwizacji, a powstawanie kolejnych scenek widowiska przypomina formułę komedii *dell'arte*. Tutaj aktorzy znają pewien schemat działań, schemat tradycyjnego scenariusza, w zakresie którego improwizują. Nie określa on dokładnie warstwy słownej danej roli ani sposobu jej zagrania, ale wykonawcy znają „osoby dramatu” oraz określone elementy składowe widowiska i te role i sytuacje wypełniają w trakcie swojej aktorskiej prezentacji. W tym sensie można uznać, że ów tradycyjny model, „pamięciowy zapis” scenariusza ma tę samą wartość co epicko sformułowane „kanwy” dla komedii *dell'arte*.

Istnieje zatem wiedza wykonawców o przebiegu widowiska, o częstotkach ważnych dla jego struktury, jednak ich zestawienie i wypełnienie tego konturu jest zależne od zespołu aktorskiego. Kanwy są pewnym punktem odniesienia, określają kierunek działań aktorskich w ramach pewnego modelu. W sumie otrzymujemy przedstawienie niezwykle żywiołowe, wypełnione tańcem, muzyką, śpiewem, scenkami pantomimicznymi, popisami niemal cyrkowej akrobacji. Jest to bardziej teatr obrazu o walorach plastycznych niż teatr słowa.

Zamaskowane i ukostiumowane postacie występujące w przedstawieniu, to gotowe typy charakteryzujące się określoną pozycją w dramacie: np. Szlachcic-Zołnierz Samochwał, Góral, Żyd-Wędrowiec, Świniarz, Cygan, Cyganka, Karczmarz, Cyrulik, Pan Młody, Leśniczy, Śmierć, Diabeł i inne. Aktorzy grający poszczególne postacie, również po-przebiegani za przeróżne niedźwiedzie, kozy, konie, dziady, baby... tworzą „kłębowisko roztańczone, niesforne, jazgotliwe, i dzwoniące”. Słowo jest tutaj uproszczone, rymowanki i monologi o mało sensownych układach pełnych niedorzeczności są źródłem komizmu i zabawy. Czasem napisy na kostiumach zastępują słowa (np. napis na plecach diabła: „memento mori” albo nazwy występujących postaci). Są to kompozycje pełne barw i fantazyjnych kostiumów, a ich teatralność podkreślają jeszcze maski i półmaski, co w efekcie daje niepowtarzalną atmosferę i swoisty artystyczny wymiar widowisk obrzędowych. W inscenizacjach tych nierzadko obserwujemy typ działań happeningowych, dlatego aktorskie *lazzi* rodzi się często z przypadkowych sytuacji zastanych „tu i teraz”, w bezpośrednim kontakcie z widzami.

Widowiska realizują w swym podstawowym zrębie stylistykę komediową, wyrażającą się głównie w działaniach postaci kreujących scenki spiętrzające paradoksy i logiczne kompozycje w konwencji „świata na opak” (posługiwanie się chwytem groteski, *pure nonsense*, parodii). Indywidualne interpretacje ról, dobór postaci sprawiają, że ten sam scenariusz dramatu charakteryzuje się różnicowaną konkretyzacją teatralną poszczególnych zespołów wykonawczych. Poza osobami, które są dla danego modelu inwariantne wprowadza się nowych bohaterów. Ich role wkom-

ponowane w tradycyjny układ rozbudowują go i zmieniają strukturalnie.

Istotną cechą omawianego typu jest totalna gra wszystkich aktorów, (kompozycje symultaniczne), co w połączeniu z przebraniem i charakteryzacją sprawia, że mamy tu do czynienia z teatralnością pozbawioną wszelkiej iluzji rzeczywistości. Aktorzy-recytatorzy, aktorzy-tancerze, aktorzy-komicy, aktorzy-masłki zwierzęce tworzą swoisty i jedyny w swoim rodzaju *collage* typów i sytuacji.

II — *typ inscenizacji zdeterminowany tekstem dramatycznym* wyznaczającym bieg akcji i organizującym uporządkowaną kompozycję o określonej fabule. Technika wykonawcza uzależniona jest od warstwy słownej dramatu, wynika z układu ról, dialogów, monologów i dramatycznie określonych sytuacji. Do tej odmiany należą dramatyczno-teatralne realizacje wątku Heroda. Charakteryzuje je istnienie wielu wersji organizowanych wokół podstawowego tematu o Narodzeniu Chrystusa.

Zasadniczo mamy tu do czynienia z jedną sztuką, ale w wielu mutacjach tekstowych i wykonawczych. Stale powtarza się ten sam temat, wydarzenia koncentrują się wokół centralnego bohatera — Heroda, a jednak koncepcje poszczególnych zespołów są odmienne. Różnice obejmują nie tylko założenia kompozycyjne (występowanie lub brak niektórych scen: scena pasterska, audyencja Trzech Króli, dialogi Heroda z żoną Rachelą, wprowadzenie chóru oraz rozbudowanych scenek intermedialnych typu komicznego, np. chłopak z turoniem, diabeł i czarownica i inne), ale też dobór postaci dramatu (obok Heroda postacie marszałków, feldmarszałków, rycerzy-adiutantów, żołnierzy Trzech Króli, ulana, Żyda, Turka, czasem astrologa, pasterzy, żony Heroda, anioła, diabła, śmierci).

Jeżeli opowieść o Herodzie potraktujemy jako bazę dla świata przedstawionego dramatu, to zrozumiemy, że na tej bazie mógł wytworzyć się pewien formalny schemat dopuszczający takie lub inne wypełnienie. Istnieje możliwość uzmienniania tradycyjnego modelu w jego dramatyczno-teatralnym wypełnieniu — dodawaniu lub odejmowaniu niektórych elementów struktury, w relacjonowaniu jednego a pokazywaniu innych obrazów wzorcowej fabuły.

Formalnie i strukturalnie dadzą się wyróżnić w omawianym typie pewne stałe cząstki-segmenty, wyznaczające organizację tekstu dramatycznego. Występują one zasadniczo w każdej proponowanej przez zespoły aktor-skie formie dramatyczno-teatralnej. Są to trzy podstawowe i następujące po sobie części: wprowadzenie (swoisty prolog), dramatyczne „dzianie się” (przedstawienie dramatyczne — struktura dialogowa) oraz zakończenie (tu zawsze ten sam efekt finalny — śmierć Heroda i scena *danse macabre*).

Poza porządkiem dramatycznym znajdują się typowe dla tego gatunku formuły sygnalizujące początek i koniec przedstawienia (np.: „Czy chcecie widzieć króla Heroda?” — zwrot do widza i również do niego wprost skierowana formuła kończąca spektakl: „Biedak Herod już nie żyje, toż skończone komedye. Wszyscy się sam dobrze miejcie, a nom za kolynda dejcie. A my od was odchodzimy, za kolynda dziękujemy”). Formuły te tworzą pewien typ ramy obejmującej, wewnątrz której toczy się dramat właściwy. Każda z wymienionych części modelu składa się z szeregu wariantów, co oznacza, że ów tradycyjny szablon zdarzeniowy (znany schemat dziejów Heroda) używa różnorodność przekazu, tworząc paradygmaty „herodowego” wątku. W efekcie otrzymujemy dramaty o kompozycji prostej — tu akcja toczy się szybko, wydarzenia biblijne są tylko sygnalizowane, relacjonowane przez bohaterów, a wszystko zmierza do wiadomego rozwiązania — tańca śmierci; obok nich mamy kompozycje złożone, strukturalnie rozbudowane, w których plan akcji, działania postaci, określone sceny wybrane dla przedstawienia są zaplanowane ze szczególną dbałością o teatralny i artystyczny efekt (dialogi mówione, śpiewane, wprowadzenie chóru, którego pieśni są komentarzem do rozwijającej się akcji i sygnalizują kolejne zdarzenia, wreszcie *inter-media*).

Jednocześnie przy owym zróżnicowaniu dramatyczno-teatralnym gatunek ten charakteryzuje się pewną, nigdy nie naruszaną, kolejnością zdarzeń wynikającą z ogólnego planu fabuły. Dramat zbudowany jest na zasadzie następstwa jednego obrazu po drugim, co uwidacznia się w kompozycji teatralnej realizującej scenę sukcesywną.

Zmianę sytuacji dramatycznej określają

„wejścia” i „zejścia” postaci oraz przechodzenie osób z grupy mówiących do grupy słuchających i oglądających. Ten rodzaj scenicznego ruchu jest istotną wartością teatralnej kompozycji „herodowych” dramatów. Dla widza stanowi ważną informację o rozwoju akcji i jednocześnie służy budowie napięcia dramatycznego.

Cechą charakterystyczną i niemal strukturalną obu omawianych typów ludowego dramatu obrzędowego jest istotna w jego realizacji teatralnej interakcja sceny (sceną może tu być ulica, podwórko, izba, wydzielona przestrzeń w plenerze itp.) i widowni. Tutaj aktor staje wśród widzów, przemawia do nich, powołuje na świadka mających się toczyć wydarzeń, reaguje na atmosferę widowni.

Wszelkie wstępne zapytania, wproszenie się do domu, w którym aktorzy chcą dać przedstawienie, bezpośrednio zwroty do widza zawarte w aktorskich monologach są istotne dla natury gatunkowej obrzędowego teatru. Są to formy wymagające widza aktywnego i to wynika z całościowej struktury widowiska teatralnego. Tutaj widz może zostać w każdej chwili poproszony o pomoc (np. „Proszę krzesło dla pana mego”), może zostać włączony do akcji (taniec z aktorem, dialogi z publicznością itp.). Teatr ten aktywizuje również interakcję „wyobraźniową”. Za pomocą słowa, gestu, rekwizytu, przebrania buduje wyobraźnię widza o zdarzeniach tam, gdzie brak scenicznej odpowiedniości faktów, o których mowa w dramacie. Opisy, relacje aktorskie mają wywołać odpowiedni obraz w świadomości widza. Te samą wartość mają wszelkie scenki pantomimiczne wyobrażające różne sytuacje, które widz winien odczytać i zrozumieć, aby uczestniczyć w odbiorze dramatu. Ta założona formalnie interakcja spełnia się faktycznie w realizacji teatralnej i w dużym stopniu decyduje o kształcie ludowego spektaklu.

Ważną dominantą kompozycyjną teatru obrzędowego są aktorskie przebrania. Maski, kostium, rekwizyt oraz szczególna charakterystyka decydują o ekspresji i atmosferze przedstawień.

Techniki komponowania scenek i kostiumów są bardzo różne i różne jest tworzywo użyte w ich budowie (np. kolorowy papier, wstążki, gazety, skórki królicze, baranie, gips, drewno, słoma, wełna, kolorowe materiały,

choinkowe bombki, cynfolie itp.). Tu najwyraźniej uwidacznia się twórcza indywidualność ludowego artysty, który przez plastyczną interpretację postaci ujawnia swoje wyobrażenie o niej.

Przebrania mają charakter kreacyjny, są w pewnym stopniu tradycyjne, ale w większym stanowią zupełnie współczesne rozwiązanie. Są kontaminacją najróżniejszych materii i przedmiotów, które zestawione w jednym rysunku postaci uzyskują funkcję swoistej metafory. Pozwalają widzowi na wielorakie interpretacje i skojarzenia.

Wiele egzotyki i niezwykłości wprowadzają do przedstawień obrzędowych maski zwierzęce. Odznaczają się one osobliwymi formami i niezwykłą malowniczością, co decyduje o treści mającej dużą siłę artystycznego wyrazu. Uzyskuje się ją przez wszelkiego rodzaju sposoby kontrastowania, wyolbrzymiania, zestawienia-oksymoronu. Dominującym bowiem stylem w kompozycjach kostiumów i masek jest groteska i ona określa formy i treść aktorskiego przebrania. Ponieważ chodzi głównie o wywołanie wrażenia u widza, stąd pierwszą i najważniejszą zasadą jest uduchowienie i wy-paczanie, nienaturalność i deformacja.

Fakt, że teatr obrzędowy rozwija się głównie w środowisku wiejskim i uprawiany jest przez aktorów-amatorów, decyduje o jego odrębności, charakteryzującej się mieszaniną różnorodnych elementów. Również środki artystyczne, którymi operuje, są bardzo niejednorodne, głównie z powodu krzyżowania się wpływów lokalnej sztuki ludowej i nieludowej. W tym sensie przedstawienia obrzędowe tworzą swoisty collage stylów i form. W ich strukturze z powodzeniem mieści się teatr tańca, teatr-opera, teatr plastyczny, teatr jednego aktora i cyrk.

Ludowi aktorzy-amatorzy grający obrzędowe przedstawienia są odbiorcami tradycyjnego modelu, a sposób „odczytania” obrzędowej tradycji określają w propozycji inscenizacyjnej, w teatralnej konkretyzacji scen i epizodów obrzędowych dramatów. Tutaj ukonkretnia się twórcza wyobraźnia wykonawców. Przy czym niezwykle fascynująca w tym względzie jest daleko posunięta umowność tego teatru, w którym wszystko jest udawaniem i niemal baśniową kreacją. Widz świadomy tej iluzji akceptuje ją (np. „Herod może mieć

ładną buzię dziecięcą, a Anioł twarz obwiesia, ułan, padłszy trupem na podłogę, może podeprzeć się łokciem i spoglądać z zaciekawieniem na widownię"). Zdarza się (jak w podanym przykładzie), że owa iluzja teatralnego świata zostaje zerwana, co jeszcze wyraźniej podkreśla, że oglądane przedstawienia należą do teatru i są głównie teatrem, czyli nic nie dzieje się naprawdę. Tutaj „trupcy” znudzone leżeniem, włączają się po chwili do akcji, a zabity Herod podnosi się majestatycznie i powoli opuszcza scenę — słowem w tej surrealistycznej konwencji doskonale współżyją istoty ze świata realnego i nadnaturalnego, treści poważne ze śmiesznymi, pierwiastki religijne z karnawaloowo-groteskową zabawą; żadna ścisła definicja nie oddziela jednych od drugich.

Obie opisane tu grupy ludowych przedstawień obrzędowych charakteryzują się różnymi konwencjami aktorskiej gry i szczególnym piętnem stylistycznego zachowania. Są wierne tradycyjnym wzorom, ale jednocześnie stale poddają je współczesnemu oglądowi. Wskutek tego obserwujemy zmiany i modyfikacje scenariuszy adaptowanych do nowych warunków, do potrzeb określonych zespołów wykonawczych i ich publiczności. W tym sensie dramatyczno-teatralne formy obrzędowe są z jednej strony kontynuacją wartości tradycyjnych, z drugiej — przykładami jej przekształcania. Obserwujemy tu stały związek zachowania — i odnowy.

Bibliografia: B. Bazieli, S. Dep-tuszewski, „Szlachcice” i „Dziady” — *widowiska zwyczajowe*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1959, t. 13; P. Bogatyriew, *Teatr ludowy Czechów i Słowaków*, [w:] P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa 1975; J. Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*, „Lud”, 1972, t. 56; Z. Cieśla-Reinfussowa, *Obrzędy ludowe w konkursach, pokazach i w terenie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1969, nr 2; J. Cierniak, *Wiejskie uroczystości obrzędowe jako właściwy teatr ludowy*, „Teatr Ludowy”, 1930, 9; G. Dąbrowska, *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*, Warszawa 1968; J. Dorman, *Moje uwagi i spostrzeżenia na marginesie imprezy „Herody”*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1971, 4; *Wzniosłe i frywolne*, „Polska” 1970, 7; K. Kaczko, *Tradycyjne doroczne zwyczaje*

ludowe w Górnosłaskim okręgu przemysłowym, „Kroniki Miasta Zabrze”, 1968; *Zwyczajne doroczne i rodzinne w pow. gliwickim*, Gliwice 1961; J. Kurak, „Mikołaje” — *obrzęd doroczny we wsiach Beskidu Śląskiego*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1975, 4; *Próby ustalenia genezy obrzędów dorocznych — „Mikołaji”*, „Szlachciców”, *występujących współcześnie we wsiach Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1973, 3; J. Ligęza, *Śląska kultura ludowa*, Katowice 1948; J. Marcinkowa, K. Sobczyńska, *Pieśni, taniec i obrzędy Górnego Śląska*, Warszawa 1973; Z. Szyfelbejn-Sokolewicz, *Plon, obrzęd i widowisko*, Wrocław 1967; K. Zbijewska, „Herody” w Będzinie, „Życie Literackie”, 1979, 9.

Elżbieta Dąbrowska

POWIEŚĆ — KRONIKA (kronika powieściowa, ros. roman-chronika, niem. Romanchronik, ang. chronicle, franc. chronique romanesque) — określenie obszernej formy prozaicznej, powstałej w pierwszej połowie XIX wieku jako synteza konstrukcji powieściowej z podłożem kroniki. Dla określenia gatunku kroniki w sensie ogólnym można wykorzystać Bachtinowe pojęcie chronotopu. Z tego punktu widzenia kronika posiada następujące rysy: 1. Czas kroniki pulsuje między mikroświatem a „wielkim światem”. Z „domu”, „wsi”, „miasteczka” prowadzą „drogi” do „wielkiego świata” (przyjazd, odjazd, spotkanie, przenikanie informacji). 2. Dla przestrzeni kroniki charakterystyczny jest motyw stałych powrotów. 3. Czas kroniki jest hamowany za pomocą różnych środków. 4. Łączy się on z poczuciem kontrastu między przeszłością a teraźniejszością.

Przy tworzeniu teoretycznej definicji tego gatunku punktem wyjścia jest dla nas sprzeczność dwu komponentów — gatunku i metody gatunku, które z początku bieżą równolegle, później jednakże oddzielają się od siebie i oddalają się. Gatunek jest wypełniony materiałem i opracowany za pomocą metody; metoda wynika z gatunku i nawzajem gatunek kształtuje, ogranicza, pęta. Później, z chwilą, gdy się od siebie oddalają, powstaje między nimi napięcie. Gatunek się rozrasta, powiązania między nim a metodą gatunku stają się

coraz luźniejsze. Początkową symbiozę zastępuje rywalizacja. Metoda przy tym gubi rysy konkretne a zachowuje jedynie rysy ogólne. Dla antycznych i średniowiecznych kronik charakterystyczna jest statyczność (jedno miasto, jedno państwo, ustabilizowany topos). Z chwilą wszakże, gdy dochodzi do rozhuśtania owej statyczności, ukazują się pierwsze symptomy rozziwu między metodą a gatunkiem (np. *Chroniques*, 1369—1395, Jeana Froissarta), kiedy to nie chodzi już o kreślenie następujących po sobie wypadków, ale o „reportaż”, w którym kronikarz przypomina reportera akredytowanego przy wojsku). W dalszym rozwoju kronika-potomek tekstów jukstapozycyjnych, których zasady konstrukcyjne odnaleźć możemy w mitach i narracjach mitycznych (u Sumerów, w Biblii itp.) — czerpie z szeregu innych źródeł. Są nimi: epos rycerski, powieść łotrzykowska, tradycja idylli i elegii, cykliczne opisy przyrody. Kronika jako całość nie rozwija się nieustannie, ale tam, gdzie się pojawia jakby wytworzona z nowych źródeł, musi nawiązywać do przerwanej linii rozwojowej.

Napięcie powstające między metodą postępowania krok po kroku a ruchliwością materiału wybija się dwojako: 1. poprzez likwidację metody: gatunek wypracowuje sobie nową metodę, którą „legalizuje”. 2. Gatunek i metoda tak się od siebie oddalają, że już nie konkurują między sobą, ale kontrastują. W związku z tym kronika występuje w czterech odmianach historycznych: 1. Kronika. Jest to zarodkowy kształt gatunku, którego cechuje annalistyczne zapisywanie rzeczywistości. Antycypacja i przyczynowość sjużetowa są w nim słabo rozwinięte, dramatycznie zaś konstruowany świat pojawia się wyłącznie w zamkniętych historykach. 2. Kronika „upowieściona” (romanizowana kroniką). Należą tu będą formy przekraczające zapis annalistyczny, rozsadzające stały topos, rozwijające barwne opisy i ludyczne funkcje literatury. Występuje już w nich dramatyczna budowa świata (Froissart). 3. Kronika powieściowa. Konstrukcja powstała w pierwszej połowie XIX wieku na przecięciu powieści i kroniki (patrz niżej). 4. „Ukronikowiona” powieść (kronikalizowany роман). Kronika występuje tu jedynie w zarysie, nie ma też decydującego znaczenia dla utworzenia gatunku (G. G. Márquez).

Do problemów zasadniczych należy sprawa granic gatunku. O ile w starożytności kronika wynurza się z płataniny jukstapozycyjnych tekstów mitycznych i na wpół mitycznych, w średniowieczu niesie nie tylko mityczny, ale i ideologiczny, i dydaktyczny ciężar, związany z usadnianiem chrześcijaństwa, włączania chrześcijaństwa do ciągu myśli ludzkiej oraz z koniecznością wspierania państwa chrześcijańskiego. Kronika zajmuje w ten sposób miejsce na pograniczu historii i literatury. Kronikarz chciał być zarazem historykiem i artystą; surowo przestrzega zasady następowania czasowego, wewnątrz jednakże wykorzystuje środki artystyczne; historyk chce objąć temat całościowo, kronikarz — lokalnie (D. Třeštík). Jest rzeczą charakterystyczną, że „fachowość” kroniki nie zniknęła również w dalszych fazach rozwoju gatunku i przemieniła się w zjawisko, które nazywamy „poetyką konkretną” (łańcuchy szczegółów artystycznych, opisy poszczególnych czynności, wymyślnych potraw itp.).

Historia i kronika stanowią dwa pojęcia, które we wczesnym średniowieczu formują się w dające się odróżnić konstrukcje, później (w renesansie) łączą się z sobą. W XVIII wieku, kiedy konstituuje się powieść angielska i gdy H. Fielding wyznacza jej teoretyczne granice, pojęcia „history” używa się jako pojęcia dyferencjującego, które podkreśla autentyczność dzieła w odróżnieniu od francuskiego „roman”. Do dnia dzisiejszego w tradycji angielskiej używa się słów „novel” i „romance”. W owej dobie bowiem dochodzi do ostatecznego podzielenia się kroniki i historii. „Historia” jest powieścią mającą wywołać wrażenie autentyczności, „kronika” jest swobodnie zestawionym ciągiem wydarzeń (metoda jukstapozycji). Kronika więc od swego powstania ma koło siebie swych satelitów, porusza się w określonych parach. Wynika to z pogranicznej formy kroniki: jej skłaniania się ku faktograficzności a jednocześnie ku fabularyzacji. W systemie (soukoli) gatunków epicznych w ścisłej bliskości kroniki znajdują się pamiętniki i powieść autobiograficzna. W fazie kroniki powieściowej podstawowym zjawiskiem jest jej oddzielenie się od pamiętników. Obie formy były połączone w odległej przeszłości bardzo ściśle, niemniej wewnątrz szeroko rozumianych pamiętników

widać „szczeliny”, poprzez które kronika wplata się jakby poprzecznie w różne typy literatury memuarowej.

Narrator kroniki — podobnie jak narrator powieści autobiograficznej — skrywa swą tożsamość, lub przeciwnie — ujawnia się jako kronikarz jedynie, jako bierny rejestrator wypadków. Usiłuje wywołać wrażenie obiektywizmu — co jest wynikiem dawnego współistnienia historii i literatury, kroniki i historii, historii i powieści, a co później znajdzie swe odbicie w sprzeczności opartego na iluzji romanetta i powieści realistycznej. Ten rys zbliża kronikę powieściową do powieści autobiograficznej. Inny wszakże rys ją wyrażnie wyodrębnia: o ile w powieści autobiograficznej narrator zmienia imię, stylizuje się na er-formę, a w pamiętnikach występuje z otwartą przyłbicą — w kronice powieściowej dochodzi do ostrego rozróżnienia autora i narratora, występujących jako dwa głosy główne, między którymi dystans powiększa się. Nie wystarcza już skrywanie się opowiadacza za przyjrzyistymi pseudonimami, musi on być wyraźnie wyodrębniony: ze wszystkich stron bowiem przenika historia, dążenie do obiektywizacji opowiadania, do odsunięcia go od doświadczeń jednostki, do przełamania optyki indywidualnej. Owo dążenie do wtłoczenia w narrację indywidualną tzw. spojrzenia obiektywnego, spojrzenia z zewnątrz realizuje się poprzez: 1. wyraźne oddzielenie autora i narratora, tak jak to czyni M. J. Sałtykow-Szczedrin (*Poszechonskaja starina*, 1887—1889). 2. Nieustanną wymianę er-formy i ich-formy (N. S. Leskov, *Soboriane*, 1872; M. Gorkij, *Żiżń Matwieja Kożenjakina*, 1910—1911). 3. Stylizację narratora na kronikarza, zapisywanie czy zwykłego rejestratora wypadków (W. Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, 1857; G. Uspienski, *Nrawy Rastierjajewoj ulicy*, 1866). 4. Oscylację pomiędzy przeżyciami indywidualnymi (autobiografizmem) a opisem środowiska w przebiegu czasowym (kronikowość), jak czyni to np. M. Twain (*Life on the Mississippi*, 1885).

Powieść-kronika (kronika powieściowa) reprezentuje najdonioślejszą formę kronikalną, która się w swym kształcie wyraźnie rozwinęła w porównaniu z zarodkową formą kroniki początkowej, będącej zapisem annalistycznym, choć mimo to zachowała pewność budowy

pierwotnej. Już kroniki średniowieczne odznaczały się mieszanym jukstapozycyjności (nie-przyczynowego łączenia składników strukturalnych) i fabularności (wiązania składników w dramatycznie spajane całości) w postaci „obramowania”. Następnym atrybutem kroniki i powieściowej kroniki jest „fachowość”, „rzeczowość”, znajdujące swe odbicie w tzw. poetyce konkretności (onomastyce i teologicznych rozważaniach, opisach sposobu pracy, jedzenia itp.; w powieściowej kronice ich celem jest retardacja czasu). Podobieństwa i różnice dadzą się zauważyć także w kształcie formuł incypialnych i explicytów. Poprzez incipit autor stara się włączyć dany kształt literacki w szereg innych dzieł, w historię ogólną (Biblia, ogólnoswiatowy potop, ogólnospołeczna sytuacja). Explicit kroniki jest ukonstytuowany przez życie i twórczość kronikarza. Kronika jest kształtowana jako naturalna kontynuacja poprzednich narracji a zarazem jako tekst, który winien być kontynuowany. Dążenie do ujęć globalnych, do transcendencji dzieła historyczno-artystycznego ku rzeczywistości przejawia się w „nieskończoności” kronik de facto. O ile kronikarz nie odczuwał potrzeby ukończenia swego dzieła, bowiem uznawał je — podobnie jak tok wydarzeń w świecie — za nieskończony, twórca kroniki powieściowej usiłuje swe dzieło zamknąć, zakończyć, i to zarówno za pomocą specyficznie funkcjonującej przyczynowości — antycypacji, jak i poprzez naturalne zamknięcie dzieła, które kończy się wraz ze śmiercią postaci (N. S. Leskov, *Soboriane*, 1872), z opuszczeniem miejsca wydarzeń lub pożegnaniem się z nim (W. Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, 1857; A. a V. Mrštikowie, *Rok na vsi*, 1903), z wyprowadzeniem postaci z danego miejsca (A. Trollope, *The Last Chronicle of Barset*, 1867); zakończenie może przybrać postać samowolnego przzerwania toku narracji (M. J. Sałtykow-Szczedrin, *Poszechonskaja starina*, 1889).

Kronika powieściowa więc opiera się o pierwotny punkt wyjścia kroniki, ale rozwija go w procesie syntezy z formą tzw. powieści dramatycznej. W pierwszej połowie XIX wieku kronika powieściowa wytwarza sobie filozoficzno-rodową bazę. Punktem wyjścia jest dla niej polemika z utylizyzmem i jego przejawami (J. Bentham, w Rosji działacze doby

Piotra Wielkiego np. Iwan Pososzkow, autor merkantylistycznego utworu *Kinga o skudosti i bogactwie*, 1724; należy tu i utylitarncy patos wierszy M. V. Lomonosowa, np. *Pismo o polze stiekla*, 1752 oraz *O polze knig cerkownych w rossijskom jazykie*, 1757; z utylitaryzmem polemizuje A. P. Sumarokow wytwarzajacy przeciwny model zachowania i postepowania, w ktorym pozYTEK kojarzy sie ze swiecka marnoscia. Punkt zerowy szuZetu (klidová poloha szuZetu) w kronice powiesciowej staje sie jednoczesnie punktem wyjścia dla plaszczyzny dialogu z utylitaryzmem (Ch. Dickens, N. S. Leskow, J. Holeček, A. Trollope, K. Hamsun). Główny atak przeciwko wąsko pojmowanemu, utylitarystycznemu rozumieniu życia kronika powiesciowa przeprowadza w dziedzinie moralności. Kontrast między szeroko pojętą etyką a wąską moralnością utylitarncy odzwierciedla sie w konflikcie ograniczonej przestrzeni lokalnej i „wielkiego swiata”, wyznajacego zasady utylitarne. Przestrzeń dzieła rozpada sie na „wielki” i „mały swiat”. „Mały swiat” ma swe własne prawidłowości (gentleman Dickensa, gospodarze Holečka, mieszczanie Raabego, ziemianie Aksakowa, popi Leskowa, koloniści Hamsuna). Spór z utylitaryzmem w kronice powiesciowej przejawia sie również w typologii postaci, ktorych „odchylenie” (V. Szklowski) jest odmienne niż w innych gatunkach: przeciwko nieczulym interwencjom w życie przyrody i społeczeństwa stawia sie próbę odkrycia takich warstw psychiki ludzkiej, które mają zasadnicze znaczenie dla zachowania integralności osobowości człowieka, stojacego twarzą w twarz wobec zmian ekonomicznych i społecznych (ekspansja kapitalizmu, rewolucja przemysłowa, zmiany stosunków międzyludzkich, znaczenie pieniędzy i kapitału).

Kronika powiesciowa jest blisko spokrewniona genologicznie z elegią (obraz niepowrotnej przeszłości, stojacej pod wzgledem wartości wyżej, niż terażniejszość) oraz z idyllą (obraz przyszłego, harmonijnego stosunku człowieka i swiata). Istnienie pierwiastków elegii i idylli przejawia sie z jednej strony w wytwarzaniu idylliczno-elegijnej atmosfery, z drugiej zaś strony w nadawaniu dialogowi zarysów idylliczno-elegijnych. W dialogu może sie również przejawiać dążność do niszczenia

idylli i elegii (wytwarzanie antyidylli i antyelegii), jak to sie dzieje np. w kronikach Salitykowa Szczedrina (*Gospoda Golowlewy*, 1880), M. Gorkiego (*Gorodok Okurov*, 1909) czy bardziej radykalnie u L. Leonowa (*Pietuszichinskij prołom*, 1922), K. Fiedina (*Narowczatskaja chronika*, 1924—1925), S. Lewisa (*Main Street*, 1920), E. Cadwella (*Place Called Estherville*, 1949) i I. Levina (*The Shepard Wives*, 1972). Idylla może w kronice powiesciowej (paradoksalnie) funkcjonować jako narzędzie krytyki społecznej (W. Bielow, *Lad*, 1979—1981).

Najważniejszym rysem, niezbędnym dla rozpoznania kroniki powiesciowej, jest jednakże architektonika słowna, przede wszystkim zaś kształtowanie szuZetu. Dotychczasowe wyniki badań nad szuZetem ukazują, że fabula i szuZet są terminami roboczymi, służącymi uchwyceniu stanu dzieła literackiego w określonym momencie mimesis, w drodze od rzeczywistości ku literackiemu modelowi teZe rzeczywistości. Odwołując sie głównie do prac daugavpilskiej szkoły szuZetologicznej (L. M. Cilewicz) dochodzimy do wniosku, że w kronice powiesciowej występują trzy całości (linie) szuZetowe, składające sie z poszczególnych kroków szuZetowych: dominujące (mają główne znaczenie ilościowe i jakościowe), formatywne (zawierają zarodki tzw. powiesci dramatycznej) oraz katenalne (ukierunkowane ku otwarciu szuZetu na dalsze nawiązywania). Nikłe uwarunkowania przyczynowe wewnątrz szuZetu osłabiają w konsekwencji i jego antycypacje (Z. Mathauser): w kronice powiesciowej przebiega bój między ostro przedzierającymi sie do przodu dążeniami antycypacyjnymi a niepewnymi powiązaniami przyczynowymi. Rywalizacja owa przejawia sie w metodzie: 1) stopniowej integracji szuZetu (co jest spowodowane wspomnianymi już trzema liniami szuZetowymi — dzieło rozpada sie na skończone, autonomiczne części, np. portrety i szczegóły); 2) globalnej integracji szuZetu (która ma swe oparcie przede wszystkim w liniach formatywnych, wykazujących dążność do redukcji szuZetu za pomocą bioracej górę intrygi, np. miłosnej).

Kronika powiesciowa istnieje również w postaci nowoczesnej i jest bardzo ustabilizowaną konstrukcją gatunkową. Obok tego może formować i bardziej obszerne kształty

literackie. W XX wieku rozpoczął się proces otwierania granic kroniki powieściowej: odrzuca się niektóre jej determinanty, inne rysy tradycyjne, przeciwnie, ulegają rozszerzeniu. Może stać się punktem wyjścia dla powieści pokoleniowej, jak to widać na przykładzie dzieł H. K. Laxnessa (*Undir Helgahmúk*, 1924), A. N. Tołstoja (*Chaždenie po mukam*, 1921—1941), T. Manna (*Buddenbrooks*, 1901), J. Galsworthy'ego (*Forsyte Saga*, 1906—1921), M. Gorkiego (*Dielo Artamonowych*, 1925), przy czym chodzić może zarówno o zobrazowanie upadku rodziny (*Buddenbrooks*) jak i ukazanie awansu pokoleniowego (*Dielo Artamonowych*). Do utworów, które wychodzą z kroniki i zmierzają ku epopei należy *Tichyj Don* (1928—1940) czy *Siréna* (1935) M. Majerovej. Kronika może także funkcjonować jako rama zewnętrzna (N. Ginzburg, *Lessico familiare*, 1963, G. Stein, *The Making of Americans*, 1925), kiedy to kronika powieściowa jest „obleżana” przez powieść dramatyczną. Do typowych należy też symbioza podstaw kroniki z mitem w tzw. powieści realizmu magicznego. Chodzi tu o powiązania powstające współcześnie, ale korzeniami swymi tkwiące głęboko w przeszłości, bowiem kronika jako narracja typu jukstapozycyjnego wyrastała wprost z mitu. W XX wieku synteza kroniki i mitu jest właściwą twórczości G. Marqueza, O. Cziładze, Cz. Ajtmatowa, T. Bibiluriego, J. Březana i innych. Kronika powieściowa staje się w ten sposób „stacją rozrządową” rozwoju literackiego.

Bibliografia: K. Bartoszyński, *O a-morfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”*, [w:] *Prace o literaturze i te-atrze*, Wrocław 1966; L. V., Černec *Literaturnyje žanry*, Moskwa 1982; V. Doskočilová, *Problematika literárního času v soudobé sovětské-literární teorii se zřetelém k literárním druhům*, „Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury. UK”, Praha 1972, s. 109—118; A. Fowler, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982, I. Gollert, N. S. Leskovs *Romanchronik „Die Klerisei”*, Freie Universität, Berlin 1969; J. Kleiner, *The Role of Time in Literary Genres*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1959, t. 2, z. 1, s. 5—12; M. Kopecký, „Kronika” a „historie” jako literární žanry epochy renesance,

Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1980, 27, s. 51—60; G. K. Kosikov, *O genezise i osnovnych osobennostjach žanrovogo soderžanija romana*, „Filologičeskie nauki”, 1972, 4, s. 11—20; V. Kostřica, *Próza N. S. Leskova*, Olomouc 1980; L. S. Levitan, L. M. Gilevič *Sžužet i ideja*, Riga 1973; J. Lotman, Uspenskij, B., *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur „Poetica”*, 1979, s. 1—40; P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London 1921; F. C. Ma-atje, *Versuch einer Poetik des Raumes. Der lyrische, epische und dramatische Raum*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1968, t. XI, z. 1, s. 5—23; Z. Mathauser, *Literatura a anticipacia*, Bratislava 1982; E. Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928; I. Pospíšil, *Labyrint kroniky*, Brno 1986; I. Pospíšil, *Ruská románová kronika*, Brno 1983; I. Pospíšil, *Stabilita kronikového vidění světa*, „Česká literatura”, 1988, 2, s. 97—108. R. Schröder, *Gorkis Erneuerung der Fausttradition*, Berlin 1971; I. V. Stoljarova, *Roman-chronika Leskova*, [w:] *Istorija ruskogo romana v dvuch tomach*, Moskva 1962, t. 2 s. 416—438; Z. Szmydtowa, *Spoken and Literary Tale*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1968, s. 5—25. D. Třeštík, *Kosmova kronika*, Praha 1968. B. Zelinsky, *Roman und Romanchronik. Strukturuntersuchungen zur Erzählkunst Nikolaj Leskovs*, Köln 1970.

Ivo Pospíšil

Źłumaczyła Krystyna Kardyni-Pelikánová

DEKLAMOVÁNKA: czeski wiersz okolicznościowy przeznaczony do recytowania na balach i zabawach narodowych w pierwszej połowie XIX wieku. *Deklamovánka* jest wierszem liryczno-epicznym niezbyt wysokiego lotu, przeznaczonym dla „średniego” obiegu literackiego. Jej tematem bywały przejawy życia codziennego, humorystycznie potraktowane „nowinki” (moda, palenie tytoniu, picie kawy), ale i stosunki międzyludzkie (rosnące znaczenie pieniądza, życie rodzinne, wychowanie dziewcząt). Dydaktyzm *dekla-movánki* związany był zazwyczaj z problematyką patriotyczną, wprowadzaną przeważnie w postaci motywu towarzyszącego, choć

mogła stać się ona i tematem głównym wiersza (zwłaszcza w tzw. *deklamovánce* poważnej). Celem *deklamovánki* było, obok zabawy, budzenie poczucia przynależności narodowej, najczęściej za pomocą sentymentalnych wizji idealizowanej czeskiej przeszłości, krajobrazu czy charakteru narodowego. *Deklamovánka* zdobywała się również na potępienie obojętności narodowej, ukazując w satyrycznych obrazkach zgermanizowanych dandysów praskich. Tworzona dla określonego środowiska społecznego (drobnomieszczaństwo, inteligencja wiejska, studenci), hołdującego określonemu stylowi życia (*biedermeier*) *deklamovánka* parodiowała czasami niezrozumiały w tych kręgach „wysoki” romantyzm K. H. Máchy.

Duży wpływ na kształtowanie się gatunku wywarła sytuacja komunikacyjna, w jakiej *deklamovánka* była przekazywana odbiorcy. Rozpowszechnianie utworu poprzez recytację nakazywało tak organizować jego treść i sięgać po takie środki wyrazu, by słuchacz z łatwością przyjął komunikat, do którego nie mógł — jak np. w akcie czytania — powracać. *Deklamovánka* przeważnie przybierała postać monologu prowadzonego w pierwszej osobie. Często był to monolog przedstawiciela jakiegoś zawodu lub warstwy społecznej (np. wieśniak zmagający się komicznie z przejawami nieznanego mu życia miejskiego). Monologizacja *deklamovánki* pozwoliła w dalszym rozwoju gatunku na wprowadzenie pewnych elementów inscenizacji (kostium, charakterystyka). Jednocześnie przypominała o genetycznym związku tego typu wiersza z teatrem ludowym, w którym z reguły występowała postać tzw. „zapowiadacza” (*provolávač*) komentującego oglądane zdarzenia i zapowiadającego dalszy kierunek rozwoju akcji.

Recytator (identyfikowany z autorem i z podmiotem lirycznym wiersza), zwracając się bezpośrednio do publiczności wypowiadał swój monolog językiem syntaktycznie prostym, obfitującym we frazeologię, słownictwo a często również morfologię i fonetykę gwar ludowych. W porównaniu z innymi gatunkami literackimi, których język w owej dobie kształtowano opierając się na dostępciej, biblijnej czeszczyźnie renesansowej, *deklamovánka* bliższa była aktualnej rzeczywistości. Dzięki temu wpłynęła w znacznym stopniu na kształtowanie się

czeskiego języka potocznego, który w owym czasie zaczynał wypierać z konwersacji niemieczną w środowiskach mieszczańskich, urzędniczych i inteligenckich.

Zwracanie pilnej uwagi na sytuację odbiorczą *deklamovánki* zmuszało jej autora do wypowiadania swych myśli w sposób jasny i zrozumiały. Unikać więc musiał wszelkich ozdobników czy tropów poetyckich, z których w *deklamovánce* pozostawały jedynie: hiperbola, pytania retoryczne i zwroty apelatywne, a więc głównie te środki wyrazu, które pozwalały nawiązać i podtrzymywać kontakt ze słuchaczami. *Deklamovánka* często symulowała improwizację, odgadując jakby zachowanie publiczności i komentując przewidziane z góry reakcje. W gatunku tym występuje zjawisko ściślej zależności między zdaniem a pojedynczym wersem, które się zazwyczaj pokrywają z sobą. Szczególnie też przestrzega się regularnej stopowości wiersza (możliwość skandowania), nie przywiązuje się natomiast wagi do występującej w wersie ilości sylab. Panująca tu reguła jasnego wyrażania myśli powodowała unikanie podziału utworu na zwrotki: *deklamovánka* dzieli się na nieregularne części, będące całościami myślowymi.

Początkami swymi omawiany gatunek sięga pierwszego dziesięciolecia XIX wieku, kiedy to przeciwstawiając się panoszącej się kulturze niemieckiej pierwsi „budziciele” świadomości narodowej wprowadzali zwyczaj czytania czeskich wierszy na koncertach, akademiach muzycznych, w antraktach przedstawień teatrów amatorskich a później także na balach i zabawach mieszczańskich i ludowych, gdzie *deklamovánka* zadomowiła się, nabierając charakteru wyraźnie żartobliwego.

Twórcą *deklamovánki* był Václav Klicpera (1792—1859), który jako pierwszy określił jej zasadniczą funkcję społeczno-kulturalną: budzenie uświadomienia narodowego poprzez zabawę. On również nadał *deklamovánce* formę monologu. W latach trzydziestych tworzy nasycone sentymentalnym patriotyzmem *deklamovánki* Josef Kajetan Tyl (1808—1856), który po raz pierwszy wprowadził monologi przeznaczone do wygłaszania przez kobiety (np. *Slzy vlastenek* — *Lzy patriotek*). Okresem, w którym *deklamovánka* osiąga szczyty swej popularności pod piórem Františka Jaromíra Rubeša (1814—

—1853), jest koniec lat trzydziestych i początek czterdziestych ubiegłego wieku. *Deklamovánki* Rubeša tworzone z myślą o określonym środowisku społecznym, poruszały tematy temu środowisku bliskie, pełniąc funkcję swoistego ustnego felietonu. Eksponujące moment zabawy, operujące niewymyślnym humorem *deklamovánki* Rubeša nie były w stanie unieść poważniejszej problematyki. Toteż gdy w burzliwych latach okresu Wiosny Ludów zaczęto przed literaturą stawiać coraz poważniejsze zadania i cele, dochodzi do zaniku tego gatunku, który ustąpić musiał pieśni politycznej, wierszowi patriotycznemu, ku-

pletowi oraz (na łamach rozwijającej się prasy) humoresce i felietonowi, a więc gatunkom bliskim kulturze masowej i dzięki temu zdolnym obsłużyć szerokie grono odbiorców.

Bibliografia: F. Strejček, *Deklamovánky a písně prvních českých besed*, Praha 1924; F. Vodička, *Cesty a cíle obrazenské literatury*, Praha 1959; K. Sgallová, *Český deklamovační verš v obrozenské literatuře*, Praha 1967; *Slovník literární teorie*, red. Št. Vlašín, Praha 1984.

Krystyna Kardyni-Pelikánová