

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

Zamieszczony poniżej zestaw haseł dotyczy gatunków polskich mało dotychczas opisanych z punktu widzenia teorii gatunków literackich. Ten właśnie взгляд zdecydował, że materiały zostały ujęte w dość obszerne ramy opisowe, uwzględniające nie tylko stwierdzone fakty, lecz także i domniemania autorskie wypełniające niekiedy brak materiału dowodowego. Jak to często bywa z gatunkami powstającymi żywiołowo lub nie traktowanymi jako literatura najwyższej rangi pod względem społecznym i artystycznym, a także mającymi stosunkowo krótki żywot, mamy tu klasy utworów o przeważnie dość luźno zdefiniowanych granicach i cechach je wyróżniających. Podobnie i ze związkiem ich z ogólnoeuropejskimi zjawiskami literackimi. Jest on niewątpliwy, a jednocześnie nie zawsze daje się ściśle określić co do konkretnych autorów, ich dzieł i dat.

Czytelnicy poszukujący haseł swoście polskich lub w Polsce zmodyfikowanych znajdą je w kilku zeszytach „Zagadnień”. *Kaskada, meander* i *oktostych* występują w zeszycie (11), *duma* i *powieść poetycka* — w (12), *romans pseudohistoryczny* — w (20), *ramotka* — w (22), a *powieść tendencyjna* w (23).

Redakcja

FACECJA: („trefność”, „żart”, „powieść” — „trefna”, „żartownia” lub „wydворna”) nazwa staropolskiego gatunku prozy fabularnej, wywodząca się z łacińskiego słowa *facetia* (= dowcip, żart) używanego już m. in. przez Cicerona w *De oratore* na określenie humorystycznego opowiadania ustnego lub błyskotliwego, dowcipnego sformułowania. Częściej wszakże — w funkcji terminu literackiego — pojawiała się forma pluralna: *facetiae* (np. u Cicerona w *De oratore*, u G. G. Pontana w *De sermone*, a także w tytułach zbiorów, np. u F. Poggia: *Liber facetiarum* lub u H. Bebla: *Facetiae*). Pokrewne było słowo *facetus* (= dowcipny, humorystyczny). W języku włoskim termin ten przybrał postać *facezia* (np. u Castigliona w *Il cortegiano*). Słowniki staropolskie spolszczonej formy *facecja* nie notują, jednakże

pojawiała się ona w tytułach zbiorów (np. w *Facecjach polskich*, ok. 1570). Prócz terminów pochodzących od łac. *facetia* (np. *facétie*, *facetie*) skryształizowały się w Europie Zachodniej również inne nazwy, np. niem. *Schwank* lub. ang. *joke*.

Facecja staropolska przejawiała dość daleko idącą zależność od europejskiej: dotyczyło to przede wszystkim podstawowych właściwości struktury gatunkowej. W literaturze światowej facecja była formą wszechstronnie zanalizowaną i poddaną ścisłej kodyfikacji teoretycznej. Podstawy owej kodyfikacji stworzył Ciceron w wykładzie teorii komizmu, wtopionym w traktat retoryczny *De oratore* (II, 216—289). Do jego koncepcji nawiązywali teoretycy i pisarze renesansowi. Listę ich otwierają: Pomponio Leto, a nade wszystko G. G. Pontano, który

propozycje Cyserona rozwinął i dostosował do aktualnych potrzeb i tendencji literatury w traktacie *De sermone* (lib. III: *De facetis*), powstałym przed 1500 r. Tradycja cyserońska odbiła się bardzo mocno na poglądach Baltazara Castiglione (korzystającego również z dorobku Pontana), który w dziele *Il cortegiano* (1528) wyłożył swoją teorię komizmu, analizując równocześnie gatunkowe pojęcie facecji (ks. II). Tekst Castiglione stał się z kolei podstawą swobodnego przekładu Łukasza Górnickiego (*Dworzanin polski*, 1566), dzięki któremu problematyka teoretyczna facecji, zwanej w polskiej wersji „trefnością”, „żartem”, „trefną powieścią”, „gadką” itp. przeniknęła do polskiej świadomości literackiej II połowy XVI wieku.

Opisując, a zarazem w pewien sposób kodyfikując facecję Górnicki dokonał wysiłku przystosowania ogólnoeuropejskiej koncepcji gatunkowej do aktualnego stanu polskiej twórczości prozatorskiej i do rodzimych konwencji narracji oralnej. Wzorem Castiglione zilustrował swoje wywody sporą ilością „trefności” mających charakter modeli; podnosi to jeszcze kapitalne znaczenie jego rozważań dla poznania właściwości staropolskiego gatunku.

Do najistotniejszych znamion facecji miały należeć — zdaniem Górnickiego — humorystyczność oraz operowanie pointą.

Podstawową funkcją „trefności” miało być wywoływanie śmiechu odbiorcy-słuchacza. Można było osiągnąć ten cel wieloma sposobami, których rozważaniu została w większości poświęcona teoria facecji. Istotnym czynnikiem warunkującym jakość owych sposobów miał być odcień humoru, tworzący swoisty, właściwy całemu gatunkowi nastrój: facecja nie mogła wyszydzać, ukazywać osób oraz ich działań w sposób zjadliwy i uszczypliwy. Nawiązując do arsenału pojęć znamienych dla renesansowej teorii komizmu, takich jak *urbanitas*, *recreatio*, *relaxatio animorum*, a posiadających antyczne antecedence, preferował Górnicki humor wytworny, łagodny, „dający sercu ochłodę”, pozwalający zapomnieć o „frasunkach a dolegliwościach tęskliwych”, nie mający nic wspólnego z satyrycznością, a zbliżający się niekiedy do ironii.

Humorów — co znamienne dla klasycystycznych prawideł myślowych — musiał być „sto-

sowny”. „Stosowność” (*decorum*) dotyczyła tu w pierwszym rzędzie związku z „przedmiotem naśladowania”, którego ważnym elementem strukturalnym była postać ludzka. Bohaterem facecji nie mógł być zbrodniarz ani człowiek „bezecny” zasługujący na karę, nie mógł być nim także ktoś „nędzny” lub nieszczęśliwy; równocześnie było wykluczone przedstawianie osób możnych i powszechnie szanowanych. Przekładając zalecenia Górnickiego na język ówczesnych pojęć teoretycznych możemy stwierdzić, iż w „trefności” mogła pojawiać się tylko postać „średnia” (stanowo i etycznie), a niekiedy także „niska” stanowo pod warunkiem, iż cechy jej charakteru bardziej zasługiwały na wyśmianie niż na potępienie. Pobrmiewają w tym ujęciu odległe echa arystotelesowskiej teorii komedii (*Poetyka* V, I) oraz, bardziej bezpośrednio — zaleceń Cyserona dotyczących *facetia quae re tractatur* (opowiadań o przedmiocie komicznym). Zasada „stosowności” dotyczyła następnie czasu, miejsca, osoby mówiącego oraz osoby słuchacza, co również stanowiło próbę nawiązywania do tradycyjnych ujęć retorycznych (Arystoteles, Cysero).

Drugą właściwością facecji miało być operowanie pointą. Górnicki — w ślad za swoimi poprzednikami — istotę komizmu zdaje się upatrywać w zaskoczeniu, płynącym z ujawniania „składności” w rzeczy pozornie „nieskładanej”. Podkreślając konieczność zaskakiwania odbiorcy niespodziewanym efektem, błyskotliwym a nieprzewidywanym sformułowaniem, czymś „wyrwanym”, jak pisze „...nad pomysł człowieczy, iżby ten, kto onego słucha, iną rzecz usłyszał niż ta, której z myślą swą czekał...” — zbliża w istocie facecję do struktury epigramatu, której „duszą i istotą”, według teoretyków ówczesnych, miały być „pointa” (*acumen*, *acutum*) oraz „dowcip” (*argutum*).

Ważną rolę w teorii facecji odgrywała ponadto typologia odmian gatunkowych. Cysero zaproponował klasyczny podział *facetiarum* na dwie odmiany: pierwsza miała traktować o komicznym przedmiocie, druga opierała się na grze słownej. Teoretycy renesansowi, w tym Górnicki, dorzucili tu jeszcze trzecią postać, pośrednią, łączącą właściwości dwu poprzednich. W ujęciu autora *Dworzanina polskiego* „sposoby trefnowania” przedstawiały się nastę-

pująco. Pierwszy — polegać miał na przytaczaniu długiego opowiadania o komicznym przedmiocie. „Kto długą rzecz prowadzić ma — czytamy — tym torem pójdzie, jakoby baśń [podkreślenie moje, TM] jaką powiedział”. Słowem „baśń” zastąpił tu polski autor Castiglionowską *novella*, która z kolei pojawiła się w miejsce słowa *fabella*, użytego przez Cyserona. Bliskie pokrewieństwo „długiej facecji” oraz *novelli* komicznej, stwierdzone ewidentnie przez Castigliona, zostało więc niejako „zakonspirowane” przez Górnickiego użyciem rodzimego terminu „baśń”. Drugi rodzaj trefności miał opierać się na cytacie krótkiego, dowcipnego powiedzenia, „...w jednym a węzłowatym rzeczeniu zawisł...”. Trzecia odmiana wreszcie miała zespalać opowiadanie długie o komicznym przedmiocie z „trefnym a prędkim rzeczeniem”.

Typologia ta pomaga nam zrekonstruować główne odmiany strukturalne facecji staropolskiej.

Pierwsza z nich operowała dość rozwiniętym planem przedstawionym, obejmującym postać bohatera (ewentualnie więcej niż jedną postać) oraz wykonywane przez niego „stosowne” dlań czynności. Bohater, jak już wiemy, „średni” lub „niski” modalnie, był przedstawiany w taki sposób, aby uległy wyeksponowaniu komiczne cechy jego charakteru i wyglądu. Jego „śmieszne” i „pospolite” czynności układały się w jedno nieoczekiwane, efektowne rozwiązanie. Zdarzenie (płaszczyna „czynności”, fabuła) było dominantą strukturalną planu przedstawionego. Bohater pełnił tu rolę drugorzędną, będąc jedynie „wykonawcą czynności”, prezentowanym jednostronnie i skrótowo. Plan przedstawiony facecji był podporządkowany zasadzie „prawdopodobieństwa” (nie spełniał i nie musiał spełniać warunków „prawdziwości”). Plan językowy, z punktu widzenia swej struktury rodzajowej, mieścił się w kategoriach epickich (*genus mixtum*): narracja (wypowiedź podmiotu epickiego, „proste opowiadanie”) przeplatała się tu z cytatami wypowiedzi postaci. Wypowiedzi te były zazwyczaj ograniczone ilościowo i ściśle podporządkowane fabule; zastępowały niejako opowiadanie o czynnościach bohaterów, nie mając ambicji pogłębiania wiedzy o ich osobowości. Styl facecji mieścił

się w kategoriach „niskości”: prostota syntaktyczna (nieperiodyczność) łączyła się tu z potocznością leksyki, w której nie brakowało wulgaryzmów, prozaizmów, wyrażeń gwarowych, przysłów itd. Odmiana ta wykazywała wiele pokrewieństw z komiczną „historią nowelistyczną”, a tym samym — z komiczną *novellą* renesansową. Dla przykładu wymienimy takie „długie trefności”, jak: *O chłopach idących na jarmark* Ł. Górnickiego (*Dworzanin polski*, II), *O garbarzu, co się spowiadał, że miał wolą jednego zabić* (*Facecje polskie*), *O paniej, co na odpust chodziła* (*Facecje polskie*), *Kiedy księżna daje, to księżę bije* (*Co nowego*).

W drugiej odmianie, opartej na „krótkim a węzłowatym rzeczeniu”, plan przedstawiony ulegał redukcji: pełnił jedynie funkcję ramy dla znajdującego się w centrum zainteresowania błyskotliwego, dowcipnego sformułowania. Owa rama przynosiła skrótową informację o konsytuacji i kontekście powiedzenia: można było dowiedzieć się z niej, kto, kiedy, w jakich okolicznościach i do kogo zwrócił przytoczone słowa. Niekiedy cytatem była objęta krótka wymiana zdań między partnerami rozmowy. W niektórych wypadkach ramę pomijano zupełnie, a facecja składała się wyłącznie ze sformułowania nie będącego wypowiedzią postaci. Rodzaje „żartów słownych” mogły być różne; wymienia ich wiele Górnicki, a w tym m. in.: dwuznaczniki, zabawne etymologie, cięte repliki, zmiany liter w słowach, humorystyczne porównania lub metafory, podanie zmyślonej przyczyny jakiegoś faktu lub właściwości ludzkiej itp. Odmiana ta wykazywała ściśle pokrewieństwo z apoftegmatem, z tą wszakże różnicą, iż apoftegmaty zawierające wypowiedzi wybitnych osobistości (królów, książąt, wodzów, pisarzy itd.) mogły być pozbawione komizmu. Za przykład mogą posłużyć choćby: liczne „trefności” słowne umieszczone przez Górnickiego w II księdze *Dworzanina polskiego* dla ilustracji teoretycznych wywodów o facecji, *Apoftegmata* J. Kochanowskiego, wiele utworów z *Facecji polskich* (w tym np. *Na hardego*), większość *Apoftegmatów* Bieńskiego Budnego i wiele innych.

Trzecia odmiana stanowiła kontaminację dwóch poprzednich: w kontekst komicznego zdarzenia wplatano zabawne i błyskotliwe po-

wiedzenie, odgrywające jednocześnie rolę „po-inty”. Odmiana ta była stosunkowo najliczniejsza. Można by ją zilustrować licznymi przykładami z *Dworzanina polskiego* (np. *O barwierzku i kmiotku*), z *Facecji polskich* (np. *O śnie*) i wielu innymi.

Należy podkreślić usilnie, iż opisane tu odmiany strukturalne występowały zarówno w oralnej, jak i pisanej postaci facecji. Ta „dwupostaciowość” była niezwykle charakterystyczna dla sposobu istnienia i funkcjonowania gatunku w kulturze i literaturze staropolskiej. Do kwestii tej powrócimy przy omawianiu dziejów „trefności”.

Analogia strukturalna stanowi tylko jeden aspekt problematyki związków łączących staropolską facecję z jej europejskim „prototypem” gatunkowym. Dalszą, obszerną dziedzinę, wielokrotnie już penetrowaną przez poszczególnych badaczy tworzy sfera zależności fabularnych. Tylko w nielicznych przypadkach „trefności” okazują się utworami oryginalnymi; z każdym z nich łączy się jednak obawa, iż po prostu nie natrafiono jeszcze na bezpośredni wzór danej facecji. W przeważającej swej masie utwory te były oparte na wątkach europejskich. Głównymi źródłami pomysłów były — prócz starożytnych — zbiory włoskie (np. Poggia, Domenichiego, Castigliona, Boccaccia) oraz niemieckie (Gasta, Hulsbuscha, Bebla, Paulego). Sposób adaptacji obcych wątków bywał różny: niekiedy pozostawiano fabułę, jej scenierię, postacie bohaterów i ich imiona bez zmian, częściej jednak wprowadzano realia rodzime, dokonując w ten sposób swoistej „polonizacji”. Większą samodzielność zachowywano na ogół w planie językowo-stylistycznym, dzięki czemu facecja, obok innych form prozatorskich, stanowiła ważny teren krystalizowania się staropolskich konwencji narracyjnych.

Oralna postać facecji pojawiła się w kulturze staropolskiej przed zabytkami literackimi. Długosz odnotował krącenie wesołych opowieści biesiadnych w środowisku dworskim już w XIV wieku. Biskup kujawski Kropidło, biskup poznański Stanisław Ciołek i inni mieli się wslawić jako utalentowani facecjonieści, podobnie jak w XV wieku Wincenty z Szamotuł, kasztelan międzyrzecki. Ustna dykteryjka cieszyła się też powodzeniem w skupiskach obozowych.

Rozkwit ustnej facecji nastąpił jednak dopiero w okresie Renesansu. Anegdota pojawiała się wszędzie tam, gdzie gromadziły się większe ilości ludzi (na biesiadach i innych zebraniach towarzyskich, na zjazdach szlacheckich, w obozach wojskowych), głównym wszakże terenem jej funkcjonowania był dwór królewski, a obok niego liczne dwory magnackie, biskupie i niektóre szlacheckie; niepoślednią rolę odgrywał też kulturalny patrycjat miejski. Wslawili się ówczesnie liczni narratorzy, a wśród nich Korybut Koszyński, błazen królewski Stańczyk, Stanisław Kleryka, a dalej Gabriel Grabowiecki, Jan Ocieski, Piotr Kmita, Andrzej Patrycy Nidecki i inni, których wymienia Górnicki. Zwyczaj opowiadania facecji był powszechny w środowisku dworskim; należał do „obowiązków” dworzanina. Ogólny rozkwit kultury towarzyskiej w okresie Renesansu stwarzał dogodną podstawę zarówno dla przeszczepienia facecji europejskiej, jak też dla rozwijania rodzimych form ustnej narracji. Świetnym dokumentem tego zjawiska jest *Dworzanin polski*, gdzie sformułowano m. in. zasady ustnego przekazywania anegdot, opisano panujące w tym względzie obyczaje, nie pomijając nawet ujęcia od strony gestyczno-mimicznej.

Wydaje się, iż wskutek rozprzestrzenienia się na szerokie masy szlacheckie ustna facecja uzyskała jeszcze większą popularność w XVII wieku. Pośrednim tego dowodem może być ekspansja literackiej „trefności” na sylwy szlacheckie, a następnie — pojawienie się oryginalnych wstawek narracyjnych, niekiedy własnie żartobliwych, w takich formach prozatorskich, jak pamiętniki, diariusze, czy też epistolografia. Wśród sławnych facecjonistów tego okresu można wymienić: Piotra Smolika, Zygmunta Skarszewskiego, Samuela Łaszcza, Adama Grodzickiego, Kazimierza Leszczyńskiego, czy wreszcie Jana Chryzostoma Paska.

Pisane, literackie dzieje gatunku rozpoczynają się w XVI wieku. Materiał anegdotyczny pojawiał się już wcześniej, np. w kaznodziejskich *exemplach* lub w łacińskiej historiografii, jednakże dopiero w okresie wczesnego Renesansu do piśmiennictwa polskiego wkroczyła forma krótkiej, komicznej narracji, stanowiącej już to relikty zachodniego Średniowiecza (np. niektóre „gadki śmieszne” w tekście *Rozmów*,

które miał król Salomon mądry z Marcholtem grubym a sprośnym, 1521), już to odbłask humanistycznej humorystyki europejskiej (np. Sowiżrzał krotochwilny i śmieszny, 1540).

Renesansowa facecja literacka, nawiązująca głównie do wzorów włoskich i niemieckich, rozwinęła się w pełni dopiero w drugiej połowie stulecia pod piórami znakomitych pisarzy, wśród których na pierwszy plan wysuwają się: Łukasz Górnicki, autor facecji wplecionych w tok *Dworzanina polskiego* (1566), Mikołaj Rej, który w tekst *Zwierciadła* (1568) wkomponował liczne anegdoty, oraz Jan KoCHANOWSKI, jako autor drukowanych dopiero w 1585 r. *Apoftegmatów*. Ogromną popularność zyskał ówczesnie anonimowy zbiór pt. *Facecje polskie* (drukowany ok. 1570), a także tomik Bieniasza Budnego pt. *Apoftegmata* (przed 1583).

W pierwszej połowie XVII wieku na szczególną uwagę zasługuje rodzaj facecji opartej na niezwykłym, nieprawdopodobnym pomysłe (np. większość anegdot uprawianych w słynnym Babinie Pszonków lub tzw. „nowiny” sowiżrzańskie), odwołującej się niekiedy do swoistej poetyki „świata na wywrót”, mającej odległe antecedencje w literaturze europejskiej, a bezpośrednio — w humorystyce niemieckiej (np. *Peregrynacja Maćkowa*, 1668, lub *Prawdziwa jazda Bartosza Mazura...*, 1643). Równocześnie spopularyzowała się facecja zwana sowiżrzańską, zbierana w tomikach wydawanych najczęściej anonimowo (np. *Prażonka albo Nawara*, 1615) lub pod żartobliwymi pseudonimami (np. Józef Pięknorzycki, Cadasytan Nowohracki, Jan z Kijan lub Maurycjusz Trzytyprztycki, autor zbioru *Co nowego*, 1650); w facecji tej elementy humoru spletały się niejednokrotnie z akcentami postępowej satyry społecznej.

W drugiej połowie XVII wieku zaczęły powstawać liczne, niedrukowane zbiory facecji. Anegdoty skupiane w ogromnych rozmiarach, szlacheckich sylwach pozostawały w swej masie anonimowe. Nazwiska sutorów, np. Piotra Smolika, pojawiały się tu tylko wyjątkowo. Były to w większości utwory oparte na wędrownych pomysłach. Wielokrotnie powtarzane, przepisywane i przetwarzane. Poziom ich obniżył się znacznie. Przeważały teraz „żarty słowne”, odwołujące się do skonwencjonalizowanych, obiegowych, a pozbawionych najczęściej dow-

cipu pomysłów: fałszywych etymologiach, kalamburach itp. „Długie trefności” pojawiały się w zbiorach facecyjnych rzadziej. Do interesujących wyjątków należą utwory Karola Żery, autora już XVIII-wiecznego, zamieszczone w zbiorze *Vorago rerum*.

Okolo połowy XVIII stulecia facecje poczęły się znów pojawiać w zbiorach drukowanych (np. w J. Bidermana *Utopii Didaka Bemardina*, 1756, S. Szymańskiego *Magazynie anekdotów*, 1786—1787 itp.). W stosunku do staropolskiej tradycji stanowiły one jednak w większości zjawisko epigońskie, nie wnoszące nowych, twórczych wartości artystycznych.

Bibliografia: *Dawna facecja polska* (XVI—XVIII w.), opracowali J. Krzyżanowski i K. Żukowska-Billip, Warszawa 1960 (wybór tekstów); I. Chrzanowski, *Facecje Mikołaja Reja*, Rozprawy AU, Wydział Filologiczny, S. II, t. 8, Kraków 1894, s. 320—376; J. Krzyżanowski, *Pararele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961 (tu: *Facecjonistyka staropolska*, s. 124—140; *Dwa żarty Gonelli w „Dworzaniu polskim”*, s. 40—50; *Lodovico Domenichi w „Facecjach polskich”*, s. 104—114; *Peregrynacja Maćkowa. Szkic z dziejów romansu staropolskiego*, s. 141—168; *Facecje, zagadki i bajki ks. Kuligowskiego*, s. 266—276 i inne); J. Krzyżanowski, *Facecja staropolska*, wstęp do: *Dawna facecja polska (XVI—XVIII w.)*, jw., s. 5—22; R. Pollak, wstęp do: Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, opracował..., Wrocław 1954, BN, S. I, nr 109; R. Pollak, *Bandello-Sowiżrzał i anegdoty Górnickiego*, [w:] *Od Renesansu do Baroku*, Warszawa 1969, s. 68—78; Z. Gloger, hasło: „Facecje”, [w:] *Encyklopedia staropolska*, t. I, Warszawa 1958 (I wyd. 1900—1903), s. 139—140; T. Michałowska, *Miedzy poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 43—52, 286—296. *Studia Staropolskie*, t. XXVII.

Teresa Michałowska

HISTORIA „NOWELISTYCZNA”: nazwa ta, określająca gatunek staropolskiej prozy fabularnej, tylko swym pierwszym członem łączy się z ówczesną terminologią literacką; drugi

jej człon został wprowadzony we współczesnych opracowaniach dla zaakceptowania związku rodzimej formy prozatorskiej z zachodnio-europejską nowelą.

Termin *historia* (gr. *ἱστορία*, łac. *historia*, wł. *storia*, *istoria*, fr. *histoire*, hiszp. *historia*, niem. *Historie*), posiadający wiele obocznych znaczeń, funkcjonował w europejskiej nomenklaturze literackiej co najmniej od Średniowiecza. Pojawiał się m. in. w tytułach utworów fabularnych (np. *Historia septem sapientum*, *Historia de duobus amantibus*, *Histoire de Florent et Lyon*) lub w nazewnictwie gatunkowym (np. *histoire tragique*), oznaczając w przybliżeniu „zdarzenie” (ewentualnie „ciąg zdarzeń”) albo też „relacje zdarzenia”. Stąd na fali przekładów i przeróbek utworów europejskich przeniknął do staropolskiej terminologii.

W Polsce w XVI, XVII, a nawet w XVIII w. był stosowany zarówno do utworów bliskich strukturze romansu (wierszowanego i prozaicznego), noweli, jak też np. do niektórych utworów dramatycznych; nie był więc nazwą gatunkową.

Termin *nowela* (wł. *novella*, fr. *nouvelle*, hiszp. *novela*) nie pojawiał się wcale w staropolskiej nomenklaturze literackiej, mógł być znany jedynie bardzo szczupłemu gronu elity intelektualnej. W r. 1566 Górnicki zastąpił go w tekście *Dworzanina polskiego* słowem „baśń”, będącym ówczesnym synonimem „bajki”, „fabuły” lub „powieści” („powieści zmyślonej”).

Wprowadzone więc tu — świadomie anachronicznie — określenie „nowelistyczny” ma spełniać rolę *differentia specifica* dla nazwy *historia*, za którą kryć się mogły równocześnie rozmaite gatunki literatury staropolskiej.

W staropolskim nazewnictwie związanym z utworami „nowelistycznymi” termin *historia* pojawiał się nagminnie. W tytułach występował najczęściej z określeniami uzupełniającymi typu: „prawdziwa”, „żałosna”, „krotofilna”, „na przykład wydana”, „piękna”, „ucieszna”, „świeża”, „niezwykła”, „straszliwa” itp. Dalszym elementem tytułu była krótka zapowiedź treści i prezentacja bohaterów, np. „...o nieszczęśliwej śmierci dwojga ludzi...”, „...o Gryzelli salurskiej...”, „...o Galezyjusie synu Demokryta i Filidzie córce Arystydesa...”

Podobnie jak zachodnioeuropejska nowela,

historia „nowelistyczna” odznaczała się heterogenicznością strukturalną. Boccaccio wspólną nazwą *novella* ogarnął „...różne ucieszne i smutne przypadki miłosne a także inne zdarzenia przeszłych i dzisiejszych czasów” (Wstęp do I Dnia *Dekameronu*). Późniejsi twórcy i teoretycy gatunku widzieli w noweli już opowiadanie komiczne, „długą facecję” (Castiglione, Parabosco), już to opowiadanie poważne, a nawet tragiczne i moralne (G. Giraldi Cinthio, J. P. Camus, Ch. Sorel, M. de Cervantes). Koronny, renesansowy teoretyk noweli, Francesco Bonciani, w traktacie *Lezzione sopra il comporre delle novelle* (1574) stwierdził, iż nowela może być równie dobrze opowiadaniem komicznym, tragicznym, jak heroicznym; co więcej — może zawierać w istocie każdą „materię” pojawiającą się w gatunkach poetyckich, szczególnie zaś w komedii, tragedii i w eposie. Należy podkreślić, że za określeniami „komiczny”, „tragiczny” lub „heroiczny” kryły się ówczesnie nader istotne treści estetyczne: słowa te były sygnałami wywoławczymi znamienych dla dawnego myślenia o literaturze i sztuce kategorii modalnych. Każde z nich sugerowało pewien określony typ bohatera, czynności i związanych z nimi przedmiotów oraz atrybutów, a równocześnie swoisty sposób stylistycznego kształtowania narracji; innymi słowami wskazywało zarówno „przedmiot naśladowania”, jak i „środk”i, skojarzone z sobą mocą estetycznej zasady *decorum*. W związku z tym nasuwa się konieczność uznania za odmiany gatunkowe takich postaci noweli, jak nowela „komiczna”, „tragiczna”, „heroiczna”, a dalej „sentymentalna” oraz „budująca”. Wszystkie wymienione odmiany możemy równocześnie odnaleźć w staropolskiej historii „nowelistycznej”.

Związki gatunku staropolskiego z nowelą zachodnioeuropejską nie ograniczały się — co trzeba usilnie podkreślić — do analogii strukturalnej. Zależności i pokrewieństwa dają się wysledzić przede wszystkim na płaszczyźnie tekstowej poszczególnych utworów: historie „nowelistyczne” powstawały jako przeróbki lub przekłady obcych pierwowzorów. W XVI wieku stopień zależności polskich wersji od wzorów europejskich był bardzo znaczny, mimo iż tłumaczenia dalekie były od ścisłości

i dosłowności. W XVII wieku relacje te uległy rozluźnieniu: poczęto samodzielnie wprowadzać obszerne fragmenty opowiadania, inne usuwać, dokonywać kompilacji kilku różnych utworów, zmieniać kompozycję, przesycać rodzimymi realiami zarówno tok fabuły, jak przede wszystkim postacie bohaterów, dając im niekiedy nawet polskie imiona. Owa swoboda trawestacji nie jest wszakże w stanie przesłonić faktu, iż w swej masie historia „nowelistyczna” była jedynie odbiciem — niekompletnym zresztą i dość przypadkowym — niektórych nurtów i zjawisk zachodnioeuropejskiej noweli.

Odmiana komiczna była reprezentowana przez przeróbki nowel głównie pochodzenia włoskiego (Boccaccia, Bandella, Castigliona), włączane najczęściej do zbiorów popularnych facecji (np. do *Facecji polskich* z r. ok. 1570 lub do *Co nowego* z r. 1650), albo też wtapiane w tok większych całości (np. w tekst traktatu o komizmie zawartego w II księdze *Dworzanina polskiego* Górnickiego lub w ramę narracji *Fortunata*, ok. 1570 r.). Od facecji różniły się one nie tylko rozmiarami (były zazwyczaj kilkakrotnie dłuższe), ale też nieco inną konstrukcją planu przedstawionego, w którym większą rolę odgrywał bohater, prezentowany wszechstronnie i opisywany zgodnie z konwencjami deskryptywnymi utrwalonymi w tradycji prozy fabularnej. Rozbudowaniu uległa ponadto narracja, obfitsze stawały się też wypowiedzi postaci, w których intensyfikowała się funkcja odzwierciedlenia charakteru bohatera.

Bohater historii „komicznej”, zgodnie z ogólnymi konwencjami modalnymi, mógł być „niski” lub co najwyżej „średni” (stanowo i etycznie). Podkreślano więc skromność jego pochodzenia oraz „pospolitość” charakteru, w którym ponadto na pierwszy plan wydobywano cechy śmieszne. Mógł on podejmować stosowne dla siebie, wzbudzające wesołość czynności, których rodzaj nie był bliżej określony: zazwyczaj wchodziły w grę figle płatane jednym osobom przez drugie. Fabuła, podbarwiona niekiedy erotyką, opierała się z zasady na jednym zdarzeniu, uzyskującym rozwiązanie zaskakujące i wywołujące efekt humorystyczny.

Angażowane w tej odmianie środki wyrazu mieściły się w konwencjach „niskiego” stylu prozy: prostym, nieperiodycznym konstrukcjom

składniowym towarzyszyło słownictwo potoczne, niekiedy — szczególnie w cytatach wypowiedzi postaci — wulgarne i swawolne.

Za przykład tej odmiany gatunkowej mogą służyć: historia wydobyta ze zbioru *Facecje polskie* pt. *Jako mąż żony spowiedzi słuchał* (oparta na *novelli* VII, 4 z *Dekameronu*) oraz historia wtopiona w tekst *Dworzanina polskiego* Górnickiego, wzorowana na utworze Castigliona (*O figlu dwu Włochów spletanym trzęciemu*).

Odmiana tragiczna wspierała się najczęściej na tematyce miłosnej. Bohaterami byli zakochani, których połączeniu przeciwdziałał ktoś trzeci, „mściciel” (zazdrosny mąż, odrzucony zalotnik, ojciec jednej ze stron itp.). Z punktu widzenia jakości modalnej postacie pierwszoplanowe reprezentowały najczęściej poziom „wysoki” lub „średni” (stanowo i etycznie). Należały więc do ekskluzywnych środowisk (byli to książęta, rycerze, dworzanie), odznaczający się równocześnie takimi cechami charakteru, jak wierność, stałość, bohaterstwo. Emocje miłosne, odgrywające w konstrukcji bohaterów istotną rolę, były przedstawiane za pomocą stereotypów obrazowania, należących do ogólnoeuropejskiej topiki narracyjnej: zewnętrzne objawy miłości były podobne do choroby, „ogień miłosny” przenikał przez oczy i uszy itp.

Dzieje pary bohaterów — skutek działania „mściciela” — kończyła nieodmiennie śmierć co najmniej jednej ze stron. „Mściciel” nie musiał przy tym być postacią ewidentnie negatywną; występował on niekiedy w obronie czystości małżeństwa, w imię poszanowania praw i sprawiedliwości, pełnił więc rolę „karzącej ręki”.

Styl historii „tragicznych” oscylował między modelem „wysokim” i „średnim”, wspierając się na wzorach okresowej prozy retorycznej. W głębi XVII wieku pojawiły się tu próby wprowadzenia antycycerońskiego, „barokowego” okresu, nawiązującego do tradycji łaciny „srebrnej”. W słownictwie unikano skrzętnie potoczności, wulgaryzmów i prozaizmów, rozbudowywano natomiast leksykę służącą wyrażaniu uczuć miłosnych.

Do typowych przykładów tej odmiany historii „nowelistycznej” można zaliczyć: B. Paprockiego *Historię barzo piękną i żalną o Ekwanusie*

krolu skockim (1578), opartą na włoskim pierwowzorze L. Manfrediego, anonimową *Historię barzo uciészna* („straszną”), powstałą w II połowie XVII wieku w nawiązaniu do bliżej nieznanego łacińskiego utworu, wyrosłego z tradycji *novelli* IV, 9 z *Dekameronu* Boccaccia, oraz również anonimową, napisaną w tym samym mniej więcej czasie *Historię o nieszczęsnej śmierci dwojga ludzi...*, stanowiącą przeróbkę noweli M. Bandella o Romeo i Julii (*Novelle*, II, 9).

W odmianie heroicznej centralny obiekt zainteresowania stanowiła bohaterka, reprezentująca renesansowy wzór osobowy *virago*. Postać jej była obrazowana zgodnie z europejską topiką „herosa”, obejmującą zarówno sferę intelektu (*sapientia*), jak charakteru (*fortitudo*), a wywodzącą się z tradycji antycznego eposu. Heroína odznaczała się wielkodusznością, była więc postacią „wysoką” etycznie, jednakże jej stan i urodzenie — co znamienne dla niektórych kierunków renesansowej antropologii filozoficznej — nie musiały być równie świetne. Drugą postacią był „tyran” (okrutny król, wódz, reprezentant wrogiej armii), gnębiący społeczność, do której należała bohaterka, a niekiedy też nastający na jej cześć i życie. W imieniu owej społeczności lub w obronie własnej heroína dokonywała niezwykłego czynu, ponosząc przy tym najczęściej śmierć, ale jednocześnie pokonując tyrańca lub przynajmniej odnosząc nad nim moralne zwycięstwo.

Narracja historii „heroicznych” była z zasady utrzymana w atmosferze całkowitej powagi, podniosłości, a nawet patosu i grozy. Szczególnie w obrębie wypowiedzi postaci daje się dostrzec tendencja zbliżenia do wzorca stylu „wysokiego”, przejawiająca się nie tylko periodycznością składni, ale też szczególnym doбором słownictwa i figur stylistycznych.

Pomysły fabularne czerpali autorzy najczęściej z historiografii antycznej (dzieje Lukrecji, Wirginii, Kammy) lub z *Biblii* (dzieje Judyty). Do znamienitych przykładów tej odmiany gatunkowej należą m. in.: opowiadania o bohaterkach z III ks. *Dworzanina polskiego* Ł. Górnickiego, oparte głównie na Plutarchu, J. Kochanowskiego zbiorek pt. *Wzór pań mężnych* (druk w r. 1585), wywodzący się również z Plutarcha i historiografii antycznej a częściowo

z tradycji biblijnej, a także S. Browica *Mądre panie i panny* (1649).

W odmianie sentymentalnej (którą można też określić jako „elegijną”) realizowano tradycyjny, skryzalizowany jeszcze w okresie hellenistycznym, model „romansu” europejskiego. Fabuła opierała się tu na cyklicznej zmienności losu pary bohaterów, którzy po wyznaniu sobie wzajemnej miłości byli rozdzieleni wskutek jakiegoś niesprzyjającego wydarzenia lub w wyniku celowego działania „przeciwnika” (ojca, rywala itd.) i dopiero po przejściu przez niezliczoną ilość przygód i perypetii spotykali się z sobą, czemu najczęściej towarzyszyło „rozpoznanie” (anagnoryzm).

Bohaterowie, co najmniej „średni” (stanowo i etycznie), byli tu konstruowani za pomocą niesłychanie popularnej w prozie i poezji europejskiej topiki „amanta”, do której należały wspomniane poprzednio stereotypy obrazowania uczuć miłosnych. Wiele uwagi przywiązywano nadto do opisu postaci, obejmującego zgodnie z tradycją sfery *anima et corpus* („duszy” i „ciała”; opis wewnętrzny i zewnętrzny). Element opisowy wkraczał również w dziedzinę fabuły: wiele miejsca poświęcono np. opisom miejsca akcji, aktywizując przy tym zespół skonwencjonalizowania środków zgodnie z topiką *locus amoenus* i *locus horridus*.

W stylu historii „sentymentalnych” dominowała tendencja do utrzymania poziomu „średniego”, a więc dążenie do sprawienia odbiorcy przyjemności (*delectatio*), poprzez zastosowanie bogactwa ozdób stylistycznych, a szczególnie obfitej i zróżnicowanej metaforyki służącej obrazowaniu stanów miłości, smutku lub tęsknoty.

Przykładem tego typu utworów posłużyć nam mogą: B. Budnego *Historia krotofilna o kupcu...* (przed 1583 r.), oparta na pomysle noweli II, 9 z *Dekameronu* Boccaccia, anonimowa, zamieszczona w zbiorze z roku 1650 pt. *Antypasty małżeńskie historia O Galezyjusie synu Demokryta i Filidzie córce Arystydesa...*, zaczerpnięta również z *Dekameronu* (V, I) za pośrednictwem łacińskiej wersji F. Beroalda, a także dwie anonimowe historie, pochodzące ze zbioru powstałego w II połowie XVII wieku: *Historia o Dondzianie Mendocy i o księżnie Safojskiej*, której źródłem był utwór Bandella (*Novelle* II,

44) i *Historia o jednym murzynie imieniem Abindaraes...*, wzorowana na anonimowej noweli hiszpańskiej.

Do odmiany budującej należały utwory realizujące strukturę przykładu „negatywnego” (ukarany występki) lub „pozytywnego” (nagrodzona cnota). Bohater historii „budującej” mógł być „zły” albo „dobry”: miejsce modalnej kwalifikacji postaci zajmowały tu kryteria ocen moralnych zgodne z chrześcijańskimi pojęciami „zła” i „dobra”, „grzechu” i „cnoty”. Z tego względu, a także wskutek wielu zależności wątków fabularnych, a nawet związków tekstowych poszczególnych utworów, odmiana ta była bliska kaznodziejskiemu *exemplum*.

Ukonstytuowały się w niej, w oparciu o tradycję literatury biblijno-chrześcijańskiej, konwencjonalne typy bohaterów. Po stronie „zła” znajdowały się najczęściej postacie takie, jak kobieta (będąca w historiach antyfeministycznych uosobieniem rozpusty, przewrotności, zakłamania itp.), „łotr” (oszust, złodziej, bandyta), morderca o wyraźnych cechach psychopatycznych, np. odznaczający się sadyzmem, postać demoniczna (opętana przez diabła), a wreszcie sam szatan. Po stronie „dobra”: cnotliwy człowiek, chrześcijanin, nawrócony grzesznik, „adept” (jednostka ludzka doznająca objawienia prawd wiary), a niekiedy anioł.

Odmiana ta rozwinęła się w XVII wieku, głównie w drugiej jego połowie. Uległa ona barokowym tendencjom stylistycznym, co wyraziło się w zerwaniu z konwencjami prozy trójstylowej na korzyść nowych wzorców syntaktycznych i leksykalnych, nawiązujących do tradycji łaciny senecjańskiej i tacytowskiej. W słownictwie historii „budujących” uderza swoista „dwutorowość”: obok grupy wyrazów „uczonych” i wykwintnych pojawia się bogaty zespół wulgaryzmów, prozaizmów, słownictwa potocznego, przysłów i zwrotów utartych. Każdy z tych „słowników” pełnił istotną funkcję stylizacyjną: angażowany w związku z charakterystyką postaci lub cytatami ich wypowiedzi służył podkreśleniu „cnotliwości” lub „niecnotliwości” bohaterów.

Przykładów historii „budującej” dostarczają nam takie zbiory, jak *Różne historie...* (1689—1692) T. Nargielewicza, oparte głównie na

średniowiecznych *Historiach rzymskich, Stół mądrości* (1663) W. Tylkowskiego, lub też anonimowy zbiór pt. *Historie świeże i niezwykłe* (1696—1715), nawiązujący do wzorów francuskiej *histoire tragique*, którego swoistość polegała m. in. na preferowaniu tematyki zbrodni i ścigania jej przez władzę, co zbliżało go do nurtu światowej literatury sensacyjno-kryminalnej.

Moment pojawienia się historii „nowelistycznej” w piśmiennictwie staropolskim przypadł na połowę XVI wieku: wiąże się go umownie z datą ok. 1550, kiedy to została wydrukowana anonimowa *Historia znamienita wszystkim cnym paniom na przykład ... wydana o Gryzelli salurskiej...*, będąca pierwszą znaną historią opartą na noweli Boccaccia (*Dekameron* X, 11; za pośrednictwem łacińskiej wersji Fr. Petrarki).

Przed tą datą istniała w Polsce tradycja krótkich narracji łacińskich (*exempla*, wstawki kronikarskie) oraz polskich, głównie moralistycznych powiastek średniowiecznych, przekładanych z łaciny i drukowanych w I połowie XVI wieku (np. *Ponejan*, 1540, *Historie rzymskie*, ok. 1540, i inne). Pojawienie się na tym tle przekładów nowel z *Dekameronu* było istotnym przewrotem artystycznym. Mimo trwałości tradycji przedbokacjuszowskiej, a nawet pewnego jej renesansu w drugiej poł. XVII wieku, mimo iż powiastka moralistyczna była prawdziwą szkołą polskiej prozy narracyjnej — moment przerzucenia pomostu do nowożytnej noweli zachodnioeuropejskiej można zapewne uznać za fakt „narodzin” staropolskiej historii „nowelistycznej”.

W drugiej połowie XVI wieku utwory należące do tego gatunku wychodziły spod piór znakomitych autorów, wśród których na czoło wysuwają się: Łukasz Górnicki, twórca wielu wtopionych w tekst *Dworzanina polskiego* historii „komicznych”, „tragicznych” i „heroicznych”, Jan Kochanowski, jako autor *Wzoru pań mężnych*, oraz Marcin Kromer, spod którego pióra wyszła oryginalna, na poły zbeletryzowana *Historia prawdziwa o przygodzie żalosnej ... Finlandzkiego Jana...* (1570), a dalej: Bartosz Paprocki, autor wspomnianej już „tragicznej” *Historii barzo pięknej i żalosnej o Ekwanusie krolu skockim...* (1578) oraz zapisanej w *Her-*

bach rycerstwa polskiego (1584) *Historii o Walcerzu i Heligundzie*, wreszcie Bieniasz Budny, autor *Historii krotofilnej o kupcu* ... (przed 1583). Z anonimowych utworów tego okresu zasługują na wzmiankę historie wtopione w tekst *Facecji polskich* (ok. 1570) oraz *Fortunata* (ok. 1570).

W XVII wieku historie „nowelistyczne” zeszyły na warsztaty pisarzy *minorum gentium*, jak: Symeon Browic (*Mądre panie i panny*, 1649), Tomasz Nargielewicz (*Różne historie z różnych wiarygodnych autorów wybrane*, 1689—1692), Wojciech Tylkowski (*Stół mądrości*, 1663), J. Kazimierz Haur, autor wtopionych w tekst *Ekonomiki ziemiańskiej* (1675) historii budujących, czy wreszcie Karol Żera (*Vorago rerum*), facecjonista z I poł. XVIII wieku.

Większość historii „nowelistycznych” tego okresu — to jednak utwory anonimowe. Spośród najbardziej interesujących wymienimy: *Historię barzo ucieśną* (1642) oraz zbiory: *Antypasty małżeńskie* (1650) przypisywane bezpodstawnie Hieronimowi Morsztynowi, *Historie świeże i niezwykłe* (1669—1715) oraz pochodzące z drugiej połowy XVII wieku, pozbawione w rękopisie tytułu *Historie włoskie i hiszpańskie*.

Rozpatrując historię „nowelistyczną” w aspekcie diachronicznym można stwierdzić ogólnie, iż w okresie Renesansu wyraźnej preferencji doznawały odmiany: „komiczna” i „heroiczna”, a dalej „tragiczna”, podczas gdy w wieku XVII na pierwszy plan wysunęła się bezsprzecznie historia „budująca”. Pod względem strukturalnym wyłonione przez nas odmiany gatunkowe nie uległy w okresie staropolskim istotnym zmianom. Ważny proces ewolucji daje się wysledzić jedynie na płaszczyźnie „środków naśladowania”. Proza nowelistyczna zarzuciła w tym czasie trójstylowe retoryczne wzorce renesansowe, asymilując nowe, „barokowe” modele stylistyczne; wzbogacił się nadto znacznie jej zasób leksykalny: odnotujemy tu, wśród innych zjawisk, wykształcenie się słownika miłosnego prozy narracyjnej.

Okres funkcjonowania historii „nowelistycznej” w literaturze narodowej kończy się wraz ze schyłkiem epoki staropolskiej. W czasach Oświecenia miejsce tradycyjnej „historii” zajęły nowe formy narracyjne.

Bibliografia: J. Krzyżanowski, *Pogłosy Dekameronu w powieści polskiej XVI i XVII wieku*, Zamość 1929; J. Krzyżanowski, *Historie świeże i niezwykłe. Rękopiśmienny zbiór powiastek z epoki saskiej*, „Pamiętnik Literacki”, R. 27, 1930 i odb.; J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Lublin 1934 (II wyd. Warszawa 1962); *Proza polska wczesnego Renesansu (1510—1550)*, Warszawa 1954 (opracował J. Krzyżanowski); *Historie świeże i niezwykłe*, opracowała T. Kruszevska, Warszawa 1961 (wybór tekstów); T. Kruszevska-Michałowska, *Narodziny i rozwój nowelistyki w literaturze staropolskiej*, [w:] *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*, Warszawa—Prah 1963, s. 266—294; T. Kruszevska-Michałowska, *Różne historyje — studium z dziejów nowelistyki staropolskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, *Studia Staropolskie*, t. XII; T. Kruszevska-Michałowska, *Antyczne i średniowieczne tradycje teoretyczne staropolskiej prozy fabularnej*, [w:] *Prace z poetyki*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 149—176; T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, *Studia Staropolskie*, t. XXVII.

Teresa Michałowska

JASEŁKA zob. SZOPKA

KOMEDIA RYBAŁTOWSKA: zwana także komedią sowizrzałą, jest gatunkiem dramatycznym rdzennie polskim i ludowym, rozwijającym się w nurcie literatury mieszczańskiej w pierwszej połowie XVII wieku w środowisku mieszczańsko-plebejskim. Pojawia się pod koniec XVI wieku wraz z wygasaniem pisarskiej inicjatywy szlachty, zaznaczając wyraźnie swą odrębność poprzez manifestacyjne zrywanie więzów tematycznych i formalnych z kulturą i sztuką humanistyczną mimo czerpania z jej dziedzictwa. O nowości komedii rybałtowskiej zdecydowały dwa czynniki: pochodzenie społeczne autorów oraz problematyka tej dramaturgii. Pomimo całkowitej nieomal anonimowości twórców pisarstwo to świadczy niedwuznacznie o tym, że autorzy wywodzili się przede wszystkim z kręgów nauczycielskich, z prole-

tariatu pedagogicznego szkółek parafialnych („mizéria szkolna”), z bakałarzy, magistrów, klechów i rybałtów, działających w Krakowie i okolicy, w miastach i miasteczkach Małopolski. Lokalizacja większości utworów i miejsc druku w Krakowie są dodatkowymi dowodami tego pochodzenia. W odróżnieniu od literatury szlacheckiej komedia rybałtowska eksploatuje wyłącznie tematykę związaną z życiem średnich i najniższych warstw społecznych, obiera za przedmiot swych fabuł codzienne wypadki i zdarzenia, wreszcie kreuje nie znane dotąd literaturze postaci reprezentantów interesów i poglądów mieszczaństwa i chłopstwa. Jest to pierwszy poczet bohaterów polskiego komediopisarstwa. W ten sposób komedia rybałtowska, zwłaszcza wczesna, nawiązuje w pewnej mierze do sztuki jarmarcznych wesołków i intermediantów, której nie dochowały się pisane przekazy. Już w pierwszych komediach, tzw. kleszych (*Wyprawa plebańska*, 1590 i *Albertus z wojny*, 1596) występuje zabawna figura Albertusa, pomocnika plebana, żołnierza z przymusu, będącego uosobieniem samochwalstwa, tchórzostwa i próżniactwa; jest to oryginalne uswojszczenie plautowskiego żołnierza-samochwała. Albertus otwiera barwny i soczysty szereg postaci z pogranicza farsy — sołtysa, karczmarza, konfederata, ciury obozowego, Żyda, dziada, żebraka. Jest rzeczą znaną, że komedia rybałtowska, podobnie jak intermedia, nie wprowadza bohatera o określonym nazwisku, operuje z reguły zawodem, dominantą charakterologiczną czy przezwiskiem, często są to nazwiska lub imiona mówiące, które na szeroką skalę wprowadzi komedia oświeceniowa, także fredrowska. Żartobliwy i swawolny ton, wynikający z ucieśnionych sytuacji, akcentowany jedynym i dosadnym językiem nie pozbawionym obcych naleciałości (np. makaronizmy polsko-łacińskie czy ukraińskie) służy funkcjom satyrycznym, przechodzi niejednokrotnie w ostrą krytykę o zabarwieniu społecznym i politycznym, w sformułowania oskarżycielskie, pełne powagi i obywatelskiego zaangażowania; te treści, spisane w tej tonacji, spotykamy zresztą w bogatej publicystyce sowizrzalskiej. W komedii o Marancji (*Marancyja*, 1620—1622), zlokalizowanej we Lwowie w dworcu szlacheckim, uderza okrucieństwo wobec służby. Ten

wątek prześledzić można w innych dworskich komediach sowizrzalskich, np. w *Dziwosłębii dworskiej* M. Pochlebcy (ok. 1620) oraz w komedii *Z chłopu król* P. Baryki (1637). Nieobce są też akcenty antyreformatorskie i antyżydowskie. Np. *Komedia rybałtowska nowa* (1615), uważana za najbardziej polityczną komedię, unaocznia nawet konflikt stanowy (klasowy) (por. J. Lewański). Ze względu na bliskość zagadnień szkolnych, zrozumiałą u autorów pracujących w szkolnictwie, którzy znali je najlepiej z osobistych doświadczeń, postawa krytyczna najżywiej ujawnia się w serii komedii kleszych. Można je interpretować jako protest przeciwko pogarszającym się stosunkom w szkolnictwie parafialnym. W tym sensie były również akcją na rzecz poprawy sytuacji nauczycieli i uwolnienia od poniżającej zależności od proboszczów. Poza komedią rybałtowską sprawy te podejmowano w dialogach na tematy szkolne; przykładem choćby *Szkolna mizeryja w dyjałog zebrana* (1633) czy *Rybałt stary wędrowny* J. Łopeskiego, pierwszego znanego z nazwiska bakałarza-literata (por. K. Badecki). Niedole zawodu nauczycielskiego widoczne są w powtarzających się motywach wędrowek i spotkań w ironiczno-melancholijnym, pozbawionym elementów beztroskiego komizmu klimacie tych utworów, zasadzających się na ciętej inwektywie i kąśliwym żarcie. Komedia rybałtowska rozwijała się równolegle z dialogami i intermediami, po części z nich się narodziła, na co wskazuje jej struktura, wykształcając następnie pełniejszą formę sceniczną. Odznacza się małą ilością osób, nieskomplikowaną akcją osadzoną w realiach życia codziennego, prostą intrygą, rozwiniętymi monologami wprowadzającymi o funkcji prologu, stosuje intermedia, korzysta z chóru i epilogu. Geneza, jak i powyższe cechy wskazują, że wiele tekstów tej komedii było zrazu dialogami przeznaczonymi do czytania, które w druku uległy rozszerzeniu i wzbogaceniu: nie jest wykluczone, że formowanie dialogu scenicznego, powiązanie go z sytuacją sceniczną było zasługą sceny. O dużej popularności wśród czytelników świadczą liczne przedruki poszczególnych tekstów z XVII wieku. Mimo braku informacji o wystawianiu (z wyjątkiem komedii *Z chłopu król*) nie ulega wątpliwości, że była ona odgrywana i cieszyła

się powodzeniem u widzów z kręgów mieszczańskich. Wpisana wizja sceniczna pozwala się domyślać, że inscenizowano ją w warunkach nie wymagających urządzeń technicznych, dekoracji i większej ilości rekwizytów (podium, plac, scena celkowa), o trudności natomiast zadań aktorskich informuje kompozycja niektórych tekstów (np. cyklu albertusowego) oparta na elementach pantomimicznych, co wymagało sprawności i pomysłowości wykonawców.

W połowie XVII wieku słabnie główny nurt komediowy, w tym końcowym okresie mamy jeszcze odmianę „komedii heroicznej”, wykorzystującą tematy mitologiczne. Do upadku komedii rybałtowskiej przyczyniła się najbardziej sytuacja polskiego mieszczaństwa, postępujące ubóstwo miast, nękanych wojnami i najazdami. Brak mecenatu uniemożliwiał jej instytucjonalizację. Nie mając poprzedników, komedia rybałtowska ukształtowała oryginalny polski styl komediowy, zdeterminowany rodzimym charakterem ludowym oraz miejscowym podłożem społecznym i literackim, stając się dzięki temu najwyższym osiągnięciem teatru (dramatu) staropolskiego. Dalszy rozwój polskiej komedii, wynikający z przyjęcia w połowie XVIII wieku wzorów francuskich (komedia molierowska), przekreślił szanse kontynuacji tego gatunku, uważanego przez ludzi Oświecenia za produkt kultury i sztuki gminu.

Bibliografia: K. Badecki, *Polska komedia rybałtowska*. Pierwsze zbiorowe wydanie, Lwów 1931; K. Badecki, *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku*, monografia bibliograficzna ze słowem wstępnym Aleksandra Brücknera..., Lwów 1925; *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański. T. I — VI, Warszawa 1959—1963.

Stanisław Kaszyński

SZOPKA często z dodatkowym określeniem *kołędowa*, *betlejska*, *ludowa*, *tradycyjna* — dla odróżnienia od gatunku pochodnego, który zachował tę samą podstawową nazwę. Wyraz *szopka* oznacza prowizoryczny budynek gospodarczy, w tym wypadku stajenkę, tradycyjnie uznawaną w Polsce za miejsce narodzin Chrystusa w Betlejem. Jako nazwa gatunkowa termin *szopka* występuje obocznie do nazwy *jasełka*, oznaczającej żłóbek (łac. *praesaepe*).

W sensie rodzajowym oba te terminy mają kilka znaczeń, odnoszą się bowiem do: 1. omawianego tu przede wszystkim bożenarodzeniowego gatunku lalkarskiego; 2. dekoracji i figur statycznie przedstawiających okoliczności narodzin Jezusa — tak w wersji stacjonarnej, stosowanej głównie w kościołach (franciszkański zwyczaj adoracji żłóbka), jak i w zminiaturyzowanej przenośnej (tzw. *szopka kołędnicza* — termin R. Reinfussa); 3. ich odmian zmechanizowanych; 4. niektórych przedstawień bożenarodzeniowych w tzw. „żywym” planie aktorskim, określanych zwykle w opozycji do dwu grup poprzednich jako *jasełka teatralne*. Sporadycznie są też zaświadczone w użyciu regionalnym, zwłaszcza na etnicznym pograniczu, inne jeszcze nazwy: *wertep* (wyraz staro-cerkiewno-słowiański — „grota”, „jama”), *wertepa*, *betlej* (na Śląsku), *betlejka* i podobnie gwarowo urobiona forma żeńska *jasełka*. Równie trwale zachodnioeuropejskie odpowiedniki figuralnych jasełek (niem. *Weihnachtskrippe*, franc. *crèche de Noël*, *crèche parlante*, wł. *presepio*, ang. *Christmas crib*, *Milly box*), dość powszechnie uznawana etymologia słowa *marionetka* (< *Mariette* lub *Marion* < *Marie* = Maria, Matka Boska), lokalne określenia teatru lalkowego jako *crèche*, *Bethiem*, imiona niektórych stałych postaci marionetkowych (Kasperle, Krips-Hänneshen) i historyczne świadectwa lalkowych spektakli bożenarodzeniowych w krajach zachodnich dowodzą, że szopka jest polską pozostałością zjawiska niegdyś ogólnoeuropejskiego. Na gruncie zaś bardzo rozpowszechnionego w Europie wschodniej ludowego teatru bożenarodzeniowego, który w całości również z innych powodów uznać należy za peryferyjny relikw dramatycznych cykliw misteryjnych, stanowi jedną z jego odmian realizacyjnych (obok wspomnianych przedstawień „żywych”, np. pol. *Marszałków*, czyli *Herodów* lub analogicznych rum. *Irozi*) oraz regionalnych (jw.) i narodowych (por. białoruską *batlejke*, ukr. i ros. *wertep*, czes. *jesličky* i *betlém*, węg. *betlem*, rum. *vicleim*). Badanie genezy szopki wymaga podobnych pośrednich ustaleń, ponieważ w przeciwieństwie do statystycznych kościelnych jasełek franciszkańskich (zob. *Enciclopedia dello spettacolo* pod *Presepe*), zaświadczonych w Polsce stosunkowo wczesnym zabytkiem material-

nym (snyckarskie figurki z drugiej poł. XIV w. w kościele św. Andrzeja w Krakowie) — jasełka spektaklowe udokumentowane są dopiero dla w. XVIII (fakty z XVII w. trzeba uznać chwilowo za hipotetyczne). O stacjonarnych spektaklach kościelnych, zakazywanych zresztą porządkowymi przepisami władz duchownych zakonnych i świeckich, pisze Kitowicz wspominając o ich urządzaniu również w domach zajezdnych i prywatnych, co znajduje potwierdzenie w opracowywanych przez historyków spisach inwentarzowych. O istnieniu w drugiej poł. XVIII w. także przenośnych jasełek wiadomo z niedawno odkrytej sądowej skargi właściciela takiej scenki (1757) oraz z rysunku i obrazu Norblina, przedstawiających najpewniej spektakl jasełek, urządzony u Czartoryskich (1779—1780). Nazwę *szopka* w odniesieniu do widowiska i jego sceny spotykamy dopiero w XIX w., na który przypada znany rozkwit gatunku, u schyłku stulecia budzący nasilone zainteresowanie etnografów. Uwzględniając inne oprócz przytoczonych już argumenty, należy szopkę uznać jednak za znacznie starszą: wertep, uważany za pochodny względem niej (choć bywają wymieniane przesłanki za odwrotną zależnością), legitymuje się zabytkami materialnymi (pudła sceniczne) z końca XVI i początku XVII stulecia. W sprawie wieku tych gatunków liczy się też, i to przede wszystkim, motywacja strukturalna: szopka zdradza zdecydowanie starszy typ konstrukcji niż szkolne (zakonne) dialogi bożonarodzeniowe z okresu renesansu i baroku, z reguły stroniące od elementów o proveniencji średniowiecznej — takich jak centralny w szopce wątek Heroda, niekiedy wzmocniony dramatycznie motywem synobójstwa, oraz personifikacje śmierci i diabła, nacechowane moralitetową surowością oraz intermedyjną rubasznnością i werwą. Taki sąd chronologizacyjny, zgodny z intuicyjnymi opiniami bardzo wielu dawnych badaczy, rozszerzamy na szopkę za W. N. Wsiewołodskim-Gerngrosssem, który sformułował go wobec dramatu cerkiewno-szkolnego i wertepu, odznaczającego się ponadto stałością sceny kondygnacyjnej, przejętej może z misterium, i konsekwencją innych elementów swej mikroarchitektury. Wywód ten zgodny też jest ze spostrzeżeniem J. Lewańskiego o nikłości herodowego motywu w zabytkach teatru staropolskiego, które badacz

ten datuje nieraz wstecz w oparciu o występowanie owego oraz innych pierwiastków średniowiecznych. Teatr szopkowo-wertepowy i herodowy byłby więc rezultatem rozprzestrzenienia się i wejścia w folklorystyczny obieg form starszych, misteryjnych i neomisteryjnych. W dalszym swym rozwoju szopka wchłaniała bądź przetwarzała pieśni kolędowe, ludowe i inne formy folkloru, czerpiąc też składniki z nowszej literatury oraz teatru i zachowując tę absorpcyjną aktywność aż po w. XIX, kiedy wzbogacała się nawet ariami z operetek i naśladowała w szczegółach wygląd ówczesnej sceny teatralnej. Już wczesny okres tych wpływów przyczynił się do rozrostu luźno związanych z bożonarodzeniową akcją wątków i postaci, wyodrębniających się niekiedy w oddzielną część „rodzajową” (zwaną czasem świecką). Batlejka i wertep (zob. np. J. Słowackiego *Sen srebrny Salomei*), a więc może i szopka, stosowały podobnie jak szkolny teatr siedemnastowieczny technikę projekcji latarnianych, później zaś musiały łączyć je pewne związki także z widowiskową sztuką jarmarczną, przede wszystkim z występami wędrownych lalkarzy i „ciarlatanów”. W odróżnieniu od ówczesnego wertepu szopkę dziewnastowieczną (a odnosi się to i do obu osiemnastowiecznych jej przejawów) cechuje polimorfizm — nawet w bliskim sąsiedztwie czasowym i terytorialnym szopki miewają rozmaity kształt sceniczny (por. ryc. K. W. Kielesińskiego, Medyka 1837 — szopka o kształcie, wg Z. Raszewskiego, „mansjonowym” i opis retrospektywny J. Gluźnińskiego, Hrubieszów 1847 — szopka o scenie pudełkowej). Można wyodrębnić dwa rzadkie typy scenografii szopki: 1. kontynuujący jasełka ołtarzowe — osłonięte podwyższenie (stół) ze szparami do przesuwania drewnianych kukieł na patykach (1757?, 1837), 2. utrwalony przez Norblina — wysoki parawan i ponad nim w głębi płaska malowana dekoracja. W pozostałych szopkach, a więc w ogromnej ich masie stosowane były różnorodne i nie podające się żadnej wyraźnej klasyfikacji pudła sceniczne. Gloria anielska i hołd w stajence, główny temat szkolnych dialogów siedemnastowiecznych i wywodzących się z nich pastorałek nie są charakterystyczne dla akcji szopki, choć obraz żłóbka i św. Rodziny pojawia się w szopce zawsze — czy to zredukowany do symultanicznej

dekoracji, czy nawet do dwuwymiarowego oświetlonego emblematu. Typowy stał się dla szopki nie uporządkowany fabularnie przegląd postaci-kukieł, prezentujących się tekstem, najczęściej wierszowanym i nierzadko parodystycznym, a także śpiewem i tańcem, składającymi się na wartkie scenki i migawkowe charakterystyki stanowe, etniczne i zawodowe, podkreślające regionalną bliskość lub przeciwnie, względną egzotykę figur (Czarownica, Rabin, Żyd-cyrulik, Szlachcic, Kozak-sługa, Węgier-olejkarz, Słowak-druciarz, Cygan-niedźwiednik, Góral, Krakowiak, Mazur, Ulan, Huzar, Małgorzatka, Zakonnik-kwestarz lub prośzalny Dziadek i in., wielu w dialogu i w tańcu z odpowiednimi partnerkami). Na prymitywizm, jako na naczelny walor poetyki całego „teatru szopki polskiej”, a więc i wszystkich innych, odmiennych pod względem realizacyjnym jego form: statycznych i spektaklowych jasełek, Herodów, dialogów bożonarodzeniowych i pastorałek, czasem wyróżnianych łącznie pod taką właśnie nazwą jako swoisty „nadgatunek”, złożyły się nie tylko uproszczenia, wynikłe z obiegowości wszystkich tych form i ich nieskomplikowanej techniki, lecz także i nawarstwienia składowych poetyk w poszczególnych stadiach rozwoju owego teatru oraz specyficzne uwarunkowania socjalne. Poetyce szopki czy pastorałki właściwa jest swoboda, a nierzadko i fantastyka w traktowaniu rzeczywistych stosunków, także w podstawowym układzie czasowym i przestrzennym (czas i miejsce akcji), zaś umowność ta kapryśnie łączy się z dążeniem do zachowania realizmu sytuacyjnego oraz z pietyzmem dla szczegółu i wykończenia. Znajduje to wyraz w scenicznym kształcie widowisk, w ujęciu wydarzeń akcji, a także w osłabiwościach językowej ekspresji niezliczonych tekstowych wariantów tych przedstawień (spetryfikowane przekręcenia, zwłaszcza trudnych oracji barokowych oraz partii parodystycznych, dające efekt poetyckiego lub zabawnego nonsensu). Prymitywizm sztuki średniowiecznej, barokowej i ludowej połączył się i utrwalił w szopce w dodatkowej symbiozie z prymitywizmem sztuki dziecięcej — nie można bowiem nie doceniać faktu, że we wszystkich uchwytnych dziś stadiach, mając wprawdzie nieraz dorosłych kierowników i opiekunów

impres, ludowy teatr bożonarodzeniowy był zawsze uprawiany przez młodzież i dzieci, co również wywarło znaczny wpływ na poszczególne jego formy, z Herodami i szopką na czele, które w związku z tym wolno traktować także jako gatunki sztuki dziecięcej. Wraz z całą rodziną („nadgatunkiem”) wymienionych już widowisk bożonarodzeniowych, a także wraz z pieśnią kołędową (chrześcijańską i starszą noworoczno-gospodarską) oraz z kołędniczymi parawidowskami i oracjami (chodzenie z gwiazdą betlejemską, z niespektaklową szopką kołędniczą, a także najdłużej funkcjonujące relikty kołędowania przedchrześcijańskiego: szczerbaki, przebierańce, chodzenie z „kozą”, „niedźwiedziem”, „żurawiem”, „turoniem”) widowiskowa szopka kołędowa stała się znamienym rysem polskiego obyczaju i kultury. Wyrażany był pogląd, zwłaszcza w okresie burzliwego rozwoju myśli socjalnej na przełomie XIX i XX w., że zakorzenieniu się kołędowych pieśni i widowisk w folklorze sprzyjać mógł zobrazowany w nich dramat ubożego macierzyństwa oraz społecznej nierówności sił. Tezę tę reaktywuje współcześnie C. Hernas jako „paralelizm socjologiczny pastorałek”. Nb. we wszystkich tych utworach, przynajmniej na obszarze etnicznie polskim i w polskich tekstach, brak jakichkolwiek buntowniczych akcentów klasowych, co swego czasu dostrzegł i próbował wyjaśnić I. Matuszewski. Natomiast ton patriotyczny i solidarystyczny pojawił się w szopce w wyniku wtórnej absorpcji folklorystycznej za sprawą religijnych wydawnictw kancyzkowych i młodzieżowych, powielających w XIX i XX w. głównie dwa wzorce tekstowe: *Szopkę* T. Lenartowicza (1849) i szopkę krakowską, anonimowo przetworzoną w tym samym zapewne okresie z tekstów ludowych i literackich (śledzenie filiacji pomiędzy utworami, postulowane już przez etnografów początku stulecia, jest bardzo trudne — obecnie wiemy np. tylko o ok. 10 wersjach anonimowych i zarejestrowanych ludowych wariantach *Szopki* Lenartowicza). Te same dwa utwory dały też początek jednej z literackich odmian gatunku (wyodrębnionej przez S. Skwarczyńską) — jasełkom patriotycznym, rozwijającym się szczególnie, choć nie tylko wtedy, w okresie nie-

podległościowych zmagani i niosącym z sobą zawsze ładunek społecznego pokrzepienia i dozę dydaktyzmu (Rydel, Konopnicka, Or-Ot, zamierzony utwór Zapolskiej, Bryll). Innemu znów typowi przetworzeń staropolskiego i ludowego teatru bożonarodzeniowego patronowała tendencja ściśle artystyczna, czasem ukierunkowana mistycznie, czasem wyłącznie stylizatorsko (Słowacki, zamierzony utwór Wyspiańskiego, Schiller, Zegadłowicz; nieteatralne parafrazy poetyckie wątków kołęd i pastorałek: Czyżewski, Młodożeniec, Harasymowicz). Obie te drogi prowadziły do powstawania stylizowanych utworów pastorałkowych i szopkowych. Trzecią grupę stylizacji stanowiła odmiana „stosowana” — teksty, powstające w znacznej ilości na użytek zawodowych i ochotniczych imprez teatralnych dla dzieci, niekiedy traktowane przez autorów czy adaptatorów jako folklorystyczne rekonstrukcje. W prace tego typu angażowali się niekiedy twórcy i działacze bardziej znani (np. B. Hertz, J. Cieniak). Choć adresowane do dziecięcej widowni, przedstawienia jasełkowe tego typu zajmowały czasem kronikarzy życia kulturalnego i recenzentów (Prus, S. Tarnowski, Boy-Żeleński). Współcześnie, w stosowanej niekiedy i dawniej konwencji zlaicyzowanej, znajdują dla siebie miejsce również w środkach masowego przekazu artystycznego (radio, tv). Trzeba dodać, że także i poza przetworzeniami wewnątrzgatunkowymi szopka i pokrewne jej widowiska silnie oddziaływały od końca XVIII w. na polską literaturę i teatr (Bogusławski, Kraszewski, Wyspiański, Miciński, Iredyński). Wpływ ten niektórym utworom bywa jednak imputowany (np. *Dziadom* Mickiewicza), a w skrajnym wypadku z przesadą właściwą krytycznej metaforze wyolbrzymiany do rangi genetycznego podporządkowania gatunkowego (*Wesele* Wyspiańskiego). Natomiast na drodze rzeczywistej transwestacji szopki kołędowej doszło do powstania nowego, jak się zdaje, specyficznie polskiego gatunku — szopki satyrycznej (zob.). Szopka kołędowa i kołędnicza, a także kościelne jasełka statyczne wciąż jeszcze w XIX w. rozwijały się i były w rozkwicie, lecz równocześnie wraz z innymi formami sztuki ludowej i sakralnej przechodziły swoistą degenerację, której sprzy-

jały i sprzyjały przemiany ogólnocywilizacyjne. M. in. konkurencja i wpływ wyrobów standardowych i analogicznie opracowań stylizatorskich prowadziły do zatury „samorodnego” artyzmu i oryginalności. Jak wynika ze wzmianek w pamiętnikach i w prasie, chodzeniu z szopką i jej wystawianiu towarzyszyły także zjawiska społecznie niekorzystne: żebrani i domowe kradzieże (zwłaszcza w miastach, dla których dziewiętnastowieczny folklor szopkę uznaje się za bardziej charakterystyczną niż dla obyczaju wiejskiego). Pociągało to za sobą konflikty z ludnością i władzami miejskimi oraz wciąż ponawiane zakazy przedstawień. Stopniowo w XX w. szopka kołędowa niemal całkowicie zanikła, mimo wysiłku etnografów i działaczy kulturalnych, szczególnie w Krakowie, gdzie organizuje się coroczne konkursy i kiermasze, które jednak nie ocaliły szopki kołędowej ani nawet kołędniczej, przyczyniły się natomiast do wytworzenia jej nowego funkcjonalnego typu plastycznego — szopki pamiątkarskiej. Przytrafiają się za to z rzadka do dziś odkrycia etnograficzne, ujawniające gdzieś tam na wsi, specjalnie podkarpackiej, wciąż jeszcze aktywne lub na nowo organizowane zespoły szopkarskie. W niektórych miejscowościach sudeckich przetrwały charakterystyczne dla lokalnej tradycji okazy dużych szopek mechanicznych.

Bibliografia: hk [H. Kapeliński], *Jasełka*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965; R. Wierzbowski, *Kształtowanie się poglądów na dzieje szopki*, „Prace Polonistyczne” 1965; tenże, *Z zagadnień polskiej szopki kołędowej i satyrycznej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, 1965, S. I, z. 41; tenże, *Co przedstawia obraz Jana Piotra Norblina „Les Marionnettes polonaises”?*, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 2. Z dokumentacji tych czterech prac zwłaszcza: J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951; M. M. Mioduszewski, *Pastorałki i kołеды z melodiami*, Kraków 1843 — Lipsk 1853; [F. M. Sobieszczański?], *Skąd powstały u nas tak zwane szopki pokazywane od Bożego Narodzenia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, t. XV; O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, Warszawa od 1961, *passim*; czasopisma etnograficzne „Wisła”

i „Lud”; I. Matuszewski, *Bohaterowie jaselek. (O stałych typach teatru ludowego w Europie)*, [w:] *Swoi i obcy*, Warszawa 1898; J. Paga-
czewski, *Jaselka krakowskie*, „Rocznik Kra-
kowski” 1902; *Szopka krakowska*. Oprac.
[S. Estreicher] dr J. Krupski [pseud.], Kra-
ków 1904; I. Franko, *Do istorii ukraińskoho
vertapa XVIII v.*, „Zapyśki Nauk. T-va im.
Ševčenko”, 1906, t. 71—73; F. Gawełek,
Bibliografia ludoznawstwa polskiego, Kraków
1914; A. Fischer, *Polskie widowiska ludowe*,
Lwów 1916; J. Bystron, *Bibliografia etnografii
polskiej*, Kraków 1929; J. Sztaudynger,
Marionetki, Lwów 1938; L. R. Lewitter,
The Polish Szopka, „The Slavonic and East
European Review”, 1950, vol. 29; K. Estrei-
cher, *Gwiazda mistrza Ezenekiera*, [w:] *Nie od
razu Kraków zbudowano*³, Warszawa 1956;
R. Reinfuss, *Szopki krakowskie*, Kraków 1958;
I. Turnau, *Do dziejów szopki polskiej w wieku
XVIII*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 1;
G. Baty, R. Chavance, *Histoire des ma-
rionnettes*, Paris 1959; *Dramaty staropolskie.
Antologia*. Oprac. J. Lewański, Warszawa
1959—1963, t. I, II, IV; tenże, *Dramat
liturgiczny*, Wrocław 1966; W. N. Wsie-
wołodskij-Gerngross, *Russkaja usnaja na-
rodnaja drama*, Moskwa 1959 (fragm. w przekł.
pol. pt. *O staroruskich widowiskach herodo-
wych*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3—4);
Z. R[aszewski], [II cz. art.] *Polonia*, [w:]
Enciclopedia dello spettacolo, vol. VIII, Roma
1961; G. I. Baryszau, A. K. Sannikau,
Bielaruskij narodny teatr batlejka, Minsk 1962;
ciż, *Bielaruskij narodny teatr „batlejka” i jago
uzajemasuwiacy z ruskim „wiartepam” i polskaj
„szopakaj”*, Minsk 1963; I. Lechowa, *Szopka
— widowisko obrzędowe*, „Prace i Materiały
Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego
w Łodzi”, Seria Etnograficzna nr 7, 1963;
J. Smosarski, *Dialog na Boże Narodzenie.
(Problemy ewolucji)*, „Roczniki Humanistyczne”,
t. XII, z. 1, Lublin 1964; C. Hernas,
W kalinowym lesie, Warszawa 1965; J. Dürr-
Durski, *Jak powstała polska szopka betlejemska?*,
[w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga
poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*,
Warszawa 1968. Zob. też *Materiały do „Słowni-
ka rodzajów literackich”*, „Zagadnienia Ro-

dziejów Literackich”, z. 8: INTERLUDIUM,
IROZI; z. 10: CAROL, COLINDA, NOËL,
PLUGUZORUL, SORCOVĂ, VICLEİM; z. 17:
AUTO, CYKL DRAMATYCZNY, JEU, MY-
STÈRE, SACRA RAPPRESENTAZIONE.

Ryszard Wierzbowski

TRAGEDIA NARODOWA: odmiana drama-
tu biograficzno-historycznego o treści specy-
ficznie polskiej i patriotycznej (stąd *narodowa*)
pojawiała się w drugiej połowie XVIII wieku
i utrzymała się do lat dwudziestych następnego
stulecia. Rodowód tego gatunku sięga wpraw-
dzie pierwszej połowy XVIII wieku, jednakże
sformułowania teoretyczne i praktyka pisarska,
które ukształtowały właściwą tragedię na-
rodową, przypadają na drugą połowę wieku.
Nastąpiło to po zapoznaniu się Polaków (m. in-
dzięki licznym przekładom dzieł J. Racine’a,
P. Corneille’a, Voltaire’a) z regułami fran-
cuskiej tragedii klasycystycznej, reprezentowa-
nej przez tych autorów. Proces przyswajania
wzorca zaznaczył się w początkowej fazie nie-
wolniczym naśladownictwem poetyki, dostrze-
galnym również w podejmowaniu tematów
ze starożytnego świata (por. *Epaminondę* St. Ko-
narskiego, 1756, i tragedię U. Radziwiłłowej).
Druga faza, trwająca do końca wieku, zaznacza
się eliminacją postaci i wątków obcych, antycz-
nych. Na ich miejsce wprowadza się polską
tematykę historyczną, czerpaną z dziejów oj-
czystych. Fascynacja historią, co należy uznać
za doniosły wyróżnik tragedii narodowej, była
rezultatem co najmniej dwóch czynników
sprawczych: świadomości obywatelskiej w obli-
czu narastającego zagrożenia państwowości
polskiej, oraz świadomości artystycznej, doma-
gającej się stworzenia podstaw oryginalnej
tragedii polskiej. Same tytuły dzieł, powstałych
w tym czasie, orientują dość dokładnie w za-
kresie i kierunku penetracji problemowej:
Żółkiewski pod Cecorą (1758) i *Władysław
pod Warną* (1760) Wacława Rzewuskiego,
Zygmunt August Józefa Wybickiego (1779),
Judyta, królowa Polski Franciszka Karpińskiego
(1792) oraz *Władysław, król Polski i Węgierski
pod Warną* (ok. 1790, druk 1803). Utwory te,
nieporadne pod względem artystycznym i zdra-
dzające duże uzależnienie od mistrzów fran-

cuskiej tragedii, znalazły licznych kontynuatorów, o lepszym wszakże przygotowaniu dramatopisarskim, także na gruncie tematycznym, np. przynajmniej trzykrotnie powróciła historia o Barbarze Radziwiłłównie i Zygmuncie Augustcie (Paweł Czajkowski, 1809; Franciszek Wężyk, 1811; *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego, arcydzieło polskiej tragedii typu pseudoklasycznego, wyst. 23 II 1817 na scenie warszawskiego Teatru Narodowego, druk 1820). Utrata niepodległości, a w konsekwencji zabory doprowadziły do uwydatnienia i zdynamizowania tendencji patriotycznej t. n., która uzewnętrzała się w dążeniu do idealizacji dawnej potęgi Polski i apoteozy idei państwowej w osobach jej przedstawicieli. Dobitną i najlepszą ilustracją tej postawy, nie respektującej wymogów prawdy historycznej, jest wspomniana *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego, w której występują, na planie „pozytywnych bohaterów”, heroiczna Barbara, surowy i sprawiedliwy hetman, dumny i prawy senator, nieugięty poseł, „stróż praw”, wreszcie król — monarcha, reprezentant polskiej wielkości i siły, po przeciwną zaś stronie, jako postać negatywna — królowa Bona. Ahistoryzm, znamieny nb. dla francuskiego wzorca, brak troski o realia i koloryt epoki, dowolność w kształtowaniu historycznych postaci, podporządkowanie dzieła apriorycznej koncepcji, czyli gloryfikacji ojczyzny przeszłości, oraz aluzyjność — wszystkie te właściwości determinowało pedantyczne przestrzeganie zasady trzech jedności. Nikłość akcji przy zwięzłej i przejrzystej konstrukcji t. n. rekompensowała retoryka wypowiedzi, monologów i tyrad, zręczność dialektyczna w prowadzeniu dysput, piękno wiersza, „gładko toczono”, cyzelowanego latami w myśl wskazań poetyki normatywnej pseudoklasycyzmu. Nie w akcji zatem, lecz w kunsztownym słowie wyrażającym silne namiętności, podniosłe uczucia i budujące myśli zawierał się ideał estetyczny i sens dydaktyczny tego dramatu. Z wyjątkiem *Barbary Radziwiłłówny*, która wzbudziła entuzjazm publiczności w czasie warszawskiej prapremiery i cieszyła się znacznym powodzeniem przez następne lata (w r. 1821 władze zaawięły spektakl, obawiając się aktywizacji

uczuć patriotycznych), teatr bardzo rzadko wprowadzał tragedię narodową do repertuaru. Z XVIII-wiecznych utworów wystawiono jedynie sztukę J. U. Niemcewicza (1807), nie znalazły również uznania dzieła Wojciecha Bogusławskiego, dyr. Teatru Narodowego (do 1814 r.), powstałe później. Próby wprowadzenia tragedii narodowej na scenę warszawską po roku 1814, za dyr. Ludwika Osińskiego, czołowego pseudoklasyka i protektora tej literatury, spotykały się ze zdecydowaną obojętnością publiczności. Retoryczność i skostnienie tragedii narodowej nie wytrzymały konfrontacji z dramaturgią opartą na wzorcu szekspirowskim, która wchodziła w tych latach szeroką falą do teatru. Inscenizowane pod koniec XVIII wieku przeróbki z Szekspira, dramaturgia mieszczańska Lessinga, Diderota i Merciera, angielska tragedia mieszczańska formowały zgoła odmienny model teatru, nasyconego żywymi treściami społeczno-obyczajowymi, bliższymi przeciętnym doświadczeniom. Powstało jeszcze pod koniec lat dwudziestych kilka utworów tragedii narodowej w typie szekspirowskim, ale nie różnią się one wiele od poprzedniego, pseudoklasycznego typu. Nadciągająca epoka teatru romantycznego nie sprzyjała ani pisaniu, ani prezentowaniu tych dzieł przez teatr. Ocalała jedynie *Barbara Radziwiłłówna* grywana od czasu do czasu w latach przełomowych, w momentach odprężenia politycznego, np. 1905—1907, jako sztuka patriotyczna. Wystawiona w 1958 r. przez Łódzki Teatr Nowy osiągnęła niespodziewanie wielki sukces (ok. 120 przedstawień).

Bibliografia: A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna*, tragedia w 5 aktach, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Marian Szyjkowski, Wrocław 1949, wyd. VI. Biblioteka Narodowa, S. I, nr 9; B. Korzeniewski, *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym (1814—1831)*, Warszawa 1935; E. Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*, Wrocław 1954; M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661—1831*, Kraków 1921; M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923.

Stanisław Kaszyński