

Metateksty i parateksty teatru i dramatu Od antyku do współczesności

pod redakcją
Jadwigi Czerwińskiej
Katarzyny Chizińskiej
Małgorzaty Budzowskiej



Metateksty i parateksty teatru i dramatu Od antyku do współczesności



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Metateksty i parateksty teatru i dramatu Od antyku do współczesności

pod redakcją
Jadwigi Czerwińskiej
Katarzyny Chizińskiej
Małgorzaty Budzowskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2017

Jadwiga Czerwińska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
Małgorzata Budzowska, Katarzyna Chiżyńska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Filologii Klasycznej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Wojciech Kaczmarek, Marian Szarmach

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce autorstwa Tomasza Rogowskiego

© Copyright by Authors, Łódź 2017

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-
Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07601.16.0.K

Ark. wyd. 14,3; ark. druk. 14,75

ISBN 978-83-8088-620-9

e-ISBN 978-83-8088-621-6

<https://doi.org/10.18778/8088-621-6>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp (JADWIGA CZERWIŃSKA, KATARZYNA CHIŻYŃSKA)	7
JADWIGA CZERWIŃSKA, Grecka sztuka dramaturgiczna V wieku p.n.e. w świetle scholiów.	11
KATARZYNA CHIŻYŃSKA, <i>Tractatus Coislinianus</i> jako metatekst komedii staroattyckiej	25
MAŁGORZATA BUDZOWSKA, <i>Interpres nec imitator in artum</i> . Kwestia intertekstualnej <i>mimesis</i> w <i>Ars poetica</i> Horacego i w scholiach.	39
DAMIAN PIERZAK, <i>Scholia Bobiensia</i> on the <i>Pro Sestio</i> as a metatext of Roman theatre and drama.	51
PIOTR BERING, Autorski i reżyserski metatekst w średniowiecznych utworach dramatycznych.	63
SIMON WIRTHENSOHN, Seeking <i>auctoritas</i> . Paratextual self-imaging in Jesuit drama collections.	73
MAŁGORZATA MIESZEK, Teksty poboczne w zreformowanych dramatach jezuickich (od połowy XVIII wieku).	85
ANNA WIŚNIEWSKA-GRABARCZYK, Teatr i dramat okresu socrealizmu w świetle kryptotekstów (na materiale Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu).	101
TOMASZ KACZMAREK, Simon Gantillon i jego „teatr ucieczki”, czyli w poszukiwaniu francuskich tekstów ekspresjonistycznych.	115
MICHAŁ NIKODEM, Metateksty dramatów Witolda Gombrowicza.	129
MARTA STERNA, Wokół dramatu Eduarda De Filippo <i>Napoli Milionaria!</i>	145
GRAŻYNA STARAK, Jak czytać <i>Un hangar, à l'ouest</i> oraz <i>Carnets de combat de nègre et de chiens</i> Bernarda-Marie Koltèsa?	157
ELŻBIETA LESZKIEWICZ, Didaskalia w dramacie <i>Kroki</i> Samuela Becketta.	165
KRYSTYNA MODRZEJEWSKA, Mity antyczne we francuskim dramacie XX wieku (na wybranych przykładach)	175
KATARZYNA WOJTYSIAK-WAWRZYŃIAK, Kilka uwag na temat <i>Grobu Antygony</i> Marii Zambrano	187

IRENA LEWKOWICZ, Parateksty w najnowszym dramacie polskim (na wybranych przykładach).....	197
BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA, Problem paratekstów w nowym dramacie polskim: narracje, śródtytuły, didaskalia	215
Autorzy	229
Authors	233

WSTĘP

Przedmiotem refleksji i rozważań w prezentowanej monografii *Metateksty i parateksty teatru i dramatu. Od antyku do współczesności* są dwie kategorie trans-tekstualności, wyróżnione przez Gérarda Genette'a: metatekstualność i paratekstualność.

Do szeroko rozumianych metatekstów i paratekstów dramatycznych należą didaskalia, ilustracje, incipity, odsyłacze, posłowia, przedmowy, przypisy, tytuły, a także różnego rodzaju komentarze, recenzje, omówienia oraz streszczenia. Peryferie tekstu zmieniały się na przestrzeni wieków od epoki starożytnej do czasów współczesnych. Ich cechy charakterystyczne i zadania zależały od rodzaju tekstu głównego, epoki literackiej, dominujących w danej kulturze tendencji naukowych i teatralno-dramatycznych.

Celem przedyskutowania problematyki metatekstualnej i paratekstualnej została zorganizowana przez Katedrę Filologii Klasycznej oraz Katedrę Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego konferencja „Metateksty i parateksty teatru i dramatu (od antyku do współczesności)”. Spotkanie zaowocowało żywą, interdyscyplinarną dyskusją, prowadzoną przez badaczy reprezentujących różne dziedziny humanistyki. Poza filologami klasycznymi i teatrologami, których obecność była rzeczą oczywistą, w spotkaniu wzięli udział specjaliści z zakresu historii sztuki, kultury i literatury angielskiej, francuskiej, hiszpańskiej, polskiej oraz włoskiej.

Przygotowując konferencję, organizatorzy świadomie podjęli ryzyko skonfrontowania wyników badań z różnych obszarów humanistyki. Pomysł konferencji zakładał otwarte, interdyscyplinarne spotkanie, którego celem była wymiana myśli i doświadczeń naukowych. Rezultaty przerosły oczekiwania organizatorów, ponieważ zaprezentowane referaty oraz inspirowane nimi dyskusje wytyczyły nowe kierunki badań i zaowocowały planami dalszych spotkań. Uczestnicy konferencji dostrzegli bowiem potrzebę kontynuowania dyskusji na rzadko podejmowany temat tekstów pobocznych teatru i dramatu.

Wymiana poglądów oraz doświadczeń naukowych udowodniła, że interdyscyplinarne dyskusje dają badaczom niecodzienną okazję poszerzenia własnej perspektywy naukowej i wzbogacenia swojego warsztatu o nieznanie im dziedziny i metodologie, a to pozwala na znalezienie nowej przestrzeni dla prowadzonych badań.

Wymiernym efektem dyskusji toczących się podczas konferencji, jak również badań prowadzonych przez poszczególnych prelegentów, jest prezentowana

wieloautorska monografia, złożona z szeregu odrębnych tematycznie rozdziałów. Ponieważ publikacja została pomyślana jako monograficzne ujęcie omawianego zagadnienia, w każdym rozdziale problem prezentowany jest z nieco odmiennej perspektywy badawczej, wynikającej z analizy różnorodnych tekstów kultury. Poszczególne części monografii naświetlają zatem problematykę metatekstualności i paratekstualności zgodnie z proponowanym przez badaczy ujęciem.

* * *

Chociaż terminy „metatekst” i „paratekst” są nowożytnie, przykłady tego rodzaju tekstów można znaleźć już w antyku, kiedy kształtowała się literatura europejska. Należą do nich starogreckie i łacińskie *scholia*, czyli komentarze, w których znajdują się m.in. streszczenia starożytnych utworów dramatycznych, życiorysy poetów, a co najważniejsze – uwagi objaśniające poszczególne komentowane przez scholiastów części dramatów. *Scholia* zawierają też niezwykle cenne informacje o ówczesnej praktyce teatralnej. Wszystkie te teksty stanowią podstawę badań naukowych w projekcie *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów*, finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475), w ramach którego została zorganizowana wspomniana konferencja.

Efektom badań są trzy pierwsze zamieszczone w tomie rozdziały. W kolejności są to: tekst Jadwigi Czerwińskiej *Grecka sztuka dramaturgiczna V wieku p.n.e. w świetle scholiów*, Katarzyny Chiżyńskiej *Tractatus Coislinianus jako metatekst komedii starożytności* oraz Małgorzaty Budzowskiej, „*Interpres nec imitator in artum*”. *Kwestia intertekstualnej mimesis w „Ars poetica” Horacego i w scholiach*. Problematykę teatru i dramatu rzymskiego podjął w następnym rozdziale Damian Pierzak – „*Scholia Bobiensia*” *on the „Pro Sestio” as a metatext of Roman theatre and drama*, zaś kwestie związane ze średniowiecznym dramatem zaprezentował Piotr Bering w rozdziale *Autorski i reżyserski metatekst w średniowiecznych utworach dramatycznych*. Refleksje na temat teatru i dramatu jezuickiego w kontekście metatekstualności i paratekstualności można znaleźć w dwóch kolejnych tekstach. Piszą o tym Simon Wirthensohn, *Seeking auctoritas. Paratextual self-imaging in Jesuit drama collections* oraz Małgorzata Mieszek, *Teksty poboczne w zreformowanych dramatach jezuickich (od połowy XVIII wieku)*.

Rozważania dotyczące metatekstów i paratekstów dramatu oraz teatru polskiego zawierają rozdziały autorstwa Anny Wiśniewskiej-Grabarczyk, *Teatr i dramat okresu socrealizmu w świetle kryptotekstów (na materiale Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu)*, Michała Nikodema, *Metateksty dramatów Witolda Gombrowicza, Ireny Lewkiewicz, Parateksty w najnowszym dramacie polskim (na wybranych przykładach)*, a także Beaty Popczyk-Szczęsnej, *Problem paratekstów w nowym dramacie polskim: narracje, śródtytuły, didaskalia*.

Na temat XX-wiecznego dramatu i teatru w innych krajach piszą: Tomasz Kaczmarek, *Simon Gantillon i jego „teatr ucieczki”*, czyli w poszukiwaniu francuskich tekstów ekspresjonistycznych, Marta Sterna, *Wokół dramatu Eduarda De Filippo „Napoli Milionaria!”*, Grażyna Starak, *Jak czytać „Un hangar, à l’ouest”* oraz *„Carnets de combat de nègre et de chiens” Bernarda-Marie Koltès’a?*, Elżbieta Leszkiewicz, *Didaskalia w dramacie „Kroki” Samuela Becketta*, Krystyna Modrzejewska, *Mity antyczne we francuskim dramacie XX wieku (na wybranych przykładach)* oraz Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak, *Kilka uwag na temat „Grobu Antygony” Marii Zambrano*.

Choć pierwsza część prezentowanej monografii zawiera rozważania bezpośrednio związane z metatekstualnością oraz paratekstualnością teatru i dramatu antycznego, to jednak tematyka ta stanowiła tylko punkt wyjścia do dalszych rozważań, koncentrujących się na kolejnych epokach literackich. Bardzo wyraźnie zaznacza się to w blokach tematycznych tworzonych przez kolejne rozdziały, które dotyczą zjawisk metatekstowych w teatrze i dramacie nowożytnym, nowoczesnym, a nawet ponowoczesnym.

Warto równocześnie zaznaczyć, że na polskim rynku wydawniczym nie istnieje, jak dotąd, publikacja o podobnym charakterze, która uwzględniałaby tak szerokie spektrum zagadnień w ujęciu równocześnie diachronicznym i synchronicznym. Monografię można zatem uznać za lekturę przydatną, wartą polecenia szerokiemu gronu Czytelników zainteresowanych problematyką meta- i paratekstów teatru oraz dramatu.

Jadwiga Czerwińska, Katarzyna Chiżyńska

Jadwiga Czerwińska*

GRECKA SZTUKA DRAMATURGICZNA V WIEKU P.N.E. W ŚWIECIE SCHOLIÓW¹

Przedmiotem rozważań będą komentarze do antycznych dramatów czyli scholia². Tworzone były one „przede wszystkim dookoła tekstów najważniejszych autorów, a zwłaszcza poetów. Zwykle są osądem mądrości komentatorskiej uczonych różnych epok: aleksandryjskiej, bizantyjskiej, karolińskiej, odrodzeniowej”³.

Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę przy ich lekturze, jest ogromne bogactwo – zarówno pod względem zakresu tematycznego, jak i ilości informacji, jakie nam one przynoszą⁴. Zawdzięczamy to niezwykle wnikliwej analizie utworów dramatycznych dokonywanej przez scholiastów. Komentując poszczególne wersy dramatów, czynili oni uwagi na temat języka czy opisywanych sytuacji scenicznych w kontekście sztuki dramatycznej poszczególnych autorów antycznych.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej, e-mail: jadwiga.czerwinska@interia.pl.

¹ Prezentowany tekst jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² Na temat scholiów powstała bogata literatura przedmiotu, w której rozważane jest szerokie spektrum zagadnień związanych z tą kwestią. Należą tu publikacje: G. Cavallo (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico: guida storica e critica*, Editori Laterza, Roma–Bari 1975; E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica and Grammatical Treatises from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford University Press, New York 2007; N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, Duckworth, London 1983; N. G. Wilson, *Scoliasti e commentatori*, “Studi Classici e Orientali” 1983 (33), s. 83–112; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of Its Development*, vol. 1–2, Cambridge University Press, Cambridge 1934; F. Bowers, *Textual and Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1959; F. Cardini, M. Montesano, *Storia medievale*, Le Monnier, Firenze 2006; L. Carretti, *Filologia e critica*, Ricciardi, Milano–Napoli 1955.

³ L. Małunowiczówna, *Wstęp do filologii klasycznej wraz z metodologią pracy umysłowej i naukowej*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1960, s. 210.

⁴ R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Najbliższe formie starożytnych komentarzy są przypisy w pracach naukowych oraz didaskalia w tekstach dramatycznych. Za kontynuację badań scholiastów na poziomie treści można jednak uznać wszelkie gatunki literackie zajmujące się hermeneutyką. Następcami zbiorów komentarzy są wszelkie prace analityczne, interpretacyjne i krytyczne dotyczące tekstu literackiego.

Dzięki scholiastom można dokonać pogłębionej analizy:

– pojęć dotyczących greckich kategorii teatrologicznych: aktorów (artyści tragiczni, komiczni i satyrowi, postaci nieme, choreuci i przewodnik chóru), muzyki w teatrze (auleta, używane instrumenty i odpowiednie skale), tańca w teatrze (*emmeleia*, *kordkas*, *sikinnis*), siły oddziaływania przedstawienia, celu i funkcji teatru (*katharsis*), machin teatralnych i dekoracji (np. *pinakes*), kostiumów i masek (np. *prosopa*, *kothournoi*), wejść i wyjść postaci, ruchu scenicznego, budowy teatru, jego elementów architektonicznych i ich funkcji (*skene*, *proskenion*, *orchestra*, *theologeion*, *theatron*, *diadzoma*, *parodos*, *thymele*) i wielu innych;

– pojęć dotyczących greckich i łacińskich kategorii dramatologicznych: gatunków dramatycznych (tragedia, komedia, dramat satyrowy, tragikomedia, fabula), elementów jakościowych (*mythos*, *praksis*, *leksis*, *opseos kosmos*, *dianoia*, *ethos*) i ilościowych dramatu (*parodos*, *epejsodion*, *stasimon*, *kommos*, *eksodos*, *parabasis*), formy i sposobu prowadzenia dialogu, uwag metrycznych etc.

Ciekawym aspektem lektury scholiów jest możliwość poznania myśli starożytnych i średniowiecznych badaczy oraz ich sposobu lektury, rozumienia przez nich tekstu, który nasuwał im wielorakie skojarzenia i pozwalał dokonywać odwołań literackich do dzieł innych autorów. Analizując komentarze, można również trafić na wyjątkowo cenne uwagi, które dają okazję poznania osobistych refleksji scholiasty lub panujących w jego czasach poglądów na sztukę dramatyczną i zadania teatru. A zatem scholia – jako uprawiany w starożytności oraz we wczesnym średniowieczu gatunek literacki, należący do piśmiennictwa naukowego – stanowią bardzo ważne źródło informacji na temat różnych aspektów kultury antycznej. Z tego niezwykle bogatego materiału przedstawię tylko wybrane *exempla*, które pozwolą przybliżyć to szczególne zjawisko literacko-krytyczne.

Przystępując zatem do ich analizy, spójrzmy najpierw na *scholion* (należące do *Scholia vetera in Euripidem*), które odnosi się do 128 wersu *Orestesa*⁵. Brzmi ono:

„Widzieliście/widziałyście (εἶδετε)” zamiast „mógłby ktoś zobaczyć”, jak u Homera: „można by myśleć, że rozjuszony” [*Il.* III, 220 – J. Cz.] i „nie można by ujrzeć, że

⁵ Sch. vet. E. Or. 128, 1–5: εἶδετε παρ' ἄκρας· τὸ εἶδετε ἀντὶ τοῦ ἰδοι τις ἄν, ὥς τὸ [Γ '220] 'φαίης κε ζάκοτον' καὶ [Δ '223] 'ἐνθ' οὐκ ἄν βρίζοντα ἰδοις'. ἔνιοι δὲ φασι ταῖς δμῶσι ταῦτα λέγειν. οἱ δὲ πρὸς τὸ θέατρον, ὃ καὶ ἄμεινον. ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν αἰεὶ μᾶλλον τῶν θεατῶν ὁ ποιητής, οὐ φροντίζων τῶν ἀκριβολογούντων·

senny” [Il. IV, 223 – J. Cz.]. Niektórzy twierdzą, że te słowa mówi [Elektra] do służebnic. Inni natomiast, że do publiczności, co jest słuszniejsze/właściwsze. Zawsze bowiem poeta stara się być bardziej przekonującym dla widzów, niż brać pod uwagę dosłowność sytuacji⁶.

Zacytowane *scholion* zawiera dwie bardzo istotne informacje. Pierwsza, nieco bardziej formalna, dotyczy powiązania cytowanego i komentowanego przez scholiastę wersu tragedii Eurypidesa (*Orestes*, w. 128) z eposem Homera, a konkretnie – z dwoma miejscami w *Iliadzie*: raz pieśń III, w. 220, po raz drugi pieśń IV, w. 223. Świadczy to o erudycji scholiasty i jego znakomitym rozeznaniu nie tylko w komentowanym przez siebie utworze, ale też w innych dziełach antycznej literatury greckiej (reprezentowanych nawet przez odmienne gatunki literackie, niż ten, który bada). Druga uwaga, dla nas ważniejsza ze względu na omawiany temat, odnosi się do sztuki dramaturgicznej Eurypidesa. Czytamy bowiem, że poeta stara się być zawsze bardziej przekonujący raczej dla widzów, niż brać pod uwagę dosłowność sytuacji scenicznej. W tym przypadku dotyczy to użycia formy εἶδετε – „widzieliście/widziałyście”, zamiast „mógłby ktoś zobaczyć” (ἴδοι τις ὄν). Na tym jednak nie kończą się spostrzeżenia scholiasty. Zauważa bowiem, że – jak chcą niektórzy – cytowane słowa, które Elektra wypowiada w końcowej części prologu, kieruje ona do służebnic. Inni natomiast twierdzą – jak zauważa komentator – że poeta celowo użył sformułowania „widzieliście”, żeby móc w ten sposób bezpośrednio zwrócić się do publiczności, a zatem zyskać ich większe zaangażowanie w opisywaną sytuację. Nie bez znaczenia jest zatem to, czego ona dotyczy.

W prologu, podczas rozmowy Elektry z Heleną, ta ostatnia zadeklarowała złożenie pukli włosów na grobie siostry, Klitajmestry (w. 112). Tymczasem tym, co oburzyło Elektrę jest fakt, że Helena obcięła na ofiarę ledwie końcówki swoich włosów. Swojemu oburzeniu daje wyraz właśnie w słowach tragedii, których początek przywołał scholiasta jako *lemma* (τὸ λήμμα) (*Orestes*, w. 128–131):

Czyście widziały? [widzieli? – J. Cz.] – Same końce włosów
 Ścięła w obawie o piękność. Kobieta
 Taka jak dawniej. Niech cię znienawidzą
 Bogi – zgubiłaś mnie, jego i Grecję!⁷

⁶ Przekład J. Czerwińska.

⁷ Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 2, PIW, Warszawa 1972, w. 128–131. Greckie teksty tragedii Eurypidesa podaje za wydaniem: *Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, t. I–III, Oxonii 1902, 1904, 1909:

εἶδετε γὰρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας,
 σῳζουσα κάλλος· ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή.
 θεοὶ σε μισήσειαν, ὥς μ' ἀπώλεσας

καὶ τόνδε πᾶσαν θ' Ἑλλάδ'. ὦ τάλαιν' ἐγώ· (Euripides, *Orestes*, 128–131).

Zważywszy na kontekst, którym jest powracający wciąż w tragediach Eurypidesa obraz Heleny jako ikony antyspartańskich motywów, nie może dziwić, że poeta chciał wykorzystać nadarzącą się okazję do kolejnej, możliwie silnie wyrażonej krytyki tej bohaterki. A zatem uzasadniona staje się sugestia scholiasty, iż w słowach Elektry dramaturg zwrócił się za jej pomocą wprost do obecnej w teatrze widowni ateńskiej, zyskując tym samym jej bezpośrednie zaangażowanie.

Oczywiście, komentarz scholiasty można interpretować także w szerszej perspektywie. Jest nią sam fakt zwracania się niekiedy *dramatis personae* nie do innych postaci tragedii, lecz do widowni, czyli *de facto* łamania w ten sposób iluzji scenicznej dla podkreślenia wagi wypowiedzianych słów. Sam komentator zauważa, że takie postępowanie może się okazać „słuszniejsze”, a więc „właściwsze”. Jego zdaniem, poeta przede wszystkim zważa na to, żeby zyskać uwagę widzów i to dla nich pragnie być przekonujący. Na tym przecież zasadza się sens i istota tragedii.

Zwłaszcza ostatnia sugestia scholiasty świadczy o tym, iż – w jego przekonaniu – wyznacznikiem konstrukcji dramatu i jego języka jest oddziaływanie na widownię. Widzimy więc, że sens komentarza, w który zaopatrzył on wybrane wersy tragedii, daleko wybiega nie tylko poza omawianą sztukę i warsztat twórczy konkretnego poety, lecz odnosi się do sztuki tragicznej w ogóle.

O zwyczaju bezpośredniego zwracania się dramaturgów do publiczności informuje scholiasta w komentarzu do w. 622 *Andromachy* Eurypidesa (*Scholia vetera in Euripidem, Andromacha*, w. 622, 1–3). Cytowane *lemma* brzmi: „τοὐτο καὶ σκοπεῖτέ μοι [A to rozważcie]”. Komentując następnie interesujący go wiersz z tragedii, scholiasta pisze:

Zamiast „rozważcie to” [należy tu rozumieć] „dlatego rozważcie”. Przemawia bowiem do widzów: zeńcie się, a stąd wyciągnijcie wniosek, żeby brać córkę szlachetnej kobiety⁸.

Podane *scholion* jest oczywiście czytelne nawet bez kontekstu tragedii, ale uwzględniając go, zyskujemy szerszą perspektywę opisywanej sytuacji, a równocześnie możemy zrozumieć intencję scholiasty. Słowa, które on komentuje, należą do obszerniej, bo liczącej ponad 50 wierszy, *rhexis* (mowy) Peleusa (*Andromacha*, w. 590–641), wypowiedzianej w rozmowie z Menelaosem. Dla zrozumienia intencji padających ze sceny słów wypada podkreślić, że dramat, w którym się one znalazły, jest uważany za bodaj najbardziej spektakularną inwektywę antyspartańską w twórczości Eurypidesa. Jest więc zrozumiałe, że postać Menelaosa (i jego córki Herminy) stwarza poecie doskonałą okazję do frontalnego ataku na wrogów Aten w toczącej się wówczas wojnie peloponeskiej.

⁸ Przekład J. Czerwińska.

Wróćmy jednak do *rhesis* Peleusa. Poddaje w niej ostrej krytyce rzekome męstwo Menelaosa, który pozwolił zabrać sobie żonę. Oskarża również samą Helenę o ucieczkę z gachem i wywołanie wojny trojańskiej. W swoim ataku nie pomija też Hermiony, ich córki, którą pojął za żonę wnuk Peleusa, Neoptolemos – wbrew radom dziadka. Ten radził mu bowiem, żeby nie brać do domu płodu złej kobiety, która dziedziczy hańbę swojej matki (w. 620–622)⁹.

Bezpośrednio po tym stwierdzeniu padają w tragedii komentowane w *scholion* słowa. Najpierw scholiasta zauważa, iż w podanym kontekście dobitniej zabrzmiałoby stwierdzenie: „**dlatego** rozważcie” zamiast „rozważcie **to**”, sugerując, że tak właśnie należy rozumieć wyrażoną przez Eurypidesa myśl. Trudno się z tym nie zgodzić. Scholiasta podkreśla bowiem wynikowość komentowanego stwierdzenia, które w sposób przejrzysty nawiązuje do poprzedzających go słów Peleusa.

W uzasadnieniu komentator stwierdza: „Peleus przemawia bowiem do widzów: żeńcie się, a stąd” – czyli z kontekstu wypowiedzi, a nawet sztuki – „wyciągnijcie wnioski, żeby brać córkę szlachetnej kobiety”. Zaproponowana przez niego interpretacja pozwala podkreślić fakt bezpośredniego odwołania się tragika do widzów. Może świadczyć również o tym, iż scholiasta daje tu konkretne wskazówki, jak należy interpretować wygłaszany na scenie tekst. Jego uwaga nasuwa ponadto skojarzenia z praktykowanym przez aktorów zwyczajem wprowadzania zmian do tekstów granych przez nich dramatów. Omawiane *scholion* może więc stać się przyczynkiem do rozważenia tego problemu. Pozwala równocześnie zrozumieć, jakie intencje mogły kierować aktorami przy dokonywaniu wspomnianych zmian.

Wnikliwe spostrzeżenia scholiastów, choć niezwykle lapidarne w formie, przynoszą częstokroć doskonałą charakterystykę twórczości komentowanego poety. Z taką sytuacją spotykamy się w *scholion* ze zbioru *Scholia vetera in Euripidem*, które dotyczy pierwszego wersu *Trojanek* Eurypidesa (Sch. vet. E. *Tro.* 1, 1–4)¹⁰. Po podaniu *lemma*: ἦκω λιπών – „przybywam opuściwszy”, scholiasta wyjaśnia:

Jest to cały Eurypides w teatrze [czyli: jest to całkowicie charakterystyczne dla Eurypidesa], zamiast którego cierpiący teraz z powodu braku ofiar Posejdon, obecny [na scenie podczas prologu], wygłasza te słowa na początku sztuki. W wielu miejscach u niego [sc. Eurypidesa] [jest podobnie], jak [na przykład] w *Bachantkach*, [gdzie] Dionizos [mówi]: przybywam, [ja] syn Dzeusa do tej ziemi Teban¹¹.

⁹ Euripides, *Andromacha*, w. 620–622:

μήτε δώμασιν λαβεῖν
κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ
μητρῶι' ὀνειδίη.

¹⁰ Sch. vet. E. *Tro.* 1, 1–4: ἦκω λιπών] ὁλος ἐπὶ τοῦ θεάτρου ὁ Εὐριπίδης, πρὸς ὁ ἀφορῶν τοὺς λόγους νῦν ὁ Ποσειδὼν ποιεῖ παρὼν ἐν τῇ ὑποθέσει. πολλαχοῦ δὲ τοιοῦτος, ὥς ἐν ταῖς Βάκχαις ὁ Διόνυσος ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα·

¹¹ Przekład J. Czerwińska.

Scholiasta podkreśla tu charakterystyczne dla Eurypidesa zabiegi dramaturgiczne, co oznacza, że odnotowuje odmienność jego sztuki tragicznej w stosunku do innych twórców. Już początkowe stwierdzenie: „Jest to cały Eurypides w teatrze”, pozwala uświadomić sobie, że scholiasta zamierza nakreślić szczególnie charakterystyczną dla tragika cechę jego dramaturgii.

Rozwijając tę myśl, komentator podnosi zasadniczo dwie kwestie. Najpierw zwraca uwagę na powtarzalność pewnych zwrotów, które pojawiają się w tragediach Eurypidesa. Stwierdzenie to odnosi do zacytowanego przez siebie w *lemma*: ἦκω λιπών – „przybywam opuściwszy”. Są to słowa Posejdona, które otwierają test *Trojanek*. Komentując ich pojawienie się w tragedii, scholiasta dodaje następnie: „W wielu miejscach u [Eurypidesa] (jest podobnie), jak [na przykład] w *Bachantkach*, (gdzie) Dionizos [mówi] »przybywam, [ja] syn Dzeusa do tej ziemi Teban« (ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα)”. Scholiasta podkreśla zatem powtórzenie w *Bachantkach* tego samego czasownika w identycznej formie: ἦκω, który pada tam z ust boga Dionizosa. Podana przez komentatora prawidłowość dotyczy nie tylko powtórzenia czasownika, lecz także – choć nie zostaje to podane *expressis verbis* – jego miejsca w tragedii. Wskazane słowo w obydwu przytoczonych dramatach jest pierwszym, które pada ze sceny. Wychwycenie podanych zbieżności w dramaturgii Eurypidesa dowodzi, że scholiasta wykazuje niezwykle dobre rozeznanie w twórczości poety. Poddaje bowiem wnikliwej analizie tekst komentowanej sztuki, którą dodatkowo zestawia jeszcze z innymi jego utworami.

Druga, bodaj ważniejszą kwestią, którą sygnalizuje *scholion*, jest nawiązanie do słynnych prologów Eurypidesa. Za pośrednictwem *dramatis personae*, które wygłaszają prologi jego dramatów, podaje on widzom informacje niezbędne dla zrozumienia rozpoczynającej się sztuki. Znamienny jest tu fakt, wychwycony *nota bene* przez scholiastę, że tragik posługuje się postaciami bezpośrednio uwikłanymi w akcję dla jej wyjaśnienia, a więc każe im występować jakby w zastępstwie za samego siebie. Sugeruje to użyte w *scholion* stwierdzenie: „Eurypides, zamiast którego Posejdon, obecny [na scenie podczas prologu], wygłasza słowa na początku sztuki”. O takiej prawidłowości u Eurypidesa świadczy cytowane już wcześniej sformułowanie: „W wielu miejscach u niego [jest podobnie]”, które można też odnieść do tej części wypowiedzi scholiasty.

Znając twórczość tragika, można całkowicie zgodzić się z sugestią komentatora. Eurypides, znany ze swych śmiałych innowacji mitologicznych, musiał w incipitach tworzonych przez siebie tragedii dokładnie zaznajamiać widownię ze zmienionymi – w stosunku do wcześniejszej tradycji – wersjami mitów, które tworzyły kanwę jego sztuk. Wprowadzenie publiczności *in medias res* opowiadanej historii było warunkiem *sine qua non* zrozumienia toczącej się na scenie akcji, a co za tym idzie, odczytania proponowanej przez autora idei sztuki.

Jednym z przykładów obszerniejszego komentarza, a równocześnie poruszającego szczególnie wiele kwestii – i to o różnym charakterze – jest *scholion* do

w. 88 *Fenicjanek* Eurypidesa (*Scholia vetera in Euripidem, Phoenissae* 88, 1–14)¹². Zawiera ono bowiem uwagi dramaturgiczne, w tym także kompozycyjne, komparatystyczne i obyczajowe. *Lemma* do tego *scholion* brzmi: ὁ κλεινὸν (sc. θάλος) οἶκος (sc. Ἀντιγόνη):] – o sławna (latorośli) domu (Antygono). Dalej następuje komentarz scholiasty, który najpierw porusza kwestię kompozycji tej części sztuki, stwierdzając: „Kompozycja dramatu staje się tutaj bardzo efektowna. Są to bowiem rzeczy przedstawione na scenie przez Jokastę i z tego powodu przyciągają [uwagę] widzów”¹³.

Dla zrozumienia sensu *scholion* należy w tym miejscu przypomnieć układ początkowej części dramatu, którego akcja – najogólniej rzecz ujmując – obejmuje wydarzenia rozgrywające się podczas przybycia do Teb Polyneikesa z wojskami siedmiu wodzów. Zarówno komentowane przez scholiastę słowa (*lemma*), jak i wypowiedź Jokasty, na którą się on powołuje, należą do rozbudowanego prologu, liczącego 201 wersów.

Sztukę otwiera wypowiedź Jokasty, która przedstawia najważniejsze wydarzenia mitu stanowiącego fabularną warstwę tej tragedii. Jest to zabieg konieczny, ponieważ wersja Eurypidesa znacząco odbiega od wcześniejszych przekazów mitologicznych na temat rodu Labdakidów. Istotnym *novum* jest już sam fakt, że podczas wyprawy Polyneikesa na Teby żyje jeszcze Jokasta, która wygłasza pierwszą część prologu. Oznacza to, iż jej samobójstwo ulega u Eurypidesa chronologicznemu przesunięciu, a nastąpi dopiero po bratobójczej walce i śmierci obu synów Edypa. Z jej wypowiedzi dowiadujemy się również, że nadal żyje również Edyp. Inaczej niż u innych tragiców, nie odszedł on z Teb na wygnanie po odkryciu ojcobójstwa i kazirodztwa, w wyniku czego wykuł sobie oczy. Nadal przebywa w Tebach, lecz ukryty przed światem przez synów, Polyneikesa i Eteoklesa, na których rzucił klątwę, „że między siebie dom podzielią bronią” (*Fenicjanki*, w. 68¹⁴). Kończąc swoją wypowiedź, Jokasta mówi o przybyciu Polyneikesa z wojskiem i o swoich zamiarach pojednania synów „zanim za broń chwycą” (*Fenicjanki*, w. 82).

Po wygłoszeniu prologowej *rhesis*, Jokasta odchodzi do pałacu, a na scenie pojawiają się Antygon i Wychowawca. Następuje wówczas komentowana przez

¹² Na temat scholiów do Eurypidesa piszą m.in.: G. Malzan, *De Scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, Rother, Darmstadt 1908; K. Weissmann, *Die scenischen Anweisungen in den Scholien zu Ajschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*, Fr. Humann'sche Buchdruckerei (Jos. Göttling), Bamberg 1896.

¹³ Przekład J. Czerwińska.

¹⁴ Przekład J. Łanowski, [w:] Eurypides, *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, t. 3, PIW, Warszawa 1980. Dalsze cytowania *Fenicjanek* w przekładzie polskim podaję według tego wydania.

scholiastę wypowiedź starca. Dla uchwycenia kontekstu jego wypowiedzi warto przytoczyć jej fragment (*Fenicjanki*, w. 88–96):

Cna latorośli ojcowskiego domu,
Kiedy ci matka dziewicze komnaty
Na twoje prośby pozwala opuścić
I wstąpić tutaj na sam szczyt pałacu,
Abyś ujrzała zastępy Argiwów,
Zaczekaj, najpierw niech ja zbadam drogę,
By się nikt z miasta nie zjawił na ścieżce,
Bo i mnie, słudze, byłoby to ujmą,
I tobie pani...

Zdaniem scholiasty ten właśnie *passus* sztuki staje się szczególnie atrakcyjny pod względem kompozycyjnym, ponieważ nawiązuje do wcześniejszej wypowiedzi Jokasty. Bezpośrednie odniesienie poety do zasygnalizowanych już wydarzeń o przybyciu pod mury Teb Polyneikesa z wojskiem (w. 78–79) ma tym bardziej przykuwać uwagę widzów, a równocześnie podkreślić znaczenie następującej dalszej sceny teichoskopii Antygony. Z murów pałacu chce ona zobaczyć wojska Argiwów, zaś obecny z nią Wychowawca udziela jej informacji o poszczególnych wodzach znajdujących się pod bramami Teb.

Zauważając zbieżność opisywanej sytuacji z *Iliadą* Homera, scholiasta stwierdza: „Wyjście dziewczyny jest przeciwnym odbiciem w stosunku do Homerowej teichoskopii Heleny. Tam kobieta pokazuje [sc. wojsko] starcowi”¹⁵. Tutaj natomiast, jak wynika z tekstu sztuki, to starzec udziela objaśnień Antygonie.

Z przytoczonego komentarza wynika, że scholiasta wychwycił dwie istotne różnice między wspomnianymi teichoskopiami. Pierwsza to ta, że u Homera osobą udzielającą informacji Priamowi-starcowi jest Helena, zaś u Eurypidesa to stary Wychowawca przekazuje objaśnienia Antygonie. Drugą jest wprowadzenie do sceny teichoskopii przez Homera Heleny jako kobiety dojrzałej, gdyż określa ją słowem γυνή, zaś przez Eurypidesa Antygony, która jest jeszcze młodą dziewczyną, określaną w sztuce „panną” – παρθένος.

Ma to istotne znaczenie w kontekście dalszej części komentarza, z którego dowiadujemy się, „że wyjście z domu dziewczyny było zgodne z wolą matki”¹⁶, czyli odbyło się za jej pozwoleniem i pod opieką Wychowawcy. Fakt ten skłania scholiastę do dalszej refleksji: „wyjście Antygony jest dobrze rozplanowane; pięknie bowiem, że nie kobiety nadzorują królewską pannę, lecz człowiek mądry i rozważny dzięki swojemu sędziwemu wiekowi”¹⁷.

¹⁵ Przekład J. Czerwińska.

¹⁶ Przekład J. Czerwińska.

¹⁷ Przekład J. Czerwińska.

Jest to kolejna wychwycona przez scholiastę różnica między przekazem Homera a Eurypidesa. W *Iliadzie* Helena idzie na basztę przy Skajskiej bramie w towarzystwie dwu kobiet, zaś Antygona, jako młoda dziewczyna, potrzebuje przed wyjściem z domu zgody matki, a towarzyszy jej dojrzały i mądry starzec. Z dalszych słów komentarza wynika, dlaczego scholiasta chwali takie posunięcie dramaturga. Píše bowiem, że Pedagog „nie potajemnie razem z nią wychodzi”¹⁸ – to po pierwsze, zaś po drugie, że ma on czuwać nad jej bezpieczeństwem. Jak wyjaśnia dalej scholiasta, poza domem mogłoby jej bowiem zagrażać niebezpieczeństwo „ze strony całego miasta”¹⁹.

Reasumując – omawiane *scholion* zawiera szczególnie wiele obserwacji. Jedne z nich dotyczą kwestii dramaturgicznych, w tym przypadku kompozycji sztuki i rozplanowania wyjścia *dramatis personae* na scenę. Inne mają charakter komparatystyczny, a zatem służą porównaniu analizowanych przez scholiastę miejsc tragedii z innym utworem literackim. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę, że porównanie, pomimo wielu poruszonych aspektów, zostaje ujęte w bardzo lakoniczną formę. Znajdujemy tu także obserwacje o charakterze obyczajowym, dotyczące życia codziennego. Scholiasta podnosi bowiem kwestię przebywania młodej dziewczyny poza domem i obowiązujących w tym względzie zasad. Kore-spondują z tym słowa z Eurypidejskiego *Orestesa* (w. 108): „Pannom niepiękną pomiędzy tłum wchodzić”²⁰. Zarówno uwagę Eurypidesa, jak i scholiasty można odnieść nie tylko do kreowanej przez dramaturga umownej rzeczywistości teatralnej, ale też do ówczesnej obyczajowości greckiej.

Omówione *scholion* zawiera wyraźnie pozytywną ocenę dramaturgii Eurypidesa – komentator *expressis verbis* chwali warsztat poety. Oczywiście, nie zawsze dramaturdzy spotykali się z tak pochlebną oceną ich sztuki. Przykładem tego jest choćby *scholion* należące do *Scholia vetera in Euripidem* (Sch. vet. E. Tro. 36, 1–3)²¹, które odnosi się do w. 36 *Trojanek* Eurypidesa. Zostaje w nim bowiem poddany krytyce sposób prezentacji postaci Hekabe. Należy więc rozważyć, co spowodowało tę krytyczną ocenę scholiasty oraz jakie treści można wydobyć z jego komentarza.

Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć kontekst komentowanej tragedii, a zwłaszcza sytuacja sceniczna, na temat której wypowiada się scholiasta. Należy ona do prologowej części *Trojanek*, które – co ważne dla wymowy tragedii – stanowią trzecią, ostatnią część trylogii trojańskiej (po *Aleksandrze* i *Palamedesie*). Trylogia ta przedstawia kolejne etapy wojny pod Troją aż po zagładę miasta.

¹⁸ Przekład J. Czerwińska.

¹⁹ Przekład J. Czerwińska.

²⁰ Przekład J. Łanowski [w:] Eurypides, *Tragedie...*, t. 2.

²¹ Sch. vet. E. Tro. 36, 1–3: τὴν δ' ἄθλίαν: ἄμεινον ἢν ἀπὸ τῶν πραγμάτων παρειαγέσθαι, οὐδ' ὁρμὴν τὰ παρόντα. οὕτως γὰρ <ἀν> ἡ τραγῳδία τὸ πάθος εἶχε, νῦν δὲ ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιαλέγεται.

Pierwszą postacią występującą na scenie jest Posejdon. Początek jego wypowiedzi został już skomentowany przy okazji prezentacji wcześniej omówionego *scholion* (Sch. vet. E. Tro. 1). Wówczas jednak nasza uwaga skupiała się na samej tylko charakterystyce dramaturgii Eurypidesa, a nie na wydarzeniach dramatu i towarzyszących im okolicznościach. W tym jednak przypadku mają one niezwykle istotne znaczenie.

Z mowy Posejdona otwierającej sztukę widzowie dowiadują się o aktualnej sytuacji: Troja została zburzona przez Achajów, zaś brankom trojańskim, które nadają tytuł tej tragedii, przypadł w udziale los niewolnic zwycięskich Greków. Wymieniając niektóre z nich, Posejdon ze współczuciem wspomina Hekabe jako tę, która najbardziej wycierpiała w tej wojnie (*Trojanki*, w. 36–38):

Gdy chceć ujrzeć nieszczęsną istotę –
Oto Hekabe, u tych drzwi leżąca.
Wiele leż leje i z wielu powodów [...] ²².

Te właśnie wersy są przedmiotem uwag scholiasty, który po przytoczeniu *lemma* („tę nieszczęsną”) stwierdza: „Lepiej było przedstawić [*sc. Hekabe*], lamentującą nad obecną sytuacją począwszy od [jej scenicznego] działania. W ten sposób bowiem tragedia miałaby *pathos*, teraz natomiast [*Posejdon vel Eurypides*] mało skutecznie zwraca się do widzów” ²³.

Zdaniem scholiasty Eurypides nie w pełni wykorzystał tkwiące w opisanej sytuacji możliwości wzbudzenia w widzach elementów *ἔλεος* i *φόβος* (litości i trwogi), kryjących się w postaci Hekabe. O jej losie informuje poeta najpierw w planie komentarza, to znaczy w wypowiedzi Posejdona, a dopiero potem ukazuje ją jako postać w działaniu. Wprawdzie – jak wynika z incipitu tragedii – już od początku sztuki, czyli od momentu prologowej *rhexis* Posejdona, znajdowała się ona na scenie, lecz wówczas jeszcze jako osoba niema. Dramaturg oddał jej głos dopiero w końcowej części prologu, tuż przed parodosem. W ten sposób osłabił, w opinii scholiasty, siłę dramaturgicznego oddziaływania sztuki, jaką niosła ze sobą postać Hekabe – uprzedził bowiem wcześniej widzów o jej losie. Scholiasta uważa zatem, że lepiej byłoby, gdyby Eurypides, pomijając wzmianki Posejdona o bohaterce, wprowadził ją od razu jako osobę działającą w sztuce.

Należy więc rozważyć, czy sugestie scholiasty rzeczywiście znajdują potwierdzenie w omawianej tragedii. Odpowiedź na to pytanie może nasunąć sposób skonstruowania prologu. Składają się na niego kolejno: mowa Posej-

²² Przekład J. Łanowski [w:] Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 1, PIW, Warszawa 1967. Dalsze cytowania *Trojanek* w przekładzie polskim podaję według tego wydania.

²³ Przekład J. Czerwińska.

dona (w. 1–47), a następnie przybycie Ateny i ich dialog (kolejne 50 wersów). Dopiero wówczas, po niemal 100 wierszach od rozpoczęcia tragedii oraz po opuszczeniu sceny przez bogów, następuje pierwsza wypowiedź Hekabe. W poprzedzających jej wystąpienie wersach znalazła się tylko krótka wzmianka Posejdona o bohaterce (w. 36–38), która została już zacytowana. Poza tym tematem mowy boga, a zwłaszcza jego dalszej rozmowy z Ateną, były kwestie niemające bezpośredniego związku z Hekabe. Dotyczyły bowiem zamiaru porzucenia przez Posejdona wymarłego Ilionu, jak również gniewu Ateny za świętokradztwa Achajów, którym oboje chcą teraz „zgotować powrót niepowrotny” (w. 75).

Na opuszczonej przez bogów scenie pozostaje Hekabe. Do tej pory leżała w bezruchu przed jednym z namiotów branek, z głową zwróconą ku ziemi. Teraz powoli unosi głowę, rozpoczynając swój przejmujący lament. Złamana nieszczęściem, oplakuje losy swoje i Troi. Zawodzenia bohaterki wypełniają pozostałą część prologu (w. 98–152).

Już sama ta partia *Trojanek* – nie licząc innych sztuk, w których Eurypides opisał dzieje Hekabe – wystarczyłaby do tego, żeby uznać ją za najnieszczęśliwszą z kobiet i ofiar wojny trojańskiej. Nie bez przyczyny została później nazwana *Mater Dolorosa*, „Matką Boleściwą”, porównywaną z Matką Boską cierpiącą przy krzyżu. Trafność tego porównania uświadamiamy to sobie już od pierwszych słów Hekabe, które są lamentem nad utraconymi dziećmi, mężem Priamem, zburzoną ojczyzną i losem, który ją teraz czeka jako niewolnicę. Dramaturgiczną siłę wypowiedzi bohaterki wzmacniają antytetyczne zestawienia jej wcześniejszego, szczęśliwego życia wśród bliskich w kwitnącej niegdyś Troi z obecnym bólem po stracie wszystkiego, co kochała, ponieważ i hańbą niewolniczej doli. Słowom Hekabe towarzyszą gesty, odczytywane z wypowiedzianych przez nią słów, które nadają monologowi bohaterki tym mocniejszą wymowę.

Patetyczność tej sceny mogłaby jednak – zdaniem scholiasty – zostać wzmocniona, gdyby widz był skonfrontowany z Hekabe bez uprzedniej zapowiedzi Posejdona, a więc gdyby poznał ją bezpośrednio w działaniu. Wówczas – jak stwierdza scholiasta – „tragedia miałaby *pathos*, teraz natomiast [Posejdon *vel* Eurypides] mało skutecznie zwraca się do widzów”.

W kontekście przedstawionej sytuacji scenicznej trudno nie zgodzić się z sugestią scholiasty. Po pierwsze, dlatego, że *pathos* tragedii budują przecież wszystkie sceny wchodzące w jej skład. A zatem osłabienie oddziaływania jednej z nich, osłabia równocześnie całość dramatu. W tym przypadku dotyczy to wypowiedzi Posejdona na temat Hekabe. Jego niewielka wzmianka tonie w potoku słów obydwu boskich *dramatis personae*, które występują w prologu. Jest zatem tylko komunikatem, który – bez egzemplifikacji bezpośredniej, to jest bez samej postaci i jej działań – ma w gruncie rzeczy tylko wartość informacyjną. Przez rzucenie – nieomal mimochodem – uwagi o Hekabe poeta odbiera wypowiedzi Posejdona siłę dramatycznego oddziaływania.

Po drugie, dopiero postać bezpośrednio działająca na scenie ma tak wielki potencjał dramaturgiczny, że trudno go porównać z tego rodzaju opisem, jaki znajdujemy w skąpych i pozbawionych dramaturgii uwagach Posejdona. By to stwierdzić, wystarczy odwołać się do dalszej partii prologu, w której po raz pierwszy zbiera głos Hekabe. O ileż bowiem silniejszy element litości i trwogi, a więc wzruszeń prowadzących do *katharsis*, musiała dostarczyć widzom scena przedstawiająca zawodzącą Hekabe. Należy podkreślić, że dopiero wzajemnie dopełniające się słowo i gest postaci scenicznej w pełni oddziałuje na widzów.

Po trzecie, wystąpienie Posejdona, uprzedzające o losie bohaterki, osłabia dramaturgiczną wymowę samej sceny z Hekabe. Publiczność, wiedząc o jej nieszczęściach, nie odczuwa już takiego wstrząsu, jaki mogłaby odczuwać, gdyby pierwszą konfrontacją tej *dramatis personae* z widzami było jej bezpośrednie działanie sceniczne. A zatem przez uprzednie wprowadzenie informacji Posejdona scena z Hekabe nie może wzbudzić u publiczności tak silnego, jak by mogła, elementu ἔλεος i φόβος (litości i trwogi).

Po czwarte, zarzut scholiasty uzasadnia także specyfika *Trojanek*. Wchodziły one bowiem w skład trylogii, a równocześnie zawierały najostrzejszą bodaj krytykę wojny. Trylogia trojańska, którą można uznać za manifest antywojenny, była wstrząsającym jej obrazem. Do jego wykreowania posłużył się poeta trylogiczną formą tragedii, zarzuconą już wcześniej przez Sofoklesa. Teraz, podczas szczególnie dramatycznych wydarzeń wojny peloponeskiej, Eurypides powrócił do trylogii, by stworzyć monumentalne dzieło. Sięgnął po tę formę, by uzmysłowić swoim widzom, że w konflikcie wojennym obie walczące strony ponoszą odpowiedzialność za rozgrywające się wypadki, a najbardziej cierpiącymi ofiarami stają się kobiety. Ich reprezentantką w *Trojanek* uczynił Eurypides Hekabe, w której losach koncentrowały się wszystkie cierpienia wojny, bo ona ich wszystkich zaznała. Stanowiła więc egzemplifikację nieszczęść człowieka uwikłanego w koszmar wojny, której obraz wpisuje się w poetykę tej tragedii oraz całej trylogii.

Ważne jest również to, że *Trojanek* zamykają trylogię. Z założenia więc mają być najsilniejszym akcentem, wieńczącym jej całość. W tej sytuacji nie w pełni wykorzystany przez poetę potencjał patetyczny sztuki mógł sprowokować scholiastę do postawienia mu zarzutu i uzasadniać krytykę warsztatu dramaturgicznego Eurypidesa.

Może jednak uwagi scholiasty powinny być potraktowane również jako przyczynek do powszechnie krytykowanych prologów Eurypidesa. Omawiane sceny mieszczą się przecież w prologowej części sztuki. Ogólne nastawienie krytyczne do Eurypidejskich prologów mogło tym bardziej zainspirować scholiastę do wyrażenia sceptycznych poglądów na ten temat.

Pomimo krytycznego wydzwisku omawianego *scholion*, *Trojanek* odznaczały się jednak szczególną siłą dramatycznego oddziaływania na widzów. Nie bez

powodu zostały przecież nazwane przez Jacqueline de Romilly „patetycznym i widowiskowym freskiem wojny”²⁴.

Przeprowadzona analiza upoważnia do stwierdzenia, że komentarze scholiastów należy uznać za niezwykle bogaty i rozległy rezerwuar informacji. Wzbogacają one naszą wiedzę o zachowanych dramatach, a równocześnie pozwalają lepiej poznać specyfikę warsztatu dramaturgicznego, wypracowanego przez poetów tragicznych i komicznych tworzących w V wieku p.n.e.

Bibliografia

- Atkins J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of Its Development*, vol. 1–2, Cambridge University Press, Cambridge 1934.
- Bowers F., *Textual and Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.
- Cardini F., Montesano M., *Storia medievale*, Le Monnier, Firenze 2006.
- Caretti L., *Filologia e critica*, Ricciardi, Milano–Napoli 1955.
- Cavallo G. (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico: guida storica e critica*, Editori Laterza, Roma–Bari 1975.
- Dickey E., *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica and Grammatical Treatises from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford University Press, New York 2007.
- Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, t. I–III, Oxonii 1902, 1904, 1909.
- Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 1–3, PIW, Warszawa 1972–1980.
- Malzan G., *De Scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, Roether, Darmstadt 1908.
- Małunowiczówna L., *Wstęp do filologii klasycznej wraz z metodologią pracy umysłowej i naukowej*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1960.
- Nauck A. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Teubner, Leipzig 1889 (reprint: Olms, Hildesheim 1964).
- Nünlist R., *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Romilly de J., *Tragedia grecka*, przekł. I. Sławińska, PWN, Warszawa 1994.
- Schwartz E. (ed.), *Scholia in Euripidem (scholia vetera)*, vol. 1–2, Reimer, Berlin 1887, 1891 (reprint: De Gruyter, Berlin 1966).
- Weissmann K., *Die scenischen Anweisungen in den Scholien zu Ajschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*, Fr. Humann'sche Buchdruckerei (Jos. Götting), Bamberg 1896.
- Wilson N. G., *Scholars of Byzantium*, Duckworth, London 1983.
- Wilson N. G., *Scoliasti e commentatori*, „Studi Classici e Orientali” 1983 (33), s. 83–112.

²⁴ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przekł. I. Sławińska, PWN, Warszawa 1994, s. 114.

Jadwiga Czerwińska

GREEK DRAMATURGY OF 5TH CENTURY B.C. IN THE LIGHT OF SCHOLIA

Abstract. Reading scholia to ancient dramas, we have to notice their variety in terms of themes' scope and plethora of stage directions. Scholiasts were reading dramas neatly and commenting them in the context of dramaturgy belonging to individual playwright, making observations on language or on particular scenes. Commentaries of scholiasts allow us to enrich our knowledge about ancient dramas and to become more familiar with dramaturgical workshop developed by tragic and comic poets of 5th century B.C. This paper will focus mainly on the scholia to Greek tragedies with special emphasis put on the *Scholia vetera in Euripidem* that comment particular fragments of *Orestes*, *Andromache*, *The Trojan Women* and *Phoenician Women*. In this analysis we will be able to describe such issues as relationships between the poet and an audience, main features of his works, structure of drama, comparative questions, and customary.

Słowa kluczowe: scholia, dramat grecki, tragedia V wieku p.n.e., Eurypides.

Key words: scholia, Greek drama, 5th-century tragedy, Euripides.

Katarzyna Chizińska*

TRACTATUS COISLINIANUS JAKO METATEKST KOMEDII STAROATYCKIEJ¹

Artykuł ma na celu zaprezentowanie pełnego tłumaczenia *Tractatus Coislinianus* – chyba najciekawszego starożytnego tekstu, który przedstawia poetykę komedii². Pobocznym celem artykułu jest także wykazanie związku *Traktatu* ze staroatyczą komedią i egzemplifikacja poruszanych zagadnień poprzez omówienie fragmentów utworów Arystofanesa³.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Klasycznej, e-mail: katarzynach@uni.lodz.pl.

¹ Ten tekst jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² *Tractatus Coislinianus* dotychczas nie doczekał się pełnego przekładu na język polski. Tłumaczenie fragmentów tekstu można jednak znaleźć w *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza (cf. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 177, 235).

³ W tym opracowaniu został przedstawiony ogólny komentarz do *Tractatus Coislinianus*. Jego dokładną analizę oraz pełne zestawienie miejsc wspólnych z *Poetyką* Arystotelesa można znaleźć w pracach anglojęzycznych. Szczególnie warte uwagi są publikacje: A. P. McMahon, *On the Second Book of Aristotle's "Poetics" and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1917, no. 28, s. 1–46; L. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the "Poetics" and a Translation of the "Tractatus Coislinianus"*, Harcourt, Brace and Co., New York 1922; R. Janko, *Aristotle, Poetics I, with the "Tractatus Coislinianus"*, *A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*, Hackett, Indianapolis 1987; H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, vol. 36, Walter de Gruyter, Berlin 1990; W. Watson, *The Lost Second Book of Aristotle's "Poetics"*, University of Chicago Press, Chicago 2012. Najciekawszą pozycję stanowi jednak praca Richarda Janko (R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of "Poetics II"*, Duckworth, London 1984, s. 227–286), w której znajduje się obszerny i wielostronny omówienie tekstu *Traktatu*. Poza starożytną literaturą grecką i rzymską autor opracowania odwołuje się również do literatury nowożytnej (głównie do Shakespeare'a i Molière'a). Pełna bibliografia dotycząca *Tractatus Coislinianus* oraz *Poetyki* Arystotelesa do roku 1996 została zgromadzona w pracy: O. J. Schrier (ed.), *The "Poetics" of Aristotle and*

Tractatus Coislinianus znajduje się w X-wiecznym rękopisie przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Paryżu (oznaczony jako Coislinianus 120). Wcześniej manuskrypt znajdował się w klasztorze Wielkiej Ławry na górze Athos w Grecji. W roku 1643 trafił do kolekcji Henri'ego Charlesa de Coislin (1665–1732), biskupa miasta Metz. Tekst *Traktatu* po raz pierwszy został wydany drukiem w 1839 r., w edycji Johna Cramera (1793–1848).

Początkowo uważano, że *Traktat* to zaginione dzieło Arystotelesa (384–322 r. p.n.e.); filolodzy klasyczni chcieli wierzyć, że stanowi on drugą, zaginioną, księgę *Poetyki*⁴. Powodem tych przypuszczeń był bardzo silny związek *Traktatu* z pismem Filozofa na poziomie treści, słownictwa i formy wykładu. Szczególne podobieństwo wykazuje zwłaszcza przedstawiona w *Traktacie* definicja komedii, analogiczna do charakterystyki tragedii zawartej w *Poetyce*.

Ponadto, należy podkreślić, jak ważnym wydarzeniem dla nauki i kultury europejskiej byłoby odnalezienie drugiej księgi dzieła Arystotelesa. Pomimo tego, że *Poetyka* jest niekompletna, położyła trwale fundamenty pod rozwój teorii literatury, ponieważ Filozof jako pierwszy rozpatrywał w niej twórczość poetycką jako odrębną sztukę, częściowo tworząc, a częściowo adaptując odpowiednią dla niej terminologię.

Z czasem jednak badacze porzucili nadzieję na to, że *Tractatus Coislinianus* jest dziełem Arystotelesa, a autorstwo tekstu zaczęto przypisywać jego uczniom, m.in. Teofrastowi. Współcześnie jednak *Traktat* uznaje się za anonimowy lub określa się go jako pseudo-Arystotelesowski. Niektórzy badacze twierdzą, że chociaż tekst nie jest dziełem samego Filozofa, to może być skróconą wersją zaginionej drugiej księgi *Poetyki*. Nie ma jednak pewności, czy autor *Traktatu* miał do niej dostęp. Nie wiadomo również, kiedy zaginęła druga część traktatu o poezji. Epoka nowożytna zna tylko pierwszą część pisma, w której została omówiona głównie tragedia. Resztę utworu zajmują rozważania nad poezją epiczną oraz skąpe uwagi na temat komedii i jambów.

the “*Tractatus Coislinianus*”. A bibliography from about 900 till 1996, Brill, Leiden–Boston–Köln 1998. Analizując *Tractatus Coislinianus*, warto też podjąć lekturę pism dotyczących komedii autorstwa Jana Tzetzesa (1110 – c. 1180) (cf. I. Tzetzes, *Prolegomena de comoedia Aristophanis*). Bizantyński filolog posługuje się podobnymi kategoriami, w jakich opisuje komedię autor *Tractatus Coislinianus*. Podobieństwa tekstów można zauważyć w definicjach gatunku komicznego, opisach etapów jego rozwoju czy omówieniach rodzajów komizmu.

⁴ Zachowany do dzisiaj tekst Arystotelesowskiej *Poetyki* ma tylko jedną księgę, w której znajdują się drobne wzmianki na temat gatunku komicznego, dotyczące jego pochodzenia (1449a, 10–11) oraz przedmiotu naśladowania (1449a, 30). Badacze starożytnego dramatu starają się jednak odtworzyć teorię greckiej komedii autorstwa Arystotelesa, korzystając z jego innych pism (cf. M. Heath, *Aristotelian Comedy*, “Classical Quarterly” no. 39/2, 1989, s. 344–354).

Wątpliwości dotyczące *Tractatus Coislinianus* potęguje ponadto niemożność dokładnego określenia czasu powstania tekstu. Można jednak być pewnym, że *Traktat* został napisany później niż dzieło Arystotelesa, a więc już po największych osiągnięciach klasycznego dramatu greckiego, czyli po powstaniu tragedii i dramatów satyrowych Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, oraz komediach Arystofanesa. Podobnie jak *Poetyka*, *Tractatus Coislinianus* stanowi więc metatekst dramatu greckiego V wieku p.n.e.; przedstawia zasady rządzące tekstem poetyckim oraz wskazuje jego cel.

Napięcie wokół brakującej części *Poetyki*, która omawiała komedię, zaczął budować sam Arystoteles, wspominając o tym, że jego traktat o poezji został spisany w księgach (nie księdze) (cf. *Rhetorica* 1372a, 2)⁵. Ponadto w samej *Poetyce* Filozof zapowiada omówienie komedii w dalszej części pisma (*Poetica* 6, 1449b, 22) – niestety, w znanej dzisiaj wersji wykładu takie omówienie nie zachowało się. Uczni przypuszczają, że znajdowało się ono właśnie w zaginionej księdze II, chociaż jest możliwe, że Filozof nie dotrzymał obietnicy i jego uwagi na temat komedii nie zostały w ogóle spisane.

Rosnąca przez kolejne epoki ciekawość Arystotelesowskiej poetyki komedii przekroczyła granice naukowego świata filologów klasycznych i teatrologów, wrastając w kulturę masową. Przyczynił się do tego Umberto Eco, wydając w 1980 r. powieść pt. *Imię róży*, a także Jean-Jacques Annaud, który w 1986 r. wyreżyserował film na podstawie powieści oraz odtwórcy głównych ról: Ron Perlman, Christian Slater i urzekający Sean Connery.

O obecności drugiej księgi *Poetyki* w kulturze współczesnej bardzo trafnie pisze Małgorzata Sugiera:

Od tego obrazu trudno się uwolnić. Płonie ogromna biblioteka klasztorna, w której zgromadzono całą mądrość starożytnego i średniowiecznego świata, a ociemniały mnich Jorge pożera zatrute karty traktatu Arystotelesa o komedii. Lecz wymyślona przez Umberto Eco pełna zagadek intryga *Imienia róży* to tylko literacka transpozycja rzeczywistej tajemnicy, jaka otacza najważniejszy dla europejskiej myśli o literaturze tekst – *Poetykę* Arystotelesa⁶.

* * *

⁵ O istnieniu co najmniej dwóch ksiąg *Poetyki* wspominają również inni autorzy starożytni, np. Diogenes Laertios w żywocie Arystotelesa (Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum* 2, 46, 6).

⁶ M. Sugiera, *Mythos, katharsis i mimesis: nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] R. Nycz (red.), *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 137.

*Tractatus Coislinianus*⁷

1. Poezja dzieli się na nienaśladowczą [ᾠμίμητος] i naśladowczą [μιμητή].

Poezja nienaśladowcza dzieli się na historyczną [ἱστορικὴ] i instruktażową [παιδευτικὴ], a ta z kolei na dydaktyczną [ὕφηγητικὴ] i teoretyczną [θεωρητικὴ]. Poezja naśladowcza dzieli się na narracyjną [ἀπαγγελτικόν] oraz dramatyczną, czyli przeznaczoną do wykonywania [δραματικόν καὶ πρακτικόν], a ta z kolei na dzieli się na komedię, tragedię, mim i dramat satyrowy⁸.

2. Tragedia uwalnia [ὑφαίρει] duszę od uczucia lęku [φοβερὰ παθήματα] poprzez wywoływanie współczucia [οἶκτος] i strachu [δέος], stara się zawierać odpowiednią ilość trwogi [φόβος], a jej matką jest rozpacz [λύπη].

3. Komedia jest naśladowczym przedstawieniem [μίμησις] akcji zabawnej [πρᾶξις γελοία] i epizodycznej [ἄμοιρος], o określonej wielkości [μέγεθος τέλειος], (wyrażonej w języku ozdobnym [ἡδυσμένῳ λόγῳ – Vahlen]), odmiennym w każdej części utworu; dokonuje się poprzez osoby działające, a nie poprzez opowiadanie [δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας]; za sprawą przyjemności [ἡδονή] i śmiechu [γέλως] prowadzi do oczyszczenia [κάθαρσις] tych uczuć [παθήματα]⁹. Jej matką jest śmiech [γέλως].

Śmiech [γέλως] powstaje dzięki językowi [λέξις] i wydarzeniom [πράγματα]. Elementami komizmu słownego [λέξις] są: używanie wyrażen wieloznacznych i bliskoznacznych, gadulstwo postaci, przekręcanie słów (poprzez dołączanie lub odłączanie części wyrazów), używanie zdrobnień oraz zmienianie normalnego sposobu mówienia (uzyskiwanego tonem głosu i innymi zmianami tego rodzaju), a także forma wypowiedzi [σχῆμα λέξεως].

⁷ Przekład sporządzono na podstawie wersji tekstu ustalonego przez Georga Kaibela, z uwzględnieniem lekcji odnotowanych w aparacie krytycznym: G. Kaibel (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I fasc. prior, Weidmannos, Berolini 1899. Aby uwidocznic strukturę podziału omawianych zagadnień, autor rękopisu wykorzystał formę grafu. Dla ułatwienia lektury w przekładzie nadano *Traktatowi* formę tekstu ciąglego, pozbawionego rozwiązań graficznych, które zastąpiono najczęściej sformulowaniem „dzieli się”.

⁸ Anonimowy autor, omawiając poezję dramatyczną, poza tragedią, komedią i dramatem satyrowym wyróżnia także mim – gatunek stosunkowo mało popularny w okresie klasycznym. Mimy, które łączyły elementy tańca, śpiewu, ale także dialogi, dużo większą popularnością cieszyły się w następnej epoce, hellenizmie. Najbardziej znanym twórcą mimów w V wieku p.n.e. był Sofron z Syrakuz (c. 470 – c. 400 r. p.n.e.), jednak z jego twórczości zachowało się do dnia dzisiejszego zaledwie kilkadziesiąt fragmentów.

⁹ Warto zauważyć, że autor *Traktatu* uznaje śmiech (γέλως) za uczucie lub emocję (bo takie jest podstawowe znaczenie użytego w tekście słowa πάθημα) i stawia go w jednym rzędzie z odczuwaniem przyjemności.

Elementami komizmu sytuacyjnego [πράγματα] są: porównanie (należy skojarzyć daną rzecz z tym, co jest gorsze lub z tym, co jest lepsze), oszukiwanie [ἁπάτη], zdarzenia nieprawdopodobne, prawdopodobne, ale nielogiczne, wydarzenia zaskakujące [παρὰ προσδοκίαν], przedstawianie postaci gorszymi niż są naprawdę, wykonywanie błazeńskiego tańca, sytuacje, kiedy ktoś, kto ma wysoką pozycję, traci ją i spada na samo dno, oraz układ zdarzeń [λόγος], który jest niespójny i nie ma żadnego porządku.

4. Komedie nie jest zniewagą [λοιδορία]. Zniewaga bowiem domaga się jawnego nazywania przywar i otwarcie je wyszydza¹⁰.

5. Szydząc, chce zawstydić ułomności duszy i ciała.

6. W tragediach powinna być odpowiednia ilość trwogi [φόβος], a w komediach odpowiednia ilość śmiechu [γέλως].

7. Materią [ὑλη] komedii jest: fabuła [μῦθος], charakter [ἦθος], sposób myślenia [διόνοια], język [λέξις], oprawa muzyczna [μέλος] i oprawa sceniczna [ῥψις]. Fabuła komiczna jest strukturą spajającą zabawne wydarzenia.

Bohaterowie komedii to postaci błazeńskie [βωμολόχοι], drwiące [εἰρωνικός] i oszuści [ἀλαζών]¹¹. Są dwie części sposobu myślenia: przedstawienie poglądów [γνώμη] oraz ich uwiarygodnienie [πίστις]¹².

Sposobów uwiarygodnienia [πίστις] jest pięć: złożenie przysięgi, dowiedzenie spójności, danie świadectwa, poddanie próbie i powołanie się na prawo.

8. Język [λέξις] komedii jest pospolity i potoczny. Twórca komedii powinien obdarzyć postaci swoją ojczystą mową [γλῶσσα], ale cudzoziemca taką, jaka obowiązuje w stronach owego.

Oprawa muzyczna [μέλος] należy do dziedziny sztuk muzycznych i dlatego powinna korzystać z właściwych im zasad. Oprawa sceniczna ma duże znaczenie dla spójności [συμφωνία] dramatów¹³. W komediach ważną rolę odgrywa

¹⁰ Czytając angielskie przekłady *Traktatu* można się przekonać, że większość tłumaczy przyjmuje nieco inną wersję uwagi na temat różnicy istniejącej pomiędzy komedią a zniewagą. Richard Janko oddaje ten fragment słowami: „Comedy differs from abuse, since abuse openly censures the bad qualities attaching [to men], whereas comedy requires so-called emphasis [? or ‘innuendo’].” (R. Janko, *Aristotle on Comedy...*, s. 225).

¹¹ Takich samych określeń używa Arystoteles w *Etyce nikomachejskiej* (cf. Arystoteles, *Ethica Nicomachea*, 1108a, 21–26).

¹² Termin „uwiarygodnienie” (πίστις) został użyty w znaczeniu „środków perswazji”. Takiej samej nomenklatury używa Arystoteles w *Retoryce* (cf. Arystoteles, *Rhet.*, 1375a, 24–25).

¹³ Jacob Bernays zaproponował inną interpretację tego miejsca (cf. J. Bernays, *Ergänzung zu Aristoteles' „Poetik“*, „Rheinisches Museum für Philologie“ 1853 [8] s. 561–596). Przyjmując jego lekcję w tekście greckim: ψυχγωγία, zdanie „Oprawa sceniczna ma duże znaczenie dla spójności dramatów” należałoby przetłumaczyć: „Oprawa sceniczna ma duży udział w tym, jak dramaty oddziałują na widza”.

fabuła [μῦθος], język [λέξις] i śpiew [μέλος], natomiast sposób myślenia [διάνοια], charakter [ἦθος] oraz oprawa sceniczna [ᾠψις] są mniej ważne.

9. Komedia ma cztery części: prolog [πρόλογος], partia chóru [χορικόν], epejsodion [ἐπεισόδιον] i eksodos [ἐξοδος]. Prolog jest częścią komedii trwającą do momentu wejścia chóru. Partia chóralna jest śpiewana przez chór, kiedy (pieśń) posiada odpowiednią wielkość. Epejsodion znajduje się pomiędzy dwiema pieśniami chóralnymi. Eksodos jest końcową pieśnią chóru.

10. Można wyróżnić trzy rodzaje komedii: stara [παλαιά], obfita w rzeczy śmieszne; nowa [νέα], która z nich rezygnuje i skłania się ku rzeczom poważnym, oraz średnia [μέση], będąca mieszaniną dwóch poprzednich.

* * *

Jak już zostało wspomniane, badacze zakładają, że *Poetyka* Arystotelesa obejmowała dwie księgi i omawiała całość sztuki poetyckiej. Wartość *Tractatus Coislinianus* stanowi fakt, że potencjalnie może on rekompensować brak księgi drugiej, dotyczącej komedii. Sprzyja temu forma *Traktatu*, ponieważ anonimowy autor starał się imitować styl Arystotelesa i dostosował do gatunku komicznego prawa, które Filozof sformułował w odniesieniu do tragedii.

Obie poetyki posługują się podobną nomenklaturą i mają wiele miejsc wspólnych¹⁴. Anonimowy autor, podobnie jak Arystoteles, definiuje używane terminy i metodycznie przedstawia poetykę gatunku. Na początek przyjrzymy się definicjom tragedii i komedii. Oba gatunki mają być naśladowaniem akcji (odpowiednio poważnej lub śmiesznej) i mają realizować się w formie dramatycznej, a nie narracyjnej. Chyba jednak najważniejszym miejscem wspólnym obu definicji ma być cel dramatu, którym jest oczyszczenie, czyli κάθαρσις. Podczas gdy w tragedii do oczyszczenia ma prowadzić przeżycie litości (ἔλεος) i trwogi (φόβος), w komedii ich odpowiedniki stanowią przyjemność (ἡδονή) i śmiech (γέλως). Dzięki tej uwadze anonimowego autora zyskujemy podstawę, aby wiązać pojęcie „oczyszczenia” nie tylko ze sztuką tragiczną, ale również z komiczną¹⁵.

Kolejnym podobieństwem pomiędzy gatunkami są składniki jakościowe, identyczne dla tragedii i komedii: fabuła (μῦθος), akcja (πρᾶξις), charakter (ἦθος), sposób myślenia (διάνοια), język (λέξις), oprawa muzyczna (μέλος) i oprawa sceniczna (ᾠψις). Ze względu jednak na różnice gatunkowe pojęcie fabuły ma inny zakres znaczeniowy dla tragedii i dla komedii. Podczas gdy elementy fabuły tragedio-

¹⁴ Cf. przyp. 3.

¹⁵ Warto zauważyć, że wymieniając emocje doprowadzające do „oczyszczenia” w tragedii, autor *Traktatu* nie używa pojęć, którymi posłużył się Arystoteles, lecz ich synonimów. Zamiast Arystotelesowskiej litości (ἔλεος) i trwogi (φόβος) wymienia współczucie (οἶκτος) i strach (δέος).

wej są ze sobą ściśle powiązane i nie można zmienić ich konfiguracji, fabuła komediowa jest epizodyczna. Oznacza to, że – jak czytamy w *Poetyce* – „epejsodia nie są wzajemnie połączone na zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności (1451b, 35–36)”¹⁶, nie występują z powodu (διό) tego, co się stało, ale po tym (μετό).

Doskonały przykład tego rodzaju fabuły prezentują Arystofanejscy *Acharnejczycy*. Główny bohater utworu, Ateńczyk Dikajopolis, podczas gdy wokół panuje wojna, zawiera swój prywatny pokój, co pozwala mu na swobodne prowadzenie handlu. Kolejne epizody komedii są połączone jedynie postacią Dikajopolisa; scenki przedstawiają jego interakcje z postaciami drugoplanowymi, które pojawiają się na scenie tylko raz w całym utworze. Tego rodzaju epizodyczna kompozycja pozwala na swobodny rozwój akcji, jednak poszczególne epizody tworzą całość, rozwijając główną myśl utworu. Dla całości komedii nie jest ważne, czy jako pierwszy na orchesterę wkroczy Megarejczyk (w. 719 *et sqq.*¹⁷) czy Beota (w. 860 *et sqq.*), gdyż postaci te są od siebie niezależne. Poetyka komedii staroattyckiej pozwoliła również Arystofanesowi na wprowadzenie na scenę tragika Eurypidesa, postaci zupełnie niezwiązanej z głównym tematem utworu, jakim w przypadku *Acharnejczyków* jest walka o pokój.

Zgodnie z tekstem *Tractatus Coislinianus* śmiech powinna wywoływać nie tylko sama konstrukcja fabuły, lecz także poszczególne składające się na nią wydarzenia i perypetie. W tekstach komedii Arystofanesa można bez trudu odnaleźć przykłady wszystkich rodzajów sytuacji wymienionych w *Traktacie*.

Warto przywołać dwa obrazy z komedii pt. *Plutos*. W prologu bohater utworu, Chremylos, wraca ze swym sługą z wyroczni delfickiej i zgodnie z jej nakazem podąża za pierwszą napotkaną osobą, którą okazuje się tytułowy Plutos – bóg bogactwa. Komizm sytuacyjny polega na tym, że bóg bogactwa jest niewidomy, a wiedzie widzających. W końcowej części utworu Arystofanes wprowadza z kolei postać staruchy, która ma pełnić funkcję kanefory (w. 1196 *et sqq.*). Należy przypomnieć, że funkcja noszenia świątecznego kosza podczas procesji przysługiwała jedynie młodemu dziewczętom.

Salwy śmiechu wywoływały również nieprawdopodobne, zupełnie abstrakcyjne pomysły twórców komedii. „Motywy fantastyki i baśniowości, które przenosiły widza w świat nierealnych i, jakby je określił Arystoteles, sprzecznych z rozumem wydarzeń, zawartych w fabule, dawały niejednokrotnie pocie lepszą możliwość ukazywania problemów, które dręczyły ludzi w ich świecie realnym”¹⁸.

¹⁶ Polskie fragmenty *Poetyki* podają za wydaniem: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.

¹⁷ Numerację wersów podają za wydaniem: Aristophanes, *Comoediae*, ed. F. W. Hall, W. M. Geldart, vol. 1–2, Clarendon Press, Oxford 1907.

¹⁸ J. Czerwińska, *Fantastyka i baśniowość w „Alkestis” Eurypidesa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensia” 2004, t. XXIV, s. 18.

U Arystofanesa można odnaleźć wiele scen, które przedstawiają świat na opak. W komedii pt. *Sejm niewieści* to kobiety zamiast mężczyzn zasiadają na Pnyksie – miejscu zgromadzeń obywateli – i przejmują rządy w państwie, a w *Pokoju* Trygajos wyrusza w podróż do nieba na okazałym żuknojarzu.

Tekst *Traktatu* przekazuje ponadto opis konkretnej perypetii, na skutek której bohater traci swoją dotychczasową pozycję, popada ze szczęścia w nieszczęście i wszelkimi dostępnymi sposobami usiłuje odnaleźć się w nowej sytuacji. Idealną ilustracją do tego fragmentu tekstu są Arystofanejskie *Osy*. Główną postacią komedii jest Filokleon – heliasta, którego treścią życia stało się sądownictwo. Jego syn, Bdelykleon, pragnąc wyleczyć ojca z sądomanii, zamyka go w domu i nie pozwala udać się do sądu. Uwięziony starzec ima się wszelkich sposobów, aby uciec z niewoli. Próbuje na przykład uciec przez komin, udając dym. Bdelykleon organizuje w końcu ojcu namiastkę procesu, dając możliwość sądownictwa psu za kradzież sera. Zmanipulowany Filokleon pierwszy raz w swojej karierze wydaje wyrok uniewinniający, co staje się dla niego brzemiennie w skutkach. *Osy* kończą się groteskowym tańcem starca, który traci w końcu wszelkie hamulce.

O tym rodzaju tańca, jako czynniku komicznym, również wspomina autor *Tractatus Coislinianus*. Element taneczny przynależny jest oprawie scenicznej i stanowi część składową funkcjonującej w teatrze starożytnym trójjedyniej chorei¹⁹. Termin ten określał harmonijne współistnienie tańca, śpiewu i muzyki, które były nastawione na wydobycie pierwiastka komicznego. Słowu towarzyszył nieskrępowany gest, o czym można się przekonać przy uważnej lekturze tekstów Arystofanesa. Najbardziej oczywisty przykład tej praktyki znajdujemy w prologu *Rycerzy* (w. 21 *et sqq.*). Arystofanes przedstawił tam rozmowę dwóch postaci, które regulują tempo mówienia czy też śpiewania „tarcie skóry o skórę”. Jest to oczywiście, jak pisze Janina Ławińska-Tyszkowska, nieprzystojna aluzja²⁰.

¹⁹ Cf. E. Zwolski, *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

²⁰ J. Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 424. Pomimo swobody obyczajowej, z jakiej mógł korzystać Arystofanes, komedia nie mogła przekraczać pewnych granic. Zasada odpowiedniości, czyli *decorum*, przynależna tragedii, znajdowała swoje zastosowanie również w gatunku komicznym. Arystofanes nigdy nie pokazywał scen uznawanych przez starożytnych za nieodpowiednie, takich jak porody, sceny śmierci czy akty kopulacji. W słynnej scenie rozgrywającej się pomiędzy Myrinną a Kinezjaszem – bohaterami *Lizystraty* (w. 885–951) wszystko krąży wokół tematu stosunku seksualnego, do którego jednak nigdy nie dochodzi. Pisze o tym Jerzy Łanowski: „[...] Granica teatralnej swobody zatrzymywała się – w tym, co pokazywano, nie w tym, co mówiono – przed poczęciem i przed rodzeniem... i przed śmiercią, choć żartów na te tematy nie brakowało i historia czarnego humoru może też sięgnąć do komedii Arystofanejskiej” (J. Łanowski, *Granice żartu. Z zagadnień komizmu Arystofanejskiego*, „Meander” 1997, nr 1, s. 48).

Nie można też zapomnieć o chórze, któremu w staroattyckiej komedii przypisany był skoczny i często frywolny, a nawet obsceniczny taniec, zwany *kor-daks*. Autor *Traktatu* nie wspomina nazwy tańca, ale określa go przymiotnikiem φορτικός, czyli „błazeński”, „rubaszny” lub „wulgarny”, co daje pewne wyobrażenie o zachowaniu tańczących choreutów.

Zgodnie z doktryną zawartą w tekście *Traktatu*, obok wydarzeń najważniejszym czynnikiem wywołującym śmiech jest język²¹. Ogromną liczbę przykładów wykorzystania możliwości starożytnej greki znajdujemy w *Chmurach*. Przedstawiając nauki sofistów, komediopisarz zongluje wieloznacznością wyrazów oraz wykorzystuje różnice pomiędzy gramatycznymi i naturalnymi rodzajami, co sprawia, że język stanowi niezależne źródło komizmu.

Czytając utwory Arystofanesa, często można natrafić na zdrobnienia, na przykład pieszczotliwe „gołąbko, kacuszko”²² (*Plutus*, w. 1011) lub sławne „najśłodszy Eurypidku” (*Acharnenses*, w. 462). Język staroattyckiej komedii jest pełen neologizmów, warto wspomnieć choćby nazwę ptasiego miasta: Νεφελοκοκκυγία (*Aves*, w. 819), czyli Chmurokukulczyn, lub imię głównej bohaterki *Sejmu niewieściego* – Praksagory, które można przetłumaczyć jako „ta, która organizuje agorę”. Zaslugą Arystofanesa jest też stworzenie najdłuższego znanego w literaturze starogreckiej wyrazu: dwudziestoczczerocłonowa nazwa potrawy, jaką raczą się bohaterowie *Sejmu niewieściego* (w. 1169–1175).

Ciekawy jest także sposób, w jaki komediopisarz kształtuje język postaci, które nie pochodzą z jego rodzinnych Aten. Lampito, bohaterka *Lizystraty*, pochodzi ze Sparty, dlatego dialekt, którego używa nie jest attycki. Łucznik z *Tesmofoarów* jest Scytą i chociaż jego język był zrozumiały dla Ateńczyków, to jest to zniekształcona greka, pozbawiona głosek przydechowych i przydechów mocnych, tak dla niej charakterystycznych. Najbardziej enigmatyczną postacią jest Triballos – bóg jednego z trackich plemion, występujący w komedii *Ptaki*. Arystofanes wkłada w jego usta zlepki liter kojarzące się nawet z greckimi słowami, lecz niemające odpowiednika w żadnym języku. Przykład tych trzech postaci potwierdzają słowa *Traktatu*, mówiące o potrzebie obdarzenia postaci niepochozącej z Aten właściwym dla niej językiem.

Ciekawą kwestią jest również pojawiające się w tekście *Traktatu* pojęcie ἀπάτη, czyli „oszustwa”. Badaczom starożytnej literatury termin ten kojarzy się jednak z gatunkiem tragicznym, a nie komicznym. Pojęcia ἀπάτη przy omawia-

²¹ Bardzo ciekawe uwagi na temat języka komedii staroattyckiej można znaleźć w pracach: A. M. Komornicka, *Uwagi o języku erotycznym starej komedii attyckiej*, „Eos” 1975, t. LXIII, s. 15–35 oraz J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1991.

²² Polskie cytaty z komedii Arystofanesa podaję za wydaniem: Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

niu kwestii dotyczących dramatu użył Gorgiasz z Leontinoi (c. 483–375 r.), sofista i teoretyk wymowy, kiedy przedstawiał sposób działania tragedii²³. Termin ten traktuje się zwyczajowo jako namiastkę pojęcia „iluzji scenicznej”, która pozwala publiczności wierzyć w kreowaną w teatrze rzeczywistość. Taka interpretacja pojęcia ἀπάτη nie jest właściwa, jeśli badania dotyczą poetyki komedii V wieku p.n.e.

Podczas gdy tragedia od początku do końca dąży do zachowania iluzji, komedia stosuje wiele chwytów, aby ją złamać. W utworach Arystofanesa często pojawiają się miejsca, w których chór lub aktorzy zwracają się bezpośrednio do publiczności. Najjaskrawszy przykład stanowi część komedii nazywana parabazą, w której choreuci (członkowie chóru) wygłaszali do publiczności komentarz na temat spraw niezwiązanych z treścią komedii (cf. np. *Nubes*, w. 518–562)²⁴. Dokładna lektura tekstów Arystofanesa pozwala odnaleźć również wiele miejsc, w których aktorzy zaczepiali widzów. Dzieje się to na przykład w *Żabach*, kiedy przestraszony Dionizosz szuka ratunku u swego kapłana, zajmującego miejsce w pierwszym rzędzie teatronu (*Ranae*, w. 297).

Tego rodzaju działania nie sprzyjały uczuciowemu zaangażowaniu widzów w akcję, gdyż ich celem było wywołanie śmiechu, a nie stworzenie pozoru wiarygodnej rzeczywistości. W kontekście gatunku komicznego słowo ἀπάτη należy więc rozumieć nie w kategoriach terminu krytyczno-literackiego, lecz jako element fabularny – „zwiedzenie” czy „oszukanie” bohatera.

Ponadto, interesującą kwestią poruszaną przez autora *Traktatu* jest różnica istniejąca pomiędzy komedią a zniewagą, co zwraca uwagę na społeczną i polityczną rolę przedstawień komediowych. Ich zadaniem nie było obrażanie czy poniżanie postaci, z której żartowano, ale jej sprawiedliwa krytyka. Ważną funkcją komedii było wyrażenie powszechnej opinii na temat kwestii społeczno-kulturowych, dotyczących wszystkich obywateli oraz na temat postaci, które były znane w całych Atenach. Doskonale ilustruje to anegdota przytoczona przez rzymskiego pisarza Eliana (c. 175–235 r.), dotycząca zachowania Sokratesa (c. 470–399 r. p.n.e.) podczas wystawienia Arystofanejskich *Chmur* na Dionizjach w 423 r. p.n.e. Kiedy na scenie pojawił się aktor mający personifikować

²³ Treść uwagi Gorgiasza została zacytowana przez Plutarcha: ἦνθησε δ' ἡ τραγωιδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότε ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὥς Γ. φησὶν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπμὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιοτέρος ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν, ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον (Plut. *De glor. Ath.* 5, 348c).

²⁴ Cf. S. Dworacki, *O parabazie u jej antycznych źródeł*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 11–18.

Sokratesa, filozof podniósł się ze swojego miejsca, aby wszyscy zgromadzeni w teatrze widzowie mogli go rozpoznać²⁵. Gest Sokratesa miał szczególne znaczenie z uwagi na to, że Arystofanes przedstawił go jako pretensjonalnego sofistę. Opisana sytuacja ilustruje fragment *Traktatu*, w którym został omówiony komizm sytuacyjny. Jednym z jego elementów ma być karykaturalizowanie bohaterów, czyli „przedstawianie postaci gorszymi niż są naprawdę”.

Tractatus Coislinianus opisuje staroattycką komedię tak samo, jak *Poetyka* Arystotelesa charakteryzuje tragedię okresu klasycznego. Chociaż *Traktat* nie jest oryginalnym fragmentem pisma Filozofa o poezji, to stanowi niezwykle cenne dopełnienie starożytnej doktryny teatralnej²⁶. Bez względu na czas i okoliczności

²⁵ καὶ ἄτε ὄντων Διονυσίων πάμπόλῳ τι χρήμα τῶν Ἑλλήνων σπουδῇ τῆς θεᾶς ἀφίκετο. περιφερομένου τοίνυν ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Σωκράτους καὶ ὀνομαζομένου πολλάκις, οὐκ ἂν δ θαυμάσαιμι εἰ καὶ βλεπομένου ἐν τοῖς ὑποκριταῖς (δῆλα γὰρ δὴ ὅτι καὶ οἱ σκευοποιοὶ ἐπλάσαν αὐτὸν ὥς ὅτι μάλιστα ἐξεϊκάσαντες), ἀλλ’ οἳ γε ξένοι (τὸν γὰρ κωμωδοῦμενον ἠγνόουν) θροῦς παρ’ αὐτῶν ἐπανίστατο, καὶ ἐζήτουν ὅστις ποτ’ οὗτος ὁ Σωκράτης ἐστίν. ὅπερ οὖν ἐκεῖνος αἰσθόμενος (καὶ γὰρ τοι καὶ παρῆν οὐκ ἄλλως οὐδ’ ἐκ τύχης, εἰδὼς δ’ ὅτι κωμωδοῦσιν αὐτόν καὶ δὴ καὶ ἐν καλῷ τοῦ θεάτρου ἐκάθητο), ἵνα οὖν λύσῃ τὴν τῶν ξένων ἀπορίαν, ἐξαναστὰς παρ’ ὅλον τὸ δρᾶμα ἀγωνιζομένων τῶν ὑποκριτῶν ἐστὼς ἐβλέπετο. τοσοῦτον ἄρα περιῆν τῷ Σωκράτει τοῦ κωμωδίστου καὶ Ἀθηναίων καταφρονεῖν. (Aelianus, *Varia Historia*, 2, 13, 64–79).

²⁶ Zdania badaczy na temat wartości *Tractatus Coislinianus* są podzielone. Chyba najbardziej krytycznie wypowiedział się o nim Malcolm Heath: „I shall have nothing to say about the *Tractatus Coislinianus*, an obscure and contentious little document which must (despite Janko’s energetic attempt to restore its credit) remain an inappropriate starting-point for discussion” (cf. M. Heath, *op. cit.*, s. 1). Jednak większość badaczy wysoko ceni sobie tekst *Traktatu*. Należą do nich wspomniany już Richard Janko, James Feibleman oraz Lane Cooper. Znaczenie tekstu często upatruje się nie w jego wartości merytorycznej, lecz w tym, jak ważne miejsce zajmuje w zachowanym *corpus* starożytnej literatury greckiej: „The *Tractatus* has no great value in itself. It proposes nothing new for comedy which could not have been equally well deduced by others from the general theories set forth by Aristotle in the *Poetic* and elsewhere. Its importance lies rather in the lesson it teaches of the widespread acceptance of the implicit realistic point of view which the Greek mind brought to bear upon all abstract principles” (J. Feibleman, *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, Horizon Press, London 1970, s. 84). Lane Cooper podkreśla także wartość dydaktyczną *Traktatu*: „To judge from my own experience, there has hitherto been no really serviceable theory of it (sc. comedy) at the disposal of teachers of literature. And, whatever the value attaching to the rest of my book, I have at least made accessible to classes in the drama and in literary types the *Tractatus Coislinianus* which, schematic though it be, is by all odds the most important technical treatise on comedy that has come down to us from the ancients. And modern times give us nothing of comparable worth in its field” (L. Cooper, *op. cit.*, s. VIII).

powstania tekstu, a także na jego krótką formę, *Traktat* prezentuje materiał ułatwiający lekturę i może stanowić punkt wyjścia do analiz utworów Arystofanesa oraz innych komediopisarzy.

Bibliografia

- Aristophanes, *Comoediae*, ed. F. W. Hall, W. M. Geldart, vol. 1–2, Clarendon Press, Oxford 1907.
- Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Bernays J., *Ergänzung zu Aristoteles' „Poetik“*, „Rheinisches Museum für Philologie“ 1853 (8), s. 561–596.
- Cooper L., *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the “Poetics” and a Translation of the “Tractatus Coislinianus”*, Harcourt, Brace and Co., New York 1922.
- Czerwińska J., *Fantastyka i baśniowość w „Alkestis” Eurypidesa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensis” 2004, t. XXIV, s. 18–33.
- Dworacki S., *O parabazie u jej antycznych źródeł*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 11–18.
- Feibleman J., *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, Horizon Press, London 1970.
- Heath M., *Aristotelian Comedy*, „Classical Quarterly” 1989, no. 39/2, s. 344–354.
- Henderson J., *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1991.
- Janko R., *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of “Poetics II”*, Duckworth, London 1984.
- Janko R., *Aristotle, Poetics I, with the “Tractatus Coislinianus”, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*, Hackett, Indianapolis 1987.
- Kaibel G. (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I fasc. prior, Weidmanns, Berolini 1899.
- Komornicka A. M., *Uwagi o języku erotycznym starej komedii attyckiej*, „Eos” 1975, t. LXIII, s. 15–35.
- Łanowski J., *Granice żartu. Z zagadnień komizmu Arystofanejskiego*, „Meander” 1997, nr 1, s. 43–49.
- Ławińska-Tyszkowska J., *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- McMahon A. P., *On the Second Book of Aristotle’s “Poetics” and the Source of Theophrastus’ Definition of Tragedy*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1917, no. 28, s. 1–46.
- Nesselrath H.-G., *Die attische mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, vol. 36, Walter de Gruyter, Berlin 1990.
- Schrier O. J. (ed.), *The “Poetics” of Aristotle and the “Tractatus Coislinianus”. A bibliography from about 900 till 1996*, Brill, Leiden–Boston–Köln 1998.
- Sugiera M., *Mythos, katharsis i mimesis: nowe lektury Poetyki Arystotelesa*, [w:] R. Nycz (red.), *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 137–150.

- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985.
- Watson W., *The Lost Second Book of Aristotle's "Poetics"*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
- Zwolski E., *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

Katarzyna Chizińska

TRACTATUS COISLINIANUS AS A 5TH-CENTURY GREEK OLD COMEDY METATEXT

Abstract. The purpose of this paper is to present the question of poetics of ancient Greek comedy described in so called *Tractatus Coislinianus* (no. 120). It is an ancient Greek 10th-century manuscript. The text is not very long and detailed but of high scientific value. For modern scholars *Coislinianus* is the most important technical treatise on comedy, because it is outlining the theory of comedy that most likely was the subject of the lost second book of the *Poetics* by Aristotle.

In *Tractatus Coislinianus* the anonymous author presents theatrical and literary information about comedy. By analysing the text we can learn about specific qualitative and quantitative elements, comic plot and sources of humor. The most important part of the *Tractatus* is probably statement about the purpose of comic art. Comedy, just like tragedy, has the same purpose, that of purgation (*katharsis*). While tragedy invokes pity and fear in order to purging those emotions, comedy invokes laughter and pleasure.

The paper also includes a presentation of selected examples from Aristophanes' plays to emphasise the strong connection between the *Tractatus*' text and 5th-century Greek comedy.

Słowa kluczowe: *Tractatus Coislinianus*, teoria komedii, Arystofanes, *Poetyka* Arystotelesa.

Key words: *Tractatus Coislinianus*, theory of comedy, Aristophanes, Aristotle's *Poetics*.

Małgorzata Budzowska*

INTERPRES NEC IMITATOR IN ARTUM. KWESTIA INTERTEKSTUALNEJ MIMESIS W ARS POETICA HORACEGO I W SCHOLIACH¹

Wedle współczesnych badań neurofizjologicznych zachowania mimetyczne człowieka stanowią istotę jego istnienia w grupie społecznej². Wiedział już o tym Arystoteles, gdy pisał:

τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Instynkt naśladowczy (μιμεῖσθαι) jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą **najbardziej zdolną do naśladowania (μιμητικώτατόν)**. Przez **naśladowanie (μιμήσεως)** zdobywa podstawy swej wiedzy, a **dzieła sztuk naśladowczych (μιμήμασι)** sprawiają mu prawdziwą przyjemność (*Poetyka* 1448b, 6–9; podkr. M. B.)³.

Naśladowanie pozwala na rozwój umiejętności społecznych, w tym najistotniejszych w kontaktach międzyludzkich uczuć – empatii i sympatii. „Wczuwanie się” (empatia) oraz „współodczuwanie” (sympatia), jako uczucia warunkujące istnienie wspólnoty, bazują na idei upodobnienia, mimetycznej próby współdziałania *pathos*. Są one również warunkiem *sine qua non* relacji zachodzącej pomiędzy dziełem sztuki – i pośrednio jego autorem – a odbiorcą. Recepcja dzieła sztuki

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Klasycznej, e-mail: malgorzata.budzowska@op.pl.

¹ Artykuł jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² Cf. G. Rizzolatti, L. Craighero, *The Mirror-Neuron System*, “Annual Review of Neuroscience” 2004, vol. 27, s. 169–192.

³ Cytaty z oryginału *Poetyki* Arystotelesa podaję na podstawie wydania: *Aristotle’s Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Clarendon Press, Oxford 1966. Natomiast cytaty z polskiego tłumaczenia *Poetyki* Arystotelesa podaję za wydaniem: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.

wydaje się powiem polegać właśnie na umiejętności empatycznego lub sympatycznego (zależnie od proponowanego medium) uczestnictwa w zdarzeniu estetycznym⁴. Mimetyczny charakter działań twórczych, polegający na tworzeniu światów prawdopodobnych, czyli takich, które odbiorca może współodczuwać lub się w nie wczuwać, stanowi ich warunek możliwości. Identyfikacja – intelektualna czy emocjonalna – odbiorcy z dziełem sztuki jest bowiem, jak zauważył Lessing⁵, kontynuacją procesu *mimesis* zapoczątkowanego działaniem twórczym autora. „Produkcja” dzieła sztuki, dla której przedmiotem naśladowania jest ludzkie działanie⁶ lub natura, zachodzi w obrębie danego medium wraz z jego wszelkimi ograniczeniami, a następnie jest reprodukowana w procesie recepcji, gdy odbiorca podejmuje próbę odtworzenia świata wcześniej stworzonego przez artystę, czyli *de facto* powtarza jego działanie. Bardziej szczegółowo ujął to Paul Ricoeur w swoim potrójnym modelu *mimesis*: „Czytelnik jest tym operatorem *par excellence*, który poprzez działanie – akt lektury – zyskuje jedność przejścia od *mimesis*₁ do *mimesis*₃ poprzez *mimesis*₂”⁷.

*Mimesis*₁ jest prefiguracją pola akcji i dotyczy podstawowych kompetencji w zakresie umiejętnego językowego konstruowania siatki semantycznej akcji (kto, jak, dlaczego etc.), umiejętności stosowania symbolicznych pośredników akcji oraz zdolności rozpisania ich w czasie. Co istotne, kompetencja ta, jakkolwiek w różnym stopniu, wymagana jest zarówno po stronie autora, jak i odbiorcy,

⁴ Mówiąc o „zdarzeniu estetycznym”, mam na uwadze fakt, iż recepcja dzieła sztuki, niezależnie od jego medium, zawsze jest procesem, „zdarzeniem” i działaniem. Jego charakter empatyczny czy sympatyczny zależy od medium. Przyjmując źródłowe znaczenia empatii i sympatii, proces empatycznego odbioru dzieła następowałby w przypadku kontaktu z dziełem sztuki o stabilnej i skończonej formie, tj. obrazem, rzeźbą, podczas gdy sztuki performatywne, tj. teatr czy performans, ewokowałyby raczej proces sympatyczny z uwagi na fakt cielesnej bliskości z procesem twórczym i jego nieustannym otwarciem na zmianę. Kwestia recepcji filmu wydaje mi się nieoczywista: z jednej strony mamy do czynienia ze sztuką performatywną w zamkniętej formie, która może wywoływać uczucia empatyczne, z drugiej – fakt, że dzieło filmowe bazuje na działaniu w czasie i przestrzeni, czyli na zmianie, może wywoływać w odbiorcy uczucia sympatyczne.

⁵ G. E. Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984.

⁶ Cf. Arystoteles, *Poetyka* 1448a1: μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πρῶτοντας [...] poeci przedstawiają naśladowczo ludzi działających”. Podbielski interpretacyjnie tłumaczy oἱ μιμούμενοι jako „poeci”, podczas gdy określenie użyte przez Arystotelesa oznacza „ci, którzy naśladowają”, więc odnosić się może również i do innych twórców.

⁷ “The reader is that operator *par excellence* who takes up through doing something – the act of reading – the unity of the traversal from *mimesis*₁ to *mimesis*₃ by way of *mimesis*₂”. P. Ricoeur, *Time and Narrative*, transl. K. McLaughlin, D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago–London 1984, vol. 1, s. 53.

dlatego autor powinien posługiwać się kodami rozpoznawalnymi dla odbiorcy. *Mimesis*₂ jest właściwym działaniem autora, który łączy wyżej wspomniane elementy w konfigurację wyobraźniowe stwarzające fabułę. Ricoeur trafnie definiuje istotę naśladowczą takiej konstrukcji, określając ją jako tworzenie quasi-rzeczywistości, „królestwa jak-gdyby” („the kingdom of the *as if*”⁸). Tym samym francuski myśliciel odnawia ideę Arystotelesowskiej *mimesis*, którą Podbielski w swoim wstępie do *Poetyki* opisuje jako „akt twórczy, akt kreowania rzeczywistości potencjalnej, ale zarazem obiektywnej, bo odzwierciedlającej aktywne życie ludzkie, działalność człowieka znaczącą i nieprzypadkową”⁹. Ricoeurowska *mimesis*₃ natomiast jest refiguracyjnym działaniem odbiorcy, który odtwarza świat skonfigurowany przez autora, identyfikując świat wyobrażony z rzeczywistym, to jest odnajdując w nim elementy znane z jego własnej rzeczywistości. Modele Lessinga i Ricoeura akcentują współudział odbiorcy w procesie twórczej *mimesis*, jako że dzieło sztuki dopiero w momencie recepcji zyskuje swoją formę ostateczną.

Rozważając fenomen *mimesis* w kontekście działań twórczych człowieka, greccy myśliciele (Ksenofont, Platon i Arystoteles¹⁰) zaproponowali dla niego szerokie spektrum semantyczno-interpretacyjne. Jednak z uwagi na fakt, iż pojęcie *mimesis* przez kolejne wieki podlegało intensywnym zabiegom reinterpretacyjnym, niezwykle trudno jest dzisiaj wydobyć jego starożytne znaczenie niezapośredniczone późniejszymi komentarzami. Istnieje wiele prac podejmujących to zagadnienie, łącznie z najbardziej wybitnymi i wyczerpującymi opracowaniami Stephena Halliwell¹¹, jednak rzadko kiedy przedmiotem badań nad *mimesis* stają się starożytne komentarze do dzieł literackich, czyli scholia. Wynika to w dużej

⁸ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 64.

⁹ H. Podbielski, *Wstęp* [w:] Arystoteles, *Poetyka*..., s. XLIX–L.

¹⁰ **Ksenofont:** *Anab.* VI. 1.9, *Symp.* II. 21–23; *Mem.* III. 10.1–8. **Platon:** *Crat.* 43b ff., *Rep.* 596ff., *Crat.* 430b ff., *Soph.* 233d–6c, 265–8, *Laws* 667–7, *Rep.* 397a–b, *Crat.* 422e ff., *Phdr.* 252d, 264e, *Protag.* 326a, *Phaedo* 105b, *Laws* 830b, e, 865b, *Soph.* 267a, *Laws* 836e, *Phdr.* 248e, *Rep.* 595b, 597e, *Tim.* 19d–e, *Laws* 668b–c 719c, *Rep.* 596c ff., *Crat.* 423d, *Polit.* 288c, 306d, *Laws* 669a, *Rep.* 392d ff., *Laws* 798d ff., *Rep.* 399a–c, 400a, *Laws* 655dff., 798d ff. **Arystoteles:** *Poet.* I–IV; IX; XXIV–XXV; *Int.* 16a 3ff., *Rhet.* 1404a 21ff., *Pol.* 1340a 28ff. (rozpisanie fragmentów na podstawie: S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 121).

¹¹ Poniżej podaję tylko niektóre z licznych prac Halliwell w tej materii: S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002; S. Halliwell, *Aristotelian Mimesis between Theory and Practice*, [w:] S. Isomaa (ed.) *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012, s. 1–22; S. Halliwell, *Aristotelian Mimesis and Human Understanding*, [w:] Ø. Andersen, J. Haarberg (eds.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, Duckworth, London 2001, s. 87–107.

mierze z trudności języka scholiów oraz ich specyfiki stosowania systemu kodów i skrótów wymuszonych sposobem, w jaki powstawały – były to notatki zapisywane na marginesach lub w interliniach tekstu literackiego, dlatego też ich treść musiała być ujęta zwięźle. Rozszyfrowywanie myśli scholiastów wymaga nie tylko znajomości języka starogreckiego lub łaciny, lecz także szerokiej wiedzy z zakresu komentowanej literatury oraz, w miarę możliwości, kontekstów sporządzanych komentarzy. Za niezwykle wartościowe zadanie należy uznać próby zestawiania powszechnie znanych poetyk normatywnych starożytności¹² z komentarzami scholiastów, ponieważ w ten sposób zyskujemy bogatszą perspektywę dotyczącą zarówno norm estetycznych owych czasów, jak i wszelkich ich derywacji omówionych w kontekście konkretnych utworów i autorów. Wszelkie bowiem kompilacje norm estetycznych w jednym traktacie siłą rzeczy grzeszą uogólnieniem lub też mają charakter życzeniowo-idealistyczny, daleki od rzeczywistej praktyki twórczości literackiej. Wartość scholiów w tym zakresie dotyczy zatem faktu, iż są one komentarzami do jednostkowych utworów i autorów, a jako takie śledzą faktyczny rozwój twórczości danego autora i odwołują się do poetyckiej *praxis per se*.

Mając na uwadze wartość *praxis* będącej podstawą dla rozważań teoretycznych, za najbardziej wartościową spośród poetyk normatywnych należałoby uznać traktat Horacego (*List do Pizonów*), który poeta stworzył w oparciu o własną obszerną twórczość. Horacy, będąc kontynuatorem teoretycznych rozważań greckich w tej materii, optuje za kreatywną *mimesis* postrzeganą jako konstruowanie nowych światów z zastanych elementów i ich twórczą „obróbkę”. Jednocześnie rzymski poeta kieruje swoją uwagę ku *mimesis* intertekstualnej, powszechnemu zjawisku naśladownictwa greckich twórców i ich utworów przez rzymskich poetów. Sam fenomen naśladowania autorytetów, ich postaw intelektualno-moralnych oraz procesów twórczych Halliwell określił mianem *mimesis* behawioralnej (*behavioural mimesis*¹³). Naśladowanie postaw i zachowań stanowi podstawę relacji uczeń-mistrz, o czym przypomina fragment z *Memorabiliów* Ksenofonta (1.2.3):

[...]ἀλλὰ τὼ φανερόν ἐστιν τοιοῦτος ὢν ἐλπίζειν ἐποιεῖ τοὺς συνδιατρίβοντας ἑαυτῷ μιμουμένους ἐκεῖνον τοιούτους γενήσεσθαι¹⁴.

¹² Obok najbardziej znanych utworów, uznawanych za poetyki normatywne starożytności, tj. *Poetyki* Arystotelesa i *Listu do Pizonów* (*Ars poetica*) Horacego, Halliwell wskazuje również na krytyczno-literacki, jakkolwiek fragmentaryczny, charakter rozważań Platona w *Państwie*, Arystofanesa w *Żabach*, Gorgiasza w *Pochwale Heleny*, Izokratesa w *Mowach*, Filodemosa w traktacie *O utworach poetyckich*, czy wreszcie Pseudo-Longinusa w dziele *O wzniosłości* (cf. S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011).

¹³ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics...*, s. 113.

¹⁴ *Xenophontis opera omnia*, vol. 2, Clarendon Press, Oxford 1921 (reprint 1971). Tłumaczenie M. Budzowska.

[...] lecz oczywistym jest dla niego to, że sprawi, że jego uczniowie będą mieli nadzieję, że **naśladowując go**, staną się tacy [sc. jak on].

Jak dalej wskazuje Halliwell, *mimesis* behawioralna może mieć charakter zwykłej imitacji lub bardziej kreatywnej emulacji¹⁵. Jako próba powtórzenia procesu twórczego autora dzieła, *mimesis* behawioralna zbliża się do refiguracji Ricoeura (i reprodukcji Lessinga). Horacy wyraźnie nawiązuje do emulacyjnego charakteru tej *mimesis*, postulując postawę pozytywnej rywalizacji¹⁶ z oryginałem w celu wzbogacenia go własną inwencją i kreatywnością.

Dominującym twórczym poezji starożytnej, szczególnie w jej gatunkach dramatycznych, były mity. To one stanowiły bazę dla konstruowania świata przedstawionego zarówno w utworach greckich, jak i rzymskich twórców. Elastyczność tworzywa mitycznego, wynikająca z jego wielowariantowości i podatności na zmianę, pozwalała artystom na swobodne operowanie mitemi, jakkolwiek zmiany indeksalne¹⁷ wymagały uzasadnienia oraz komentarza, co często czyniono w prologu lub we wstępie. Forma i treść mitu przynależy bowiem do danego momentu i obszaru kulturowego, wobec czego nie istnieje mit kanoniczny, o którym można powiedzieć, że komunikuje pewną ustaloną i globalną teorię rzeczywistości¹⁸. Mity rządzą się bowiem prawem homeostazy: „Przekształcenia mitu [...] są dyktowane jego związkami z teraźniejszością: ma on legitymizować

¹⁵ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics...*, s. 121. Halliwell cytuje w tym kontekście różne fragmenty z dzieł Platona: *Phdr.* 252d (o naśladowaniu bogów: ἐκεῖνον τιμῶν τε καὶ μιμούμενος εἰς τὸ δυνατόν ζῆν), 264e, *Protag.* 326a (o naśladowaniu poetów: ὁ παῖς ζῆλῶν μιμῆται καὶ ὀρέγεται τοιοῦτος γενέσθαι), *Phaed.* 105b (o naśladowaniu Sokratesa: ἀλλὰ μιμούμενος ἐμέ), *Laws* 830b (o treningu bokserów przez naśladowanie prawdziwej walki: μιμούμενοι πάντα ἐκεῖνα ὁπόσοις ἐμέλλομεν εἰς τότε χρῆσεσθαι περὶ τῆς νικῆς διαμαχόμενοι), 865b.

¹⁶ Por. źródłowe znaczenie łacińskiego słowa *aemulatio* – współzawodnictwo (*Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, PWN, Warszawa 1998, t. 1; hasło: *aemulatio, aemulationis*). W tym ujęciu *aemulatio* zbliża się do zjawiska mimetycznego pożądania opisanego przez Girarda (R. Girard, *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978; R. Girard, *Oedipus Unbound: Selected Writings on Rivalry and Desire*, ed. M. R. Anspach, Stanford University Press, Stanford 2004).

¹⁷ Indekssem mitu określam, za Jackiem Wachowskim, tę część mitu, która stanowi rdzeń jego tożsamości (logosu) utrwalonej w wyobraźni kulturowej danej społeczności (J. Wachowski, *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Acarus, Poznań 1993).

¹⁸ Jak zauważa Jack Goody, mit to „najbardziej lokalnie określony gatunek” (J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 88).

i potwierdzać to, co jest. [...] rzeczy, które przestają mieć znaczenie dla terażniejszości, zostają z nich [mitów] wyeliminowane¹⁹. Wynika z tego oczywista konstatacja, że mit musi pozostawać w zgodzie z rzeczywistością i z aktualnym doświadczeniem danej wspólnoty.

Korpus opowieści mitycznych, dynamicznie rozwijany przez kulturę oralną, stał się repozytorium tematów i motywów dla tragedii greckiej analizującej terażniejszość kultury Greków poprzez działanie sceniczne. Mimetyczna diegeza mitu na scenie rozbudowywała jego znaczenia ku terażniejszości, aktualizowała jego istnienie *hic et nunc*. Nierzadkie były ingerencje w strukturę głęboką mitu (indeks), gdy radykalnej zmianie ulegała jego treść i wynikające z tej zmiany znaczenia konstytutywne dla zaplanowanej przez dramaturga intencji tragicznej²⁰. Sceniczna mediacja mitu w jej starogreckim wydaniu stanowi punkt graniczny między rytualno-kontekstualnym praktykowaniem mitu w kulturach oralnych a jego zapośredniczonym istnieniem w zapisie. Twórca scenariusza sztuki greckiej bazującego na micie był jednocześnie jej reżyserem, wobec czego proces twórczej transformacji mitu znajdował swój kres w wersji scenicznej.

Zapisane wersje tragedii greckich stały się inspiracją dla twórców rzymskich. Uwielbienie, jakim darzono literaturę grecką w Rzymie, często owocowało utworami epigonicznymi, tak jakby rzymscy twórcy obawiali się ingerować w uznaną za doskonałą formę i treść mitu opracowanego w tragedii greckiej. Wydaje się, że właśnie to zjawisko *mimesis* intertekstualnej, będącej w istocie czystą imitacją, stało się jedną z przyczyn, dla których Horacy stworzył swój zarys poetyki w *Liście do Pizonów*. Świadczy o tym poniższy fragment:

publica materies privati iuris erit, si
non circa vilem patulumque moraberis orbem
nec verbo verbum curabis reddere fidus
interpres nec desilies imitator in artum.

Temat publiczny stanie się twym własnym, jeśli
Nie pozostaniesz w kręgu zdawkowej łatwizny
I nie będziesz przekładał wiernie, słowo w słowo,
Byś jako tłumacz nie wpadł w ciasną imitację (w. 131–134)²¹.

¹⁹ G. Godlewski et al. (red.), *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 269.

²⁰ Cf. J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

²¹ Oryginalny tekst *Ars poetica* Horacego podaję na podstawie wydania: *The Works of Horace*, ed. C. Smart, J. Whetham, Philadelphia 1836. Polskie tłumaczenie podaję na podstawie wydania: Horacy, *Dzieła wszystkie. Pieśni – Pieśń wieku – Jamby – Gawędy – Liśty – Sztuka poetycka*, przeł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1996. Podkreślenia M. Budzowska.

Interpres nec desilies imitator in artum – ostatni wers tego fragmentu wydaje się wyraźnie wskazywać na istotę intertekstualnej *mimesis* w ujęciu rzymskiego poety. Określenie *interpres* oznacza pośrednika, tłumacza i komentatora oraz bazuje na spektrum semantycznym opisującym czynność handlu wymiennego, kupna-sprzedaży. Te obrazowe konotacje nawiązują w pełni do sytuacji negocjacji zawiązującej się pomiędzy artystą a dziełem sztuki będącym jego inspiracją, a następnie między stworzonym przez niego dziełem sztuki a jego odbiorcą. Ten łańcuch negocjacyjny pozostaje w nieustannym, dynamicznym porządku cyklicznym, który współczesna nauka nazwała intertekstualnością²².

Jak zostało wyżej wspomniane, własna twórcza *praxis* powinna stanowić punkt wyjściowy i bazę dla rozważań teoretycznych w dziedzinie sztuki. Laboratorium pracy twórczej staje się wówczas weryfikowalnym dowodem prawdziwości głoszonych teorii. W swojej *Ars poetica* Horacy wyraźnie hołduje zasadzie kreatywności w stosunku do doskonałych wzorców greckich, powołując się przy tym na własne doświadczenie, jakkolwiek przestrzega również przed zbytnią dowolnością:

continget dabiturque licentia sumpta pudenter,
et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta.

Wolno użyć licencji, choć zawsze z umiarem,
A słowo świeżo kute pozyska uznanie,
Gdy źródło greckie, z lekką zmianą (w. 51–53).

Licentia poetica autora musi zachowywać minimalny zarys sygnatury imiennej mitu, jeżeli podejmuje intencjonalny gest ku lekturze rozpoznającej. Przyjemność odbiorcy zasada się bowiem w dużej mierze na konfrontacji znanych i oswojonych elementów indeksalnych mitu z jego nowymi aktualizacjami. W kontekście kreatywnej intertekstualnej *mimesis* za najbardziej adekwatne zalecenie poety należy uznać myśl ujętą w wersie 134 (*interpres nec desilies imitator in artum*), gdzie Horacy wyraźnie wskazuje istotę działań twórczych, mającą polegać na „interpretacji”, „tłumaczeniu z dodatkiem”. Znalezienie równowagi pomiędzy własną licencją a tekstem oryginału, na który się artysta powołuje, definiuje twórczą kreatywność artysty. Ostrożność dotycząca naśladowania wzorców greckich zostaje częściowo zniwelowana w kolejnych uwagach Horacego, który zachęca do odwagi poetyckiej, mówiąc: „kto nazbyt burz się lęka, ten po ziemi pełza” (w. 28: *serpit humi tutus nimium timidusque procellae*) i gdy ostrzega, sugerując: „do błędu lęk przed skazą

²² Cf. G. Genette, *The Architext: An Introduction*, transl. J. E. Lewin, University of California Press, Berkeley 1992.

wiedzie” (w. 31: *In uitium ducit culpae fuga, si caret arte*). Ostatecznie zaś podsumowuje: „było i będzie wolno nazwę znaczyć czasem” (w. 59: *signatum praesente nota producere nomen*), co wpisuje się w poprzednie rozważania dotyczące adaptacji mitów znaczonych czasem zgodnie z prawem homeostazy z terażniejszością.

Dopełnieniem definicji *interpres* jest stwierdzenie: „**Mądrość** jest początkiem i źródłem pisania” (w. 309: *scribendi recte sapere est et principium et fons* – podkr. M. B.). W takim ujęciu intertekstualna *mimesis* byłaby działaniem negocjacyjnym pomiędzy źródłem a jego kreatywnym komentarzem. Tak jak ujmował to Arystoteles, działanie mimetyczne twórcy polega na tworzeniu światów na podobieństwo rzeczywistości. Horacy rozwija tę kwestię w dwóch perspektywach: *mimesis* intertekstualnej, gdy twórca inspiruje się „tematem publicznym”, czyli fabułą powszechnie funkcjonującą w wyobraźni zbiorowej, a taką zawsze jest mit, oraz *mimesis per se*, gdy twórca kreuje nowe światy na podobieństwo rzeczywistych. Zasadą obowiązującą w obu przypadkach jest kreatywność, limitowana jedynie zasadą prawdopodobieństwa. To zagadnienie Horacy omawia szeroko na konkretnych przykładach, stwierdzając:

Ficta uoluptatis causa sint **proxima ueris**
ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi.

[R]zecz powabnie zmyślona **ku prawdzie** niech zmierza
niech nie żąda fabuła, by wierzyć, w co zechce (w. 338–339, podkr. M. B.).

Takie tworzenie światów prawdopodobnych komentuje również jeden ze scholiastów, odnosząc się do tragedii Eurypidesa:

καλῶς ὁ Εὐριπίδης μεμίμηται τοὺς ἐν μεγάλαις δυστυχίαις ἐξεταζομένους [...]

Pięknie Eurypides naśladował ludzi doświadczonych w wielkich nieszczęściach [...] (Sch. vet. E. Med. 57, 1–6)²³.

Adekwatne, tj. prawdopodobne, naśladowanie emocji w tragediach Eurypidesa, czyli proces *mimesis per se*, jest przedmiotem pochwał w licznych komentarzach scholiastów. Podobny do powyższego komentarz znajdujemy w *scholion* do *Hipolita uwieńczonego*:

[...] ἄριστα δὲ τὴν ὑπερβολὴν τῆς συμφορᾶς μιμεῖται αὐτὸ τὸ πάθος διεξιῶν. [...]

²³ Oryginał scholiów do dzieł Eurypidesa na podstawie wydania: *Scholia in Euripidem*, ed. E. Schwartz, Berolini 1887. Tłumaczenia M. Budzowska.

Sam przeszywający patos najlepiej naśladuje ogromne pęta nieszczęść (Sch. vet. E. *Hipp.* 672, 1–11).

W scholiach do tragedii Eurypidesa znajdujemy ponadto komentarz dotyczący wspomnianej wyżej *mimesis* intertekstualnej:

τὸν Ὀμηρικὸν Μενέλαον μιμεῖται ὁ Εὐριπίδης ὑπόσπονδον Πολυνεΐκην ἄγων εἰς τὰς Θήβας, ὡς ἐκεῖνος εἰς τὴν Ἴλιον εἰσῆλθε καταθησόμενος τὸν πόλεμον·

Eurypides naśladuje Homerowego Menelaosa, prowadząc Polinejkesa objętego zawieszeniem broni do Teb, tak jak ów [sc. Menelaos] do Troi przybył, gdy wypowiedział wojnę (Sch. vet. E. *Ph.* 170, 1–3).

Scholiasta używa określenia spokrewnionego z *mimesis*, by opisać prawdopodobną inspirację dla poety tragicznego, zaczerpniętą z dzieła Homera. Ów komentarz jest bardzo trafnym przykładem dla definicji kreatywnej *mimesis*, rozumianej jako tworzenie światów z zastanych elementów czy – według słów Horacego – poddawanie tematu publicznego (*publica materies*) prywatnemu prawu (*privati iuris erit*, w. 131). Tragik opowiada inną historię, inny mit, ale chcąc stworzyć prawdopodobny obraz człowieka w danej sytuacji, zbliża się do kanonicznego wzorca takiej postaci, stworzonego wcześniej przez wybitnego poprzednika.

Horacy w swojej *Ars poetica* jest rzecznikiem twórczości będącej odważnym kreowaniem światów, której nieobca jest tradycja literacka i która czerpie z przeszłości to, co najlepsze, adaptując zastane wzorce do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej i do obowiązujących trendów w sztuce. Tak rozumiane działanie artystyczne chroni twórcę przed zarzutem „ignorancji w sztuce” (w. 262: *ignoratae premit artis crimine turpi*), gdyż jego zadaniem jest „wertowanie greckich przykładów w dzień i w nocy” (w. 268–269: *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*). Jednocześnie Horacy przypomina, że „>cokolwiek zamyślą malarze i poeci, zawsze tworzą śmiało». Wiem to, do tej swobody zmierzam i ją daję” (w. 9–11: *„pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas”. / scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim*). Podążanie ścieżką swobody twórczej ma jedno ograniczenie: wspomniane wyżej prawdopodobieństwo oraz prostotę i miarowość: „rób, co chcesz wreszcie, byle prosto i miarowo” (w. 23: *denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum*). Idzie zatem rzymskiemu poecie nie tylko o talent, istotnie niezbędny w umiejętnym kreowaniu światów prawdopodobnych, lecz także o warsztat pisarski, uwzględniający wiedzę o historii i teorii literatury. Literackie dzieło sztuki jest obrazem stworzonym, by zachwycać i uczyć. Ale jest również obiektem estetycznym, który każdy z odbiorców czyta na swój własny sposób, przybierając – czy też przejmując od twórcy – postawę *interpres*.

Kreatywna *mimesis* intertekstualna Horacego jest zatem działaniem zbliżonym do mitoanalizy socjologicznej Duranda²⁴. Mitoanaliza, usiłując rozpoznać dynamikę aktualnych typów społecznych grup i relacji, adaptuje mit, kreując świat zbliżony do doświadczenia teraźniejszości. Jeśli rozumiemy kulturę jako produkcję i wymianę sensów, która dokonuje się w przestrzeni wyobraźni, to negocjacyjny charakter intertekstualnej *mimesis*, sprzężonej z *mimesis per se*, może zostać uznany za istotowe doświadczenie kultury.

Kreacyjny charakter recepcji dzieła sztuki częstokroć przybiera formy nowych konfiguracji, inspirowanych zapoznanym dziełem. To z „pocierania tekstu o tekst” – jak ujął to Jan Kott²⁵ – wydobywa się iskra inicjująca sieć asocjacji konstruujących nowe sensory. Intertekstualność odnajduje przyjemność w „różnicującej powtarzalności”²⁶ poszczególnych wersji, w mnogim charakterze lektury ewokującej nieustanne napięcie w poszukiwaniu sensów.

Część tej przyjemności [...] wynika po prostu z powtórzenia z wariacją, z komfortu rytuału połączonego z pikanterią niespodzianki. Rozpoznanie i pamięć są częścią przyjemności (i ryzyka) doświadczania adaptacji; jest nią również zmiana²⁷.

Wszelkie działania mimetyczne w stosunku do wcześniej istniejącego dzieła sztuki są zatem wyrazem swoistego „kontestującego” hołdu dla tego dzieła, łączącego edypalną zazdrość i uwielbienie²⁸. Z tego też powodu adaptacja, będąc „derywacją, która nie jest derywacyjna”²⁹, ujawnia swoją podwójną naturę *produktu* pochodnego i oryginalnego jednocześnie oraz *procesu* interpretacji starego

²⁴ G. Durand, *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka*, przeł. T. Strzyński, [w:] K. Falicka (red.), *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 247–254.

²⁵ Słowa J. Kotta przytoczone przez Baniewicz (E. Baniewicz, Janusz Głowacki „Antygona w Nowym Jorku”. *Antygona w Tompkins Park*, [w:] J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 355.

²⁶ S. Jasionowicz, *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, [w:] B. Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003, s. 26.

²⁷ „Part of this pleasure [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change” (L. Hutcheon, S. O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London–New York 2013, s. 4). Tłumaczenie M. Budzowska.

²⁸ A. Horton, S. Y. McDougal (eds.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Berkeley 1998, s. 8.

²⁹ L. Hutcheon, S. O’Flynn, *op. cit.*, s. 9.

i kreacji nowego. Relacje intertekstualne są więc źródłem dynamicznego napięcia w nieustannie odnawianej przez człowieka przestrzeni wyobraźni symbolicznej i to one stanowią źródło postrzegania sensów.

Bibliografia

- Aristotle's *Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Clarendon Press, Oxford 1966.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Baniewicz E., Janusz Głowacki „Antygona w Nowym Jorku”. *Antygona w Tompkins Park*, [w:] J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 355–363.
- Czerwińska, J., *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Durand G., *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka*, przeł. T. Stróżyński, [w:] K. Falicka (red.), *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 247–254.
- Genette G., *The Architext: An Introduction*, transl. J. E. Lewin, University of California Press, Berkeley 1992.
- Girard G., *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- Girard G., *Oedipus Unbound: Selected Writings on Rivalry and Desire*, ed. M. R. Anspach, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Godlewski G. et al. (red.), *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Goody J., *Mit, rytuał i oralność*, przeł. O. Kaczmarek, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Halliwell S., *Aristotelian Mimesis and Human Understanding*, [w:] Ø. Andersen, J. Haarbreg (eds.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*, Duckworth, London 2001, s. 87–107.
- Halliwell S., *Aristotelian Mimesis between Theory and Practice*, [w:] S. Isomaa (ed.), *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012, s. 1–22.
- Halliwell S., *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Halliwell S., *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- Horacy, *Dzieła wszystkie. Pieśni – Pieśń wieku – Jamby – Gawędy – Listy – Sztuka poetycka*, przeł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1996.
- Horton A., McDougal S. Y. (eds.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Berkeley 1998.
- Hutcheon L., O'Flynn S., *A Theory of Adaptation*, Routledge, London–New York 2013.

- Jasionowicz S., *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, [w:] B. Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003.
- Lessing G. E., *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984.
- Ricoeur P., *Time and Narrative*, trans. K. McLaughlin, D. Pellauer, vol. 1, University of Chicago Press, Chicago–London 1984.
- Rizzolatti G., Craighero L., *The Mirror-Neuron System*, “Annual Review of Neuroscience” 2004, vol. 27, s. 169–192.
- Scholia in Euripidem*, ed. E. Schwartz, Berolini 1887.
- Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, PWN, Warszawa 1998.
- The Works of Horace*, ed. C. Smart, J. Whetham, Philadelphia 1836.
- Wachowski J., *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Acarus, Poznań 1993.
- Xenophontis opera omnia*, vol. 2, Clarendon Press, Oxford 1921 (reprint 1971).

Małgorzata Budzowska

INTERPRES NEC IMITATOR IN ARTUM INTERTEXTUAL MIMESIS IN HORACE’S ARS POETICA AND IN SCHOLIA

Abstract. According to contemporary neurosciences, mimetic behaviours are essential for coexistence within social group. The phenomenon of *mimesis*, however, was an object of observation already for ancient thinkers such as Xenophon, Plato, Aristotle, and Horace. Considering *mimesis* in the context of artistic actions of a man, ancient authors proffered an extended semantic and interpretative scope of analysis. Regarding the fact, though, that the term *mimesis* was subsequently, by successive centuries, subjected to an intensive reinterpretations, nowadays it is extremely difficult to extract its ancient meaning(s) not being mediated by modern commentaries. In this paper, the idea of intertextual *mimesis* by Horace (*Ars poetica*) in relation to scholia commenting this issue will be analyzed. As it is indicated in the title, Horace, proceeding theoretical considerations of his Greek predecessors, opted for creative *mimesis* seen as the construction of new worlds made up with previously existing elements and their inventive adaptation. Knowing the fact that ancient poetry, especially drama, was based on myths that are ruled by homeostasis principle (natural adaptation to the current experience of community), it is obvious that intertextual *mimesis* cannot be defined in the categories of imitation, but only of creation, so to be supported by *mimesis per se*.

Słowa kluczowe: *mimesis*, intertekstualność, Horacy, scholia, Lessing, Ricoeur.

Key words: *mimesis*, intertextuality, Horace, scholia, Lessing, Ricoeur.

Damian Pierzak*

SCHOLIA BOBIENSIA ON THE *PRO SESTIO* AS A METATEXT OF ROMAN THEATRE AND DRAMA

Before we turn to the heart of the matter, an overview of the nature of the *Scholia Bobiensia* themselves seems appropriate as not many, apart from the scholars concerned with Cicero, are familiar with them. The scholia belong to a group of several commentaries on Cicero's speeches dating from the Early Empire to the early Middle Ages. They were first edited and printed in 1814 by Angelo Mai, who consulted them in the Ambrosian Library in Milan, but the name derives from the Monastery of Bobbio – the place where they were discovered.¹ Because of their learning and instructive value, Mai believed them to be a work of Q. Asconius Pedianus, until the scholium on the *Pro Milone* was found, considerably different from his own. The scholia we possess include notes on twelve orations, many of which are filled with lacunae, and the author, whose life the scholars variously place sometime between the 4th and the 7th century C.E.² on the whole followed the techniques of Asconius: the commentary proper, consisting of a quotation from the text and a discussion focusing mainly on either historical or rhetorical matters, was usually preceded by a short summary of a given *oratio*.³

* Badacz niezależny, Katowice, e-mail: dobryjanusz@interia.pl.

¹ For more details see: S. Timpanaro, *Angelo Mai*, "Atene e Roma" 1956, no. 1, p. 4–7; P. Hildebrandt (ed.), *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia*, B. G. Teubner, Stuttgartiae 1971 (first edition: 1907), p. V–VI; K. Kumaniecki, *Literatura rzymska. Okres cy-ceroński*, PWN, Warszawa 1977, p. 293–294; G. La Bua, *Sulla Pseudo-ciceroniana "Si eum P. Clodius legibus interrogasset" e sull'ordine delle orazioni negli Scholia Bobiensia*, "Rivista di Filologia" 2001, no. 129 (2), p. 161, n. 1.

² Cf. *ibidem*; D. R. Shackleton Bailey, *Notes on the Bobbio Scholia*, "The American Journal of Philology" 1983, no. 104 (4), p. 390, who sets the commentaries in 4th or 5th century. Establishing more precise dating of the scholia is beyond the scope of the present paper.

³ The modern standard edition is that of Stangl: Th. Stangl (ed.), *Ciceronis orationum scholiastae*, Georg Olms Verlag, Hildesheim–Zürich–New York 2013, first printed in Vienna in 1912 and reprinted for Georg Olms Verlag in 1964 (abbreviated below as "St."). For the sake of exactitude we have decided to use both his pagination and that of Hildebrandt (above, n. 1), who edited the scholia for the Teubner series (abbreviated below as "Hild.").

The question of why a commentary on the speech *On Behalf of Publius Sestius* should serve as a metatext of theatre and drama requires a brief justification. Any detailed description of the course of the whole trial is, of course, hardly necessary.⁴ For our purposes it suffices to mention two accompanying events, one of which to some degree resulting from the other: in the year 57 B.C., with Cicero still being in exile, the *Ludi Apollinares* were held (6–13 July) on which occasion some actors, the famous Aesopus in particular, made numerous references to his fate during the stage performances of tragic plays.⁵ The speaker, acting in line with common political propaganda, did not hesitate to take advantage thereof while giving an account of who “the best citizens” (*optimates*) are.⁶ One of their responsibilities, we are told, is rallying support for senior statesmen who have been serving their country well (such as himself), and a willingness of expressing it publicly. The sentiments of the people are put to the proof precisely when the Romans take part in the popular entertainment, especially the gladiatorial *munera* and the theatrical shows. One has to distinguish, however, between the applause resulting from bribery and that which is genuine and attests to people’s endorsement.⁷ Several sections of the *Pro Sestio*, therefore, are devoted to theatre and, fortunately, the corresponding part of the commentary of the Bobbio scholiast survives, which makes it possible for us to analyze his methods and to determine the scope and the accurateness of his insights into those issues.

⁴ For which see e.g. E. Ciaceri, *Cicerone e i suoi tempi*, vol. 2, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Genova–Roma–Napoli–Città di Castello 1941, p. 77–81; W. K. Lacey, *Cicero*, “*Pro Sestio*” 96–143, “The Classical Quarterly. New Series” 1962, no. 12 (1), p. 67–71 and especially R. A. Kaster (trans., intr. and comm.), *M. Tullius Cicero. Speech on Behalf of Publius Sestius*, Clarendon Press, Oxford–New York 2006, p. 1–40.

⁵ See: D. R. Shackleton Bailey, *Cicero and Early Latin Poetry*, “Illinois Classical Studies” 1983, no. 8 (2), p. 242; R. C. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, Harvard University Press, Cambridge 1991, p. 156; idem, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, Yale University Press, New Haven–London 1999, p. 58; A. Lintott, *Cicero as Evidence. A Historian’s Companion*, Oxford University Press, Oxford–New York 2008, p. 182; G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 116. Useful bibliography on Aesopus is listed in: C. Garton, *Roman Republican Actors: A Conspectus*, “Studies in Philology” 1966, no. 63 (4), p. 484.

⁶ Cf. M. Gelzer, *Cicero. Ein biographischer Versuch*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1969, p. 158; E. Fantham, *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1996, p. 22.

⁷ See: Cic. *Sest.* 54 (115): “Comitiorum et contionum significationes sunt interdum verae, sunt non numquam vitatae atque corruptae; theatrales gladiatoriique consessus dicuntur omnino solere levitate non nullorum emptos plausus exiles et raros excitare; ac tamen facile est, cum id fit, quem ad modum et a quibus fiat, et quid integra multitudo faciat, videre”.

First, the scholiast's acquaintance with comedy has to be noted. When Cicero relates how the consul P. Lentulus made his entry into the games which he himself had been giving, he describes the reaction of the crowd by using the words "lacrimantes gaudio" that, according to his own view, was an act showing their goodwill and benevolence towards himself. The commentator identifies the speaker's words as a reference to Terence's *Brothers* (p. 99.18 Hild. = 136.8 St. [ad Sest. § 117]: "Celebratissima Terenti comici haec sententia est ex persona patris de filii sui continentia gratulantis, nisi fallor, iisdem verbis: *Lacrimo gaudio*" [= Ter. Ad. 409]), where Demea addresses one of the slaves expressing himself in a similar fashion (*lacrumo gaudio*), which is quite remarkable especially since it usually escapes the scholars' notice.⁸ Perhaps it would not pass for a quotation by modern standards, as Cicero had replaced the verb with the participle, thus slightly changing the tenor. As a variant of the *celebratissima sententia*, however, it must have brought Terence at least to the minds of some hearers. By saying "if I am correct" (*nisi fallor*), on the other hand, the scholiast admits to his own limitations of knowledge regarding literature, which suggests, by implication, that he is quoting from memory and does not have the text of the comedy before him. Let us also call attention to the fact, whatever we make of it, that such a phrase cannot be found anywhere else in the Bobbio scholia nor in Asconius Pedianus' works.

As has been already mentioned, at the center of the section devoted to the *optimates* there are reminiscences of what the scholiast cautiously specifies as Aesopus' performing of Accius' *Eurysaces* (p. 100.16 Hild. = 136.28 St. [ad Sest. § 120]):

S u m m u s a r t i f e x.

Actor illis temporibus nobilissimus tragicarum fabularum Aesopus egisse videtur Accii fabulam, quae inscribitur Eurysaces ita, ut per omnem actionis cursum tempora rei p. significarentur et quodammodo Cicero-nis fortuna deploraretur. Ex quo illud probare contendit, omnes prorsus homines etiam infimae plebis restitutioni suae promptissime suffragatos.

The question, however, is more complex than it appears at first sight, for after the two fragments of that play (Fr. XIII 357–360 R.³: "quí rem publicam certo ánimo adiúverit, | státuerit, steterit cum Achivis – | ré dubia | haút dubitarit vítam

⁸ Recently overlooked e.g. by R. A. Kaster (trans., intr. and comm.), *M. Tullius Cicero. Speeches...*, ad. loc. (p. 349). D. R. Shackleton Bailey, *Cicero and Early Latin Poetry...*, p. 243 notices, however, *hinc illae lacrumae* (Ter. An. 126) in Cic. Cael. 25 (61). On the expression as proverb see also: A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1962 (first edition: Leipzig 1890), no. 904 (p. 184) who quotes other relevant references.

offerre nec capiti pepérceŕit”) there follow two improvised lines (“summum amicum summo in bello – | summo ingenio praeditum”), and then two commonly ascribed to the *Andromache* of Ennius (Fr. IX 81, 86 R.³: “O páter – [...] | haec ómnia vidi inflámmari”). One of the possible interpretations, the *communis opinio* since Ribbeck, is that all the verses were spoken during the performance of one play, which would perhaps involve some artistic inconsistency on the part of the actor who seized the occasion to display his political views. According to the second, advocated by Jocelyn,⁹ *nota bene* the editor of Ennius, only the last lines, to which we shall proceed shortly, belong to the Accian drama, and all the rest derive from the restaging of Ennian *Andromache*. If that were the case, Aesopus would perform three roles (including those of Odysseus and Andromache herself) in two plays. As Kaster¹⁰ notes, however: “His [*scil.* Jocelyn’s] solution, positing two separate plays in which Aesopus played three separate roles, is more awkward than the supposed difficulty it aims to remove”. Whatever the right answer, which is not our main concern, it would follow, at least, that the scholiast’s caution was justified and still he remains the only source on which we base the attribution of the tragic fragments in question.¹¹

Next lines Cicero incorporates into his speech as spoken during the *Ludi Apollinares* (Fr. XIII 364–365 R.³: “O íngratífici Argívi, immunes Gráí immemores b́enefici! | éxsulare sínitis, sistis pélli, pulsum pátimini!”) primarily refer to a homeless, perhaps exiled person, whose identity is difficult to establish. Here we have a sample of the scholiast’s insight into the semantics and the pragmatics of both the Ciceronian and the tragic text (p. 100.24 Hild. = 137.1 St. [ad *Sest.* § 122]):

⁹ See: H. D. Jocelyn (ed.), *The Tragedies of Ennius*, Cambridge University Press, Cambridge 1967, p. 241 as referred to by R. A. Kaster (trans., intr. and comm.), *M. Tullius Cicero. Speech...*, p. 353.

¹⁰ Ibidem. Cf. H. I. Flower, *Fabulae Praetextae in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?*, “The Classical Quarterly. New Series” 1995, no. 45 (1), p. 172–173, n. 18; R. C. Beacham, *Spectacle Entertainments...*, loc. cit.; M. Erasmio, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, University of Texas Press, Austin 2004, p. 95. For a general overview of the difficulties one faces when it comes to the attribution of the Ciceronian quotations in the *Pro Sestio* see now: G. Manuwald, *Editing Roman (Republican) Tragedy: Challenges and Possible Solutions*, [in:] G. W. M. Harrison (ed.), *Brill’s Companion to Roman Tragedy*, Brill, Leiden–Boston 2015, p. 3–23 [at 13–14].

¹¹ See: C. Klodt, *Prozessparteien und politische Gegner als dramatis personae. Charakterstilisierung in Ciceros Reden*, [in:] B.-J. Schröder, J.-P. Schröder (Hrsg.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, K. G. Saur, München–Leipzig 2003, p. 35–106 [at 63] who also implies that this is how (i.e. one play comprising the improvised lines and an interpolation from Ennius) *Sest.* 120–122 should be understood.

O i m m u n e s G r a i !

Et haec verba sunt de tragoedia, in qua verbum istud i m m u n e s ingratos significat, quemadmodum ... m u n i f i c o s dicebant eos, qui grati et liberales exstissent. Ergo versus omnes tragici ad ipsum Ciceronem *πλαγίως* convertuntur, ut aliud quidem in opere poetico fuerit, aliud vero in ipsius actoris significationibus.

First he elucidates the meaning of *immunes*, and next he shares with his readers an observation which could easily be applied to ancient Roman drama in general and, for that matter, to any drama whatsoever. The words of the protagonist (?) so emphatically uttered by Aesopus allowed the crowds gathered for the games to partake in his sorrows and thereby to express their political convictions. It is only secondarily, therefore, that all the lines refer to the circumstances of Cicero's exile, which becomes clear if one supplies with Stangl the Greek word *πλαγίως* ("in an oblique manner"), filling in adequately what the scholiast may have wished to convey. From his discussion of both this section and the one we have dealt with previously, moreover, it can be inferred that the person speaking throughout, excluding, of course, the actor's improvisations and the Andromache's interpolated part, is Teucer.¹² It would comply with what Cicero conceived of as appropriate in terms of rhetorical and poetical *decorum*. Ajax's half-brother was, despite his obvious merits in the Trojan war, undeservedly expelled from his homeland. Perhaps even his "lower status" as of the son of Hesione could have reminded the audience of the background of his Roman counterpart (*homo novus*), and in this case been also considered to his advantage.

Alongside his *Eurysaces*, there must have been another play of Accius performed, or at least alluded to at the same games, namely the *Brutus*, a tragedy concerned with the origins of the Roman republic.¹³ When a line intended to portray king Servius Tullius (Acc. *praet.* Fr. IV 40 R.³: "Túllius, qui líbertatem cívibus stabilíverat") was spoken by Aesopus, the audience, according to Cicero, replied it a thousand times. The tradition, indeed, attributed some major social reforms to the Roman ruler second to Tarquin the Proud¹⁴ but, although the orator had once ironically referred to the coincidence of their *nomina gentilia*, he never really

¹² Similarly C. Klodt, *op. cit.*, p. 63, n. 95, does not exclude him as he was, apparently, the exiled person in Ennius' *Telamo* (Fr. V 279–280 R.³). R. C. Beacham, *Roman Theatre...*, *loc. cit.*, seems to be convinced that it indeed was Teucer.

¹³ See: H. I. Flower, *op. cit.*, p. 175–176; R. A. Kaster (trans., intr. and comm.), *M. Tullius Cicero. Speech...*, p. 355.

¹⁴ See e.g. Liv. 1.43.12 with R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy. Books 1–5*, Oxford University Press, Oxford 1965, *ad loc.* (p. 174–175); A. Ziółkowski, *Historia Rzymu*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, p. 77–86.

took it seriously.¹⁵ Here, however, it seems that the crowd deemed it as pertaining to him because, as the scholiast stresses, the actor had used his skills to change, as it were, the signified object (p. 101.10 Hild. = 137.14 St. [ad *Sest.* § 123]):

Nominatim sum appellatus in Bruto.

Haec etiam tragoedia praetextata; Brutus inscribitur. In qua nominatus quidem Tullius videtur, sed non idem ipse Cicero, quantum pertineat ad Accium poetam. Quantum ad actorem tamen, sine dubio per aequalitatem nominis utique significatio passionis eius eluxit.

As Erasmo¹⁶ remarks on the words *nominatim sum appellatus in Bruto*: “Clearly Cicero means that Accius’ Tullius refers to himself in some way, but the most likely explanation is that Aesopus and the audience (re)interpreted Tullius to mean Cicero or understood that he is Accius’ Tullius by metonymy”. It is not entirely anachronistic to say about the ancients in general that they perceived something metonymically, but perhaps it would be too much to expect of a common Roman to do so consciously. One way or another, the Bobbio scholiast, for his part, had recognized the allusion and the intention behind the speaker’s words but, unfortunately, his commentary lacks in any circumstantial information about the performance of the play, which would enable us to determine whether its lines were spontaneously inserted into some other tragedy as well or it was restaged separately as a whole.

The last passage which may serve as a metatext of Roman theatre and drama is concerned with Cicero’s account of how the praetor Appius Claudius Pulcher (Clodius’ elder brother) secretly got his way to the rows of the spectators awaiting gladiatorial show (p. 102.4 ff. Hild. = 138.1 f. St. [ad *Sest.* § 126] ~ Pac. *Iliona*, T. 58 Schierl):

Emergebat subito, cum sub tabellas subrepserat, ut ‘Mater te appello’ dicturus videretur.

Intulerat commemorationem conspiratae cuiusdam multitudinis adversum dignitatem suam instigante videlicet Appio Claudio praetore, quem scimus fratrem P. Clodii fuisse. Deinde post haec intulit versum de fabula Pacuviana, quae sub titulo *Ilione* fertur. In ea est quippe argumentum ita dispositum, ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulae [codd., Hildebrandt: aulae Halm, Stangl] parte procedat et utatur

¹⁵ See: Cic. *Tusc.* 1.16.38: [...] “Pherecydes Syrius primus dixit animos esse hominum sempiternos, antiquus sane; fuit enim meo regnante gentili” and cf. on the subject M. Gelzer, *op. cit.*, p. 1, n. 8; S. Koster, *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan 1980, p. 185.

¹⁶ See: M. Erasmo, *op. cit.*, p. 95.

hac invocatione matris suae, quam sordidatus et lugubri habitu, ut solent qui pro mortuis inducuntur, filius implorabat. Verum sub hoc exemplo intellegi vult Appium Claudium, male sibi conscius et populo graviter offensum, obscure solitum venire ad spectacula, ne iratae multitudinis impetus experiretur. Sic ergo veniebat, inquit, ut solent umbrarum figmenta subrepere.

Because the incident involves a complex mythological allusion and the author of the scholium delves into some details of stage technology while explaining it, we shall devote a little more attention to those issues. The speaker's allusion is arguably to Deïpylus the son of Iliona – the eponymous character of Pacuvius' play – and in the text cited above there is a mention of Polydorus instead. Whose apparition, then, ought to be expected? To answer this question we need to look closer at the myth.

The story goes back to Euripides' *Hekabe*, where in the prologue the ghost of Polydorus discloses how the king Polymestor of Thrace treacherously murdered him. He was sent there by his father Priam, so that the royal line be preserved in case of defeat in the upcoming war. The boy dies after Troy is captured, but Hekabe finds a way to retaliate upon the king. She kills his sons with the help of Agamemnon and blinds him. Such a sequel to the Trojan war was most likely an innovation on the part of Euripides, and this is the version which Ennius must have followed.¹⁷ Pacuvius, on the other hand, had made revisions of what seemed a popular subject among the contemporary Romans. In his tragedy we encounter Iliona, a Trojan princess, for the first time who, having married Polymestor, gave him a son Deïpylus at about the same time that queen Hekabe had borne Polydorus.¹⁸ The latter is then sent by Priam to Thrace for much the same reasons as in the Attic drama. Iliona, motivated by some unexplained suspicions, swaps her brother with her son. The city of Troy falls, and Agamemnon now persuades Polymestor to slay Polydorus, so that the line of Priam be extinguished. As a result, the king of course unwittingly kills his own son, taking him wrongly as his little brother-in-law. Thus, the ghost appearing on the stage to call upon his mother should be that of Deïpylus.¹⁹ Not unlike Porphyrio, who commented on one of

¹⁷ See: Gell. 11.4; H. D. Jocelyn (ed.), *op. cit.*, p. 104, 303–304.

¹⁸ Cf. *inc. trag.* 80–82 R.³ = Cic. *De or.* 3.58.219, *Orat.* 49.164; B. P. Wallach, *Deiphilus or Polydorus? The Ghost in Pacuvius' Iliona*, "Mnemosyne", 4th Series, 1979, no. 32 (1/2), p. 150; C. Klodt, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹ See: Hyg. *Fab.* 109.1: "Priamo Polydorus filius ex Hecuba cum esset natus, Ilionae filiae suae dederunt eum educandum, quae Polymnestori regi Thracum erat nupta, quem illa pro filio suo educavit, Dei<p>ylum autem quem ex Polymnestore procreaverat, pro suo fratre educavit, ut si alteri eorum quid foret, parentibus praestaret." On the vague meaning of the last sentence see: B. P. Wallach, *op. cit.*, *passim*. On the story in general cf. T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sour-*

Horace's *Satires* (2.3.60) where the poet mentions an otherwise unknown actor who, having drunk too much wine, actually fell asleep on the stage while playing the part of Iliona, the scholiast had mistaken Polydorus for Deïpylus, "but this is clearly", as Cowan²⁰ notes, "a confusion arising from Pacuvius' [...] swapping of their names". Wallach²¹ argues that it is caused by his unfamiliarity with the "Deiphilus version" of the myth. She does not, however, explain on what grounds then had he correctly credited the line to Pacuvius' *Iliona*. The verb *fertur*, as we would believe, might point to his indirect knowledge of it. The scholar proceeds to conjecture (p. 149) that the name "Polydorus" was just a *lectio facilior*, known from the "Hecuba plays", thus featuring the queen of Troy and her son. Pseudo-Acro in a scholium on the same line of Horace had avoided the mistake when he wrote (p. 142 Keller):

Iliona, Priami filia, Polimestoris est sortita coniugium; cum in belli desperatione positus Priamus Polidorum tutandum Polimestori commisisset et eum vellet Polimestor occidere, Ilione loco fratris filium mutavit. Ita Polimestor deceptus filium trucidavit [...].

Due to its visual power the scene Cicero is evoking enjoyed a considerable recognition in the 1st century B.C.,²² and this was probably the most recognizable episode of that play altogether.²³ Appius Claudius, who was unpopular then because of organizing rallies of hired mob in order to play off the Roman people against Cicero's recall, had to keep low profile while attending the gladiatorial displays – his favorite entertainment at the time. The speaker juxtaposes him with the shadow of Deïpylus, approaching from the lower part of the scene, perhaps depicting the royal palace of Thrace (see below), which must have somehow resembled the praetor's sudden emergence from beneath the temporary benches (*tabulae*). It must be observed that the scholiast, although he mingled the characters from the Trojan plot, had rightly identified the mythological paradigm as such ("Verum sub hoc exemplo intellegi vult Appium Claudium [...] Sic ergo veniebat, inquit, ut solent umbrarum figmenta subreperere"). The

ces, vol. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1996, p. 659–661; R. Cowan, *Haven't I Seen You Before Somewhere? Optical Allusions in Republican Tragedy*, [in:] G. W. M. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden–Boston 2013, p. 311–342 [at 333–334].

²⁰ See: *ibidem*, p. 335, n. 74.

²¹ See: B. P. Wallach, *op. cit.*, p. 146 (cf. p. 160).

²² See also: Cic. Ac. 2.88 = Pac. *Iliona*, T. 56 Schierl.

²³ See: M. Cytowska et al., *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, PWN, Warszawa 1996, p. 171; P. Schierl (ed.), *Die Tragödien des Pacuvius*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2006, p. 318–319; R. Cowan, *op. cit.*, p. 335; B. P. Wallach, *op. cit.*, p. 153.

wording he uses and the way in which he explains the phenomenon is all the more significant because this kind of *exemplum* seldom formed the object of study in the field of ancient rhetoric.

The comment on this passage of Cicero involves a textual difficulty worth mentioning. Here, I would prefer with Hildebrandt to retain the reading of the codices (*aulae*) against Halm's conjecture accepted by Stangl (*aulaei*),²⁴ for I cannot understand how exactly, during the performance, the actor playing the role of the ghost would be able to make his appearance "ab inferiore aulaei parte", given that in the republican Roman theatre there was a drop-curtain in use, raised when the stage was to be concealed, and lowered for the performance to begin.²⁵ Moreover, Cicero's reference to an *aulaeum* in his speech *Pro M. Caelio* (27 [65]), being a *terminus ante quem* for the use of the device, regards a mime, and not a performance of tragedy. Anyway, as the scholium suggests, the speaker had exploited the visual similarity of the praetor's movement to that of the famous tragic ghost.²⁶

The last sentence marked by expanded spacing in the text quoted above provides us with some insight into the scholiast's knowledge of the stage directing in the republican times. He describes in general terms the gloomy outfit a person featuring shadow from the underworld is supposed to wear: "sordidatus et lugubri habitu, ut solent qui pro mortuis inducuntur" ("filthy and dressed in mourning garb, as is the habit of actors playing dead people"²⁷). Since Pacuvius' *Iliona* included 'doubles', that is, as Manuwald²⁸ states, "when two young men of equal

²⁴ P. Schierl, *op. cit.*, p. 318, n. 20, retains Halm's *aulaei*.

²⁵ See: W. Beare, *The Roman Stage Curtain*, "Hermathena" 1941, no. 58, p. 104–115 = *idem*, *The Roman Stage*, Methuen & Co. Ltd., London 1964, p. 267–274; R. G. Austin (ed.), *M. Tulli Ciceronis Pro M. Caelio Oratio*, Oxford University Press, Oxford 1977, p. 129; R. C. Beacham, *Spectacle Entertainments...*, p. 171–172; G. Manuwald, *Roman Republican Theatre...*, p. 69–70 and the quotations in *OLD*, s.v. 1. Perhaps the ghost emerged from one of the holes, of which the curtain-slot consisted, as if from the underworld (*cf.* W. Beare, *op. cit.*, p. 269).

²⁶ *Cf.* R. A. Kaster (trans., intr. and comm.), *M. Tullius Cicero. Speech...*, p. 359. Completely misunderstood by R. Gardner (ed.), *Cicero. The Speeches "Pro Sestio" and "In Vatinius"*, Harvard University Press, London–Cambridge 1966, p. 206, who wrote: "From the *Scholiasta Bobiensis* it would appear that Appius made his way under the theatre and emerged through a trap-door through which ghosts appeared on the stage". Gardner must have somehow mistaken the gladiatorial games for the theatre, both of which took place in the same area in the republican times. Cicero, however, intended to compare Appius' making his way to the rows of the spectators with the appearance of the ghost on the stage.

²⁷ Trans. by R. Cowan, *op. cit.*, p. 335.

²⁸ See: G. Manuwald, *Roman Republican Theatre...*, p. 78.

age are exchanged for each other or their respective identity is unclear", it may be argued that the characteristic costume served to inform the audience which one of them currently appears on the stage. Such an understanding does not necessarily result from the text of the Bobbio scholiast, but it becomes more plausible when we take into account the abovementioned scholium on Horace. As this image must have been unforgettable for the spectators, one can assume that it added to the ludicrous picture of Appius Claudius aimed at by Cicero once the hearers of the *Pro Sestio* caught the allusion in its entirety.

Although the research material regarding the scholiast as a source of information about Roman theatre was scarce, we have managed, hopefully, to reveal a few noteworthy features of the text itself and of its role as a metatext. Here are a few closing remarks: the *Scholia Bobiensia* might serve as a guidance for the students of various aspects of the late republican culture, and thanks to the fact that the preserved text includes a commentary on the sections of the speech *On behalf of Publius Sestius* concerning public spectacles, one of them is Roman theatre and drama. The Bobbio scholiast is cautious when it comes to literature and, while apparently quoting Terence's *Brothers* from memory, he allows for a possibility of being wrong. In fact, later he does mistake the tragic Polydorus for Deïpylus. Owing to his discussion of Cicero's words "summus artifex", we are able to ascribe lines from a tragedy to Accius' *Eurysaces* and to identify, with a high degree of probability, the character who speaks them as Teucer. For this reason we owe him a deeper understanding of Cicero's handling of theatrical allusion in practical terms, but equally important are, so to say, his theoretical reflections upon the mythological *exemplum* which rarely occur in the preserved body of classical literature in general.²⁹ Moreover, the scholia are instructive not only with regard to the linguistic and the performative, but they offer certain observations on the interactions between the theatre and the political life, which is best illustrated on the example of the *Brutus* play. Finally, because at one point the speaker made a reference to the famous words (Cic. *Tusc.* 1.44 [106] = Pac. *trag.* Fr. IV 197–198 R.³: "Ma té r, t e a p p e l l o, tú, quae curam sómno suspensám levas, | Neque té mei miseret, súrge et sepeli nátum –"), the scholiast had an opportunity to devote his attention to such issues as scenography and the costumes used during the production, probably restaging, of the *Iliona* by Pacuvius. The present examination had also revealed to us an interesting textual controversy, proving that the Ciceronian scholia are not only worth being studied as a secondary material, but also for its own sake.

²⁹ See my remarks in: D. Pierzak, *The Mythological Exemplum in Ancient Rhetorical Theory and in the Practice of Cicero*, "Eos" 2016, no. 103 (2), p. 245–270.

Bibliography

- Austin R. G. (ed.), *M. Tulli Ciceronis Pro M. Caelio Oratio*, Oxford University Press, Oxford 1977.
- Beacham R. C., *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, Yale University Press, New Haven–London 1999.
- Beacham R. C., *The Roman Theatre and Its Audience*, Harvard University Press, Cambridge 1991.
- Beare W., *The Roman Stage Curtain*, “Hermathena” 1941, no. 58, p. 104–115 = idem, *The Roman Stage*, Methuen & Co. Ltd., London 1964, p. 267–274.
- Ciaceri E., *Cicerone e i suoi tempi*, vol. 2, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Genova–Roma–Napoli–Città di Castello 1941.
- Cowan R., *Haven’t I Seen You Before Somewhere? Optical Allusions in Republican Tragedy*, [in:] G. W. M. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden–Boston 2013, p. 311–342.
- Cytowska M. et al., *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, PWN, Warszawa 1996.
- Erasmus M., *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, University of Texas Press, Austin 2004.
- Fantham E., *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1996.
- Flower H. I., *Fabulae Praetextae in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?*, “The Classical Quarterly. New Series” 1995, no. 45 (1), p. 170–190.
- Gantz T., *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, vol. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1996.
- Gardner R. (ed.), *Cicero. The Speeches “Pro Sestio” and “In Vatinius”*, Harvard University Press, London–Cambridge 1966.
- Garton C., *Roman Republican Actors: A Conspectus*, “Studies in Philology” 1966, no. 63 (4), p. 473–498.
- Gelzer M., *Cicero. Ein biographischer Versuch*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1969.
- Hildebrandt P., *Scholia in Ciceronis orationes Bobiensia*, B. G. Teubner, Stuttgart 1971.
- Jocelyn H. D. (ed.), *The Tragedies of Ennius*, Cambridge University Press, Cambridge 1967.
- Kaster R. A. (trans., intr. and comm.), *M. Tullius Cicero. Speech on Behalf of Publius Sestius*, Clarendon Press, Oxford–New York 2006.
- Klodt C., *Prozessparteien und politische Gegner als dramatis personae. Charakterstilisierung in Ciceros Reden*, [in:] B.-J. Schröder, J.-P. Schröder (Hrsg.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schülübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, K. G. Saur, München–Leipzig 2003, p. 35–106.
- Koster S., *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan 1980.
- Kumaniecki K., *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, PWN, Warszawa 1977.
- La Bua G., *Sulla Pseudo-ciceroniana “Si eum P. Clodius legibus interrogasset” e sull’ordine delle orazioni negli Scholia Bobiensia*, “Rivista di Filologia” 2001, no. 129 (2), p. 161–191.
- Lacey W. K., *Cicero, “Pro Sestio” 96–143*, “The Classical Quarterly. New Series” 1962, no. 12 (1), p. 67–71.

- Lintott A., *Cicero as Evidence. A Historian's Companion*, Oxford University Press, Oxford–New York 2008.
- Manuwald G., *Editing Roman (Republican) Tragedy: Challenges and Possible Solutions*, [in:] G. W. M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Brill, Leiden–Boston 2015, p. 3–23.
- Manuwald G., *Roman Republican Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Ogilvie R. M., *A Commentary on Livy. Books 1–5*, Oxford University Press, Oxford 1965.
- Otto A., *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1962.
- Pierzak D., *The Mythological Exemplum in Ancient Rhetorical Theory and in the Practice of Cicero*, "Eos" 2016, no. 103 (2), p. 245–270.
- Schierl P. (ed.), *Die Tragödien des Pacuvius*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2006.
- Shackleton Bailey D. R., *Cicero and Early Latin Poetry*, "Illinois Classical Studies" 1983, no. 8 (2), p. 239–249.
- Shackleton Bailey D. R., *Notes on the Bobbio Scholia*, "The American Journal of Philology" 1983, no. 104 (4), p. 390–394.
- Timpanaro S., *Angelo Mai*, "Atene e Roma" 1956, no. 1, p. 3–34.
- Wallach B. P., *Deiphilus or Polydorus? The Ghost in Pacuvius' Iliona*, "Mnemosyne", 4th Series, 1979, no. 32 (1/2), p. 138–160.
- Ziółkowski A., *Historia Rzymu*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2008.

Damian Pierzak

SCHOLIA BOBIENSIA DO MOWY PRO SESTIO JAKO METATEKST RZYMSKIEGO TEATRU I DRAMATU

Streszczenie. W trakcie procesu P. Sestiusza z lutego 56 r. p.n.e. Ciceron miał sposobność odnieść się do *ludi Apollinares* zorganizowanych ubiegłego roku, stąd jego mowa zawiera liczne aluzje do przedstawień teatralnych. Natomiast dzięki temu, że zachował się komentarz tzw. scholiasty z Bobbio do tych partii tekstu (§ 115–126), mamy okazję zbadać wiadomości, jakie na temat rzymskiego teatru posiadał ten bliżej nam nieznaany, późnoantyczny autor. Wiele dowiadujemy się od niego o sposobie cytowania przez mówcę tragiczków republikańskich. Cenne są również wskazówki dotyczące ruchu scenicznego aktorów, zwłaszcza w kontekście ducha występującego w sztuce Pakuwiusza pt. *Iliona*.

Słowa kluczowe: scholiasta z Bobbio, Ciceron, teatr rzymski, *Pro Sestio*, tragedia łacińska.

Key words: the Bobbio scholiast, Cicero, Roman theatre, *Pro Sestio*, Latin tragedy.

Piotr Bering*

AUTORSKI I REŻYSERSKI METATEKST W ŚREDNIOWIECZNYCH UTWORACH DRAMATYCZNYCH

Od początków badań nad metatekstem minęło już sporo dekad, a jednak pojęcie to jest ciągle nie do końca rozpoznane. Mimo tego nieostrego statusu zdobyło ono rozgłos, stając się obowiązkowym narzędziem dla badaczy literatury¹. Najszerzej wykorzystuje się metatekst w badaniach nad tekstami prozatorskimi, gdzie w naturalny sposób można wyodrębnić różne poziomy (lub warstwy) tekstu. Z biegiem czasu zaczęto stosować to narzędzie do analizy tekstów dawniejszych² i jest ono coraz częściej spotykane nie tylko w pracach teoretycznoliterackich, lecz także w tekstach bliższych historii literatury, estetyce czy komparatyście literackiej.

Zastosowanie kategorii metatekstu do dzieła dramatycznego napotyka jednak na trudności. Najogólniejsze rozumienie metatekstu jako „tekstu o tekście” nie da się wprost przełożyć na formułę „teatru o teatrze” lub „teatru w teatrze”. Chodzi raczej o świadomość metasztuki, metateatralności, podwójnego znaczenia zapisanych słów³. Największe napięcia powstają właśnie na osi: tekst zapisany

* Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Klasycznej, e-mail: pber@amu.edu.pl.

¹ Najważniejszą w polskiej nauce jest nadal praca A. Wierzbickiej, *Metatekst w tekście*, [w:] M. R. Mayenowa (red.), *O spójności tekstu*, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 95–121; istotne uwagi poczyniła, uwypuklając niejednoznaczny charakter metatekstu, T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993; por. A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 135–136, 288–297. Warto zapoznać się z artykułem J. M. Łotmana, *Tekst w tekście*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3 (164), s. 325–343.

² K. Liman, *Das literarische Kommunikationsmodell in den mittellateinischen Chroniken*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2010, vol. 20, fasc. 1, s. 23–32; idem, *Metatextuelles in der Chronik des Widukind*, „Mittellateinisches Jahrbuch” 1989/1990 (24/25), s. 267–276; cf. P. Bohuszewicz, *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2, s. 9–27.

³ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 267–269; cf. C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 74–97. O znaczeniu „problematyki metakulturowej”

– tekst inscenizowany. Nie bez powodu Jerzy Ziomek wyodrębnił „literaturę ku teatrowi” oraz „teatr ku literaturze”⁴. Owe „pośrednie byty” wydają się szczególnie interesujące, gdyż ich specyfika wynika przede wszystkim z wewnętrznej organizacji tekstu. Mówiąc inaczej – należy w samym tekście odnaleźć takie składniki, które sytuują go w przestrzeni pomiędzy literaturą i teatrem.

Tego niełatwego zadania podjęło się w Polsce zaledwie dwóch badaczy: nieżyjący już pionier badań nad metateatrem Sławomir Świontek⁵ oraz – w kilka lat po opublikowaniu jego pracy – Krystyna Ruta-Rutkowska⁶. Z pierwszej książki wynika jasno, że kod werbalny jest bardzo plastyczny i pojemny zarazem. Każda wypowiedź niesie ze sobą wiele znaczeń, nie tylko tworząc tkankę dramatu, lecz jednocześnie stanowiąc swoisty komentarz. Podobne przekonanie sformułował przed laty Ivo Osolsobě, mówiąc, że „dzieło dramatyczne można uznać za »zako-munikowanie komunikatu o komunikacji«”. Badacz jednocześnie podkreślił metakomunikacyjny charakter dramatu⁷. Dlatego wydaje się celowe poszukiwanie takich konstrukcji tekstowych, które jawnie lub mniej jawnie odsłaniają ten metakomunikacyjny wymiar.

Najciekawsze (a zarazem najtrudniejsze) do badań metateatru – a precyzyjniej mówiąc: struktur wskazujących na wpisanie w nie komunikatu o teatralnym wymiarze – są komedie elegijne. Już sama nazwa (nadana przez badaczy w XIX wieku) jawnie zdradza problematyczny charakter takiego utworu. To gatunek z założenia dramatyczny (komedia), ułożony w dystychu elegijnym lub tylko w heksametrze, nigdy niestosowanym w dramaturgii. Należy dodać, że badacze podkreślają często dość nikłą akcję; humor jest wprawdzie wyraźny, ale zrozumieć go mogą tylko wykształceni czytelnicy. To ostatnie słowo padło nie bez znaczenia. Do dzisiaj nie ma żadnych bezpośrednich dowodów na wystawianie tych dzieł, a dyskusja pomiędzy badaczami na temat natury komedii elegijnej trwa już prawie 150 lat, przy czym przebiegała ona nierzadko w bardzo gorącej, a czasami wręcz kuriozalnej atmosferze⁸. Dopiero ostatnio zaczęto postrzegać komedię ele-

w drugiej połowie XX wieku pisze J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 39–40.

⁴ J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] T. Bujnicki, J. Sławiński (red.), *Problemy odbioru i odbiorcy*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 77.

⁵ S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, wyd. 2, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.

⁶ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, z. 2, s. 113–38.

⁷ I. Osolsobě, *Dzieło dramatyczne jako hierarchiczna struktura komunikacyjna (Wariacje na temat definicji dzieła dramatycznego Otakara Zicha)*, [w:] *Teatrologia czeska. Antologia*, wyb. wstęp i oprac. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, s. 238.

⁸ Pierwszą fazę dyskusji dobrze scharakteryzował J. Lewański (oprac.), *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, t. 2: *Komedia elegijna*, Ossolineum, Wrocław–Kra-

gijną nie w ostrym przeciwstawieniu sceny i lektury, ale jako byt graniczny, niejako rozmyty. Tym tropem podążyla Klementyna Glińska, która w swoich pracach wskazała, że naturalnym środowiskiem dla tego gatunku jest nie akcja sceniczna, lecz praktyka retoryczna⁹. Tym samym komedia elegijna staje się formą „przejściową”, w której – w myśl spostrzeżeń Jerzego Ziomek – sygnały publicznego wykonania są wpisane w sam tekst¹⁰.

W chyba najbardziej znanym utworze *Geta* sygnały dramatyczności były już parokrotnie analizowane. Nestor badań nad teatrem średniowiecznym Julian Lewański przywołuje m.in. fragmenty, które są skierowane wprost do publiczności¹¹. Oto końcowe słowa sztuki:

Letatur sponsa Amphitriton, nidore coquine
Birria, Geta hominem se fore. Queque placent¹².

Wyciszają one emocje oraz zamykają sztukę, wyznaczając granicę pomiędzy teatrem a rzeczywistością. Są zatem i ramą, i epilogiem¹³. Zdradzają nie tylko dramatyczny nerw Witalisa z Blois, ale są także formą autorskiego komentarza. Taki sam, a nawet obfitszy komentarz twórca umieszcza na początku, czyli w prologu komedii. Mogą one posłużyć do badania świadomości literackiej autora. Nie brakuje w nich odniesień do antycznych *auctores*, mowa jest także o szlachetnej *aemulatio* z literackimi wzorami. W prologu do komedii *Aulularia* wspomina bowiem:

Curtavi Plautum: Plautum hec iactura beaut;
Vt placeat Plautus scripta Vitalis emunt¹⁴.

ków-Warszawa 1967, s. 184–191. Z nowszych prac: K. Smolak, *Die elegischen Komödien des Mittelalters. Zur Rezeption der römischen Palliata und Ovids*, „Wiener Humanistische Blätter” 1994, H. 36, s. 65–89; U. Kühne, *Die mittellateinische Komödie als Problem der Literaturgeschichte*, „Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 2004, Jg. 78, H. 3, s. 355–372.

⁹ K. Glińska, *Między retoryką a teatrem. Teatralność komedii elegijnej w świetle teorii starożytnych i średniowiecznych*, [w:] A. Dąbrowka (red.), *Pogranicza teatralności. Poezja, poetyka, praktyka*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2011, s. 75–99.

¹⁰ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 77.

¹¹ J. Lewański (oprac.), *Średniowieczne gatunki...*, s. 132.

¹² Vital de Blois, *Geta*, par É. Gilhou, [w:] *La „comédie” Latine en France au XII^e siècle*, t. 1, Société d’édition „Les Belles-Lettres”, Paris 1931, s. 57, w. 529–530.

¹³ Dokładną analizę epilogów daje M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Aufl. 9, Wilhelm Fink Verlag, München 1997, s. 113–114. Podobne uwagi formułuje S. Świontek, *op. cit.*, s. 114. Pojęcie ramy jest zapożyczone wprost z prac J. Łotmana, *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 298–310.

¹⁴ J. Lewański (oprac.), *Średniowieczne gatunki...*, s. 124.

Z kolei bardzo obszerny prolog do *Gety* zawiera liczne passusy nawiązujące wprost do antycznej tradycji dramaturgicznej. Gdy mowa o „starych” i „nowych” dziełach, to zdaniem części badaczy autor przeciwstawia własną twórczość antycznym komediopisarzom:

Jeżeli komu wiersze się układają, ganić będzie ten utwór,
I chwając Starożytnych nie da się przekonać do Nowych¹⁵.

Widać to także w prologu do komedii *Alda*, gdzie punktem odniesienia jest dorobek samego Menandra:

Venerat in linguam nuper peregrina latinam
Hec de Menandri fabula rapta sinu:
Villis et exul erat et rustica plebis in ore,
Que fuerat comis uatis in ore sui.
Dumque noui studium comedi quereret illa,
Quem uice Menandri posset habere sui,
Me pro Menandro uolui sibi reddere longe
Impar proposito materiaque minor.
Pro fracta naui dicar simulasse cupressum,
Extra propositum musa cucurrit iter.
Exeo comedum, fines comedia transit
Nostra suos, miscens non sua uerba suis (w. 13–24).

Niewątpliwie formą autorskiego komentarza, ale niezwiązanego z dramatycznym charakterem utworu, są słowa wypowiedane przez tytułowego Getę i Birrię, innego leniwego niewolnika. Geta dumny, że powróciwszy wraz z Amfitrionem z wyprawy na studia do Aten u boku swego pana, opanował podstawy logiki, stwierdza, że będzie odtąd pierwszy w kuchni i będzie kazał się tytułować magistrem. Jednak za sprawą bogów spotyka Merkurego, który przybrał jego postać, w związku z czym popada w zwątpienie, bowiem logika wyklucza, iż jeden byt może być w dwóch formach. Słyszac te wywody, Birria stwierdza, że on sam powinien trzymać się jak najdalej od logiki. W dodatku zauważa, że gdyby takich wojowników jak Geta i Amfitrion wysłano pod Troję, istniałaby ona aż do dzisiaj. Ten ironiczny wywód jest zarazem satyrą na średniowieczną naukę (co było zjawiskiem w miarę częstym) oraz dowodem znajomości historii. Okazuje się, że nawet odległe dzieje mogą posłużyć aktualnym celom.

Pora zająć się najbardziej kontrowersyjnymi składnikami tekstu, które wskazują na potencjalny byt sceniczny komedii elegijnej. Pomijam tu wspomnianą

¹⁵ Ibidem, s. 193; idem, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, PWN, Warszawa 1981, s. 93–95.

uprzednio dyskusję pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami tezy o inscenizacji tego gatunku. Spróbuję odnaleźć te miejsca, które wskazują na autorską wyobraźnię sceniczną lub na kierowanie tekstu „ku teatrowi”.

Najprostsze do pokazania są oczywiście rozmaite wypowiedzi *ad se*. Zauważono, że komedia elegijna wręcz roi się od różnego rodzaju „apartów”¹⁶. Nierozwiązany pozostaje problem, w jakim stopniu te uwagi pochodzą od autora, a w jakim od uważnego czytelnika lub komentatora¹⁷. Przykładów takich komentarzy dostarcza ją marginalne notki rozsiane po rękopisach. Z własnych obserwacji dodam, że taki komentarz sporządzany na marginesie głównego tekstu doskonale ułatwia badania nad świadomością literacką i teatralną odbiorców, którymi w przypadku komedii elegijnej byli zawsze ludzie wysoko wykształceni¹⁸. Ciekawym sposobem opracowania apartu jest budowa wypowiedzi Babiona w komedii o tym samym tytule. Bohater na przemian mówi: *Croceo* i *secum*. Ale nawet bez tych „sugestii reżyserskich” już sam sposób formułowania wypowiedzi wskazuje na potencjał dramatyczny.

Babio *Croceo*

Domne meus Croceus, ualeas, ualentque coortes!

Babio *secum*

Heu mihi dico, uale dicere posse uelim.

Babio *Croceo*

O quantum doleo uos huc tam rare uenire!

Babio *secum*

Trans Alpes uellem uos modo ferre gradum

Babio *Croceo*

Intremus... (w. 125–133)

Dialog w takiej postaci został przytoczony przez Lewańskiego¹⁹. Jednak badacz, analizując możliwy byt sceniczny komedii, pominął znaczenie użytych czasowników. „Dicere” jako *verbum loquendi* – w dodatku użyte w pierwszej osobie – bardzo wyraźnie odsyła odbiorcę do aktu mowy²⁰. Skoro coś jest wypowiedziane, to jest zarazem kreowane. Ponadto taka konstrukcja sprawia, że

¹⁶ J. Lewański (oprac.), *Średniowieczne gatunki...*, s. 198.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Badalem rkps BU we Wrocławiu, sygn. IV F 68, zawierający tekst komedii humanistycznej *Poliscene*. Vide: P. Bering, *Sztuka aktorska i reżyserska w świetle przekazów średniowiecznych i staropolskich*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 1994, vol. 10, s. 130–131. Niezwykle istotny i inspirujący okazał się artykuł J. Lewańskiego, *Wykład o teatrze w krakowskiej Akademii w 1451 roku*, [w:] T. Michałowska (red.), *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 319–337.

¹⁹ J. Lewański (oprac.), *Średniowieczne gatunki...*, s. 138.

²⁰ J. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson, Oxford University Press, London–Oxford–New York [1971].

wypowiedź „do kogoś” staje się „wypowiedzią dla kogoś”. A według Janusza Lalewicz i Sławomira Świontki jest to wyznacznik utworu dramatycznego²¹. Zatem w tym przypadku już sam dobór słów wskazuje na myślenie w kategoriach sceny. Ten wybór został wzmocniony poprzez zastosowanie przemienne wypowiedzi adresowanych do scenicznego odbiorcy i do samego siebie. Zarazem wypowiedzi te są skierowane do odbiorców spoza sceny²². Nawet gdyby przyjąć, w ślad za K. Glińską, że komedię tylko recytowano, to przecież recytator bez problemu zmieni ton i natężenie głosu. Co więcej, może wykonać jakiś gest, świadczący, że raz mówi do siebie, a innym razem do drugiej osoby²³.

W innym, równie często analizowanym fragmencie spotyka się „fikcyjny dialog”, w którym rozmówcy ze sobą nie rozmawiają. Geta jako sprytniejszy, w dodatku uczony logik, tak formułuje wypowiedź, rzekomo skierowaną do siebie, że Birria jest pełen lęku i – chcąc nie chcąc – ujawnia swoją obecność²⁴.

„Jestem logikiem. Ze wszystkich zrobię, jakie chcesz zwierzęta.

Birria, jako że jest aż nadto powolny, będzie osłem”.

Na to do siebie Birria: „Co? Birria stanie się osłem?

Zabierze mi to, co mi natura dała?

Żeby nie wiem jakie problemata rozważał, Birria tak

Gecie powie: »Birria zawsze będzie człkiem«”

[...]

„Pójdę. Ale cóż to? Cóż to szura i mruczy w tej pieczarze?

Ach, to zając. Na Herkulesa, piękny to łup dla dzielnego męża”.

[...]

Geta miota kamienie, jeden za drugim

Aż Birria trwożnym głosem łaski uprasza (w. 166–171, 183–184, 196–197).

Tak ukształtowany tekst nie tylko zawiera pokąźną dozę komizmu, ale nade wszystko łączy w sobie partie wypowiedziane przez osoby i przez narratora. Wprawdzie obecność wtrętów narracyjnych w komedii elegijnej stanowi odwieczny argument na rzecz lektury, a nie inscenizacji, jednak wypowiedzi bohaterów wyraźnie kierują czytelnika „ku teatrowi”. Jeden jest świadomy obec-

²¹ S. Świontek, *op. cit.*, s. 24–25; J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 47.

²² *Vide* schemat sytuacji komunikacyjnej w utworze dramatycznym, jaki przedstawia M. Pfister, *op. cit.*, s. 20–22.

²³ Znanie ze starożytności praktyki deklamacyjne dopuszczały możliwość poszerzenia ekspresji poprzez posłużenie się odpowiednią gestykulacją. *Vide*: S. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, University of California Press, Berkeley 1949.

²⁴ W mistrzowski sposób scenę tę zanalizował J. Lewański (oprac.), *Średniowieczne gatunki...*, s. 138–139.

ności drugiego, a ten drugi sądzi, że ów pierwszy nic o nim nie wie. W efekcie takiego zabiegu pojawia się nierówny dostęp do informacji, który jest podstawą tekstu dramatycznego²⁵. Zatem już sama konstrukcja ułatwia rozpoznanie autorskiej wiedzy o regułach kompozycji. Być może dadzą się tutaj odnaleźć refleksy Platońskiej dychotomii: ἀπὴλ διήγησις – μὴμησις²⁶.

Zdecydowanie prostsze do odnalezienia są informacje, które nieco anachronicznie można określić mianem didaskaliów; w odniesieniu do tekstów średniowiecznych uprawnione byłoby mówienie o rubrykach – tyle, że takie nie występują w rękopiśmiennych przekazach komedii elegijnych. J. Lewański określił je mianem „jakby sugestii reżyserskich”²⁷. Pojawiają się tutaj uwagi: *Pamphilus inter se, Pamphilus ad se ipsum loquitur, Hic alloquitur Pamphilus Galatheam salutando*. Są to zarazem dowody świadomości scenicznej i spostrzeżenia dotyczące zachowań bohaterów. Niezależnie jednak od pytania o ewentualną inscenizację lub recytację, takie formuły sytuują tekst w pobliżu tekstu dramatycznego. Wypada zatem sądzić, że dyskusja nad statusem komedii elegijnej nie jest zakończona, a badacz czeka jeszcze wiele do odkrycia.

Niejako dla skonstrastowania roli metatekstu w dramacie średniowiecznym zajmę się krótko jego miejscem w misterium i dramacie liturgicznym. W obu tych gatunkach nie istnieje poprzedni problem. Były one bowiem wystawiane i zachowało się sporo przekazów potwierdzających ten fakt.

Istotną funkcją prologów, a także apeli do widowni wprowadzonych w tekst sztuki jest budowanie kontaktu z odbiorcami, tworzenie wspólnoty. W jej obrębie jest łatwiej formułować komunikaty i polecenia. W niemieckim misterium znanym pod nazwą *Wiener Osterspiel* persony ze sceny zwracają się kilkakrotnie do widzów: „Silete, silete, silete, silete / silentium habete!”. Chodzi nie tylko o uspokojenie, lecz także o stworzenie związku między sceną a widownią²⁸. Jeszcze wyraźniej widać to w *Historyji o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka. Na samym początku sztuki *Prologus* oznajmia: „Waszmość już się uspokójcie, a rzeczy pilnie słuchajcie”. Wytrawny badacz i wydawca tekstu misterium, Jan Okoń, zauważył, że użycie formuły „Waszmość”,

²⁵ Więcej na ten temat pisze M. Pfister, *op. cit.*, s. 73–90.

²⁶ Rep. 393c–d, 394b. Cf. T. Michałowska, *The beginnings of genological thinking. Antiquity – Middle Ages*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1969, t. 12, z. 1 (22), s. 5–9. Etiam: S. Świontek, *op. cit.*, s. 11–13.

²⁷ J. Lewański, *Penetracje antyku do średniowiecznej kultury teatralnej (Na przykładzie losów komedii „Pamphilus” z XII wieku)*, [w:] J. Lewański (red.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 1, PWN, Warszawa 1961, s. 252.

²⁸ Cf. S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *Publiczność literacka*, Ossolineum, Wrocław 1982; M. Pfister, *op. cit.*, s. 62–66; dla badań nad publicznością teatru średniowiecznego cf. H. Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Mueller Verlag, Salzburg 1980.

zwyczajowo zastrzeżonej dla szlachty, w stosunku do wszystkich widzów ma na celu jej uhonorowanie²⁹. Nie mniej istotne jest użycie apelu (a zatem swistego paratektu) przypominającego zasady właściwego zachowania się. Oto w późnej (bo pochodzącej z XVII wieku) redakcji pojawia się ostrzeżenie: „Tylko tu żaden nie bądź pijany”. Takie zwroty pełnią jednocześnie, wspomnianą już wcześniej, funkcję ramy oddzielającej tekst dramatu od świata pozateatralnego³⁰.

Z kolei w dramacie liturgicznym, który dokumentuje rozwój środków ekspresji teatralnej, rubryki stanowią ważne źródło poznania świadomości scenicznej autorów lub redaktorów. Kluczem jest tutaj słowo „quasi”. Ono bowiem sygnalizuje fikcyjny – chciałoby się rzec: performatywny³¹ – status czynności. Aktorzy grający trzy Marie udające się do grobu mają śpiewać w następujący sposób: *quasi inter se colloquentes*. Z kolei odtwórcy ról apostołów mają symulować bieg: *quasi cursum ostentantes*³². To bardzo ogólne wskazówki, ale wyraźnie świadczące o rudymenarnym rozumieniu wymagań inscenizacji. Ponadto szczególnie cenne, gdyż wywodzące się z wczesnych stadiów rozwoju średniowiecznej sztuki teatralnej.

Przedstawione tutaj przykłady nie wyczerpują (bo nie mogą) wszystkich możliwych odczytań metatekstualnych uwag w średniowiecznych dramatach. Jednak nawet dysponując ograniczonym materiałem, można zauważyć, że autorzy wykorzystywali je w znacznej mierze do zademonstrowania własnej świadomości teatru i sceny. Czynili tak, sądząc, że po drugiej stronie tekstu znajduje się odbiorca potrafiący trafnie odszyfrować ich intencje. Tu jednak wkraczam na pole badań nad komunikacją między nadawcą a odbiorcą – zagadnieniem pasjonującym, ale zasługującym na osobne omówienie.

Bibliografia

Austin J., *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson, Oxford University Press, London–Oxford–New York [1971].

Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

²⁹ *Historija o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, wyd. J. Okoń, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1971, s. 14.

³⁰ J. Lotman, *Struktura tekstu...*, s. 298–310; idem, *The Theater and Theatricality as Components of Early Nineteenth-Century-Culture*, [w:] J. Lotman, B. Uspenskij, *The semiotics of Russian Culture*, ed. A. Shukman, University of Michigan, Ann Arbor 1984, s. 141–164.

³¹ Performatywny wymiar średniowiecznych obrzędów liturgicznych, a nawet szerszej – codziennych zachowań w klasztorach przedstawia M. Kocur, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

³² J. Lewański, *Dramat i teatr...*, s. 60.

- Bering P., *Sztuka aktorska i reżyserska w świetle przekazów średniowiecznych i staropolskich*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 1994, vol. 10, s. 127–136.
- Bohuszewicz P., *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2, s. 9–27.
- Bonner S., *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, University of California Press, Berkeley 1949.
- Dobrzyńska T., *Tekst. Próba syntezy*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.
- Duszak A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Glińska K., *Między retoryką a teatrem. Teatralność komedii elegijnej w świetle teorii starożytnych i średniowiecznych*, [w:] A. Dąbrowka (red.), *Pogranicza teatralności. Poezja, poetyka, praktyka*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2011, s. 75–99.
- Historija o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, wyd. J. Okoń, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1971.
- Kindermann H., *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Mueller Verlag, Salzburg 1980.
- Kocur M., *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Kühne U., *Die mittellateinische Komödie als Problem der Literaturgeschichte*, „Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 2004, Jg. 78, H. 3, s. 355–372.
- Lalewicz J., *Komunikacja językowa i literatura*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, PWN, Warszawa 1981.
- Lewański J., *Penetracje antyku do średniowiecznej kultury teatralnej (Na przykładzie losów komedii „Pamphilus” z XII wieku)*, [w:] J. Lewański (red.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 1, PWN, Warszawa 1961, s. 239–262.
- Lewański J., *Wykład o teatrze w krakowskiej Akademii w 1451 roku*, [w:] T. Michałowska (red.), *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 319–337.
- Lewański J. (oprac.), *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, t. 2: *Komedia elegijna*, Ossolineum, Wrocław–Kraków–Warszawa 1967.
- Liman K., *Das literarische Kommunikationsmodell in den mittellateinischen Chroniken*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2010, vol. 20, fasc. 1, s. 23–32.
- Liman K., *Metatextuelles in der Chronik des Widukind*, „Mittellateinisches Jahrbuch” 1989/1990 (24/25), s. 267–276.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Łotman J., *The Theater and Theatricality as Components of Early Nineteenth-Century-Culture*, [w:] J. Lotman, B. Uspenskij, *The semiotics of Russian Culture*, ed. A. Shukman, University of Michigan, Ann Arbor 1984, s. 141–164.
- Łotman J., *Tekst w tekście*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3 (164), s. 325–343.
- Michałowska T., *The beginnings of genological thinking. Antiquity – Middle Ages*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1969, t. 12, z. 1 (22), s. 5–23.
- Osolsobě I., *Dzieło dramatyczne jako hierarchiczna struktura komunikacyjna (Wariacje na temat definicji dzieła dramatycznego Otakara Zicha)*, [w:] *Teatrologia czeska*.

- Antologia*, wyb. wstęp i oprac. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, s. 216–240.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
- Pfister M., *Das Drama. Theorie und Analyse*, Aufl. 9, Wilhelm Fink Verlag, München 1997.
- Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, z. 2, s. 113–138.
- Smolak K., *Die elegischen Komödien des Mittelalters. Zur Rezeption der römischen Palliata und Ovids*, „Wiener Humanistische Blätter” 1994, H. 36, s. 65–89.
- Świontek S., *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, wyd. 2, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.
- Vital de Blois, *Geta*, par É. Gilhou, [w:] *La „comédie” Latine en France au XIIe siècle*, t. 1, Société d’édition „Les Belles-Lettres”, Paris 1931, s. 1–57.
- Wierzbicka A., *Metatekst w tekście*, [w:] M. R. Mayenowa (red.), *O spójności tekstu*, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 95–121.
- Ziomek J., *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] T. Bujnicki, J. Sławiński (red.), *Problemy odbioru i odbiorcy*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 73–92.
- Żółkiewski S., Hopfinger M. (red.), *Publiczność literacka*, Ossolineum, Wrocław 1982.

Piotr Bering

AUTHOR’S AND STAGE DIRECTOR’S METATEXT IN MEDIEVAL DRAMATIC FORMS

Abstract. The present paper tries to examine metatextual formula in the most popular medieval dramatic works. As a first case is analyzed an elegiac comedy, which performative status is still discussed. There are two types of metatextual commentaries: 1) structures with „hidden” dramatic potential and 2) metatextual commentaries on literary tradition. Another case is a prologue in passion plays, which creates a relationship among actors and an audience. And the last case refers to liturgical drama, where the metatext very often is signaling by the word *quasi*.

Słowa kluczowe: metateatr, średniowiecze, komedia elegijna, dramat, gra aktorska.

Key words: metatheatre, Middle Ages, elegiac comedy, drama, acting.

Simon Wirthensohn*

SEEKING AUCTORITAS PARATEXTUAL SELF-IMAGING IN JESUIT DRAMA COLLECTIONS

When reading prefaces of 18th century Jesuit drama collections we frequently come across phrases such as „multorum urgentibus votis [...] communico [...] dramata¹ or [latebant considerationes, i.e. dramata] in tenebris permansurae, nisi amica postulantium violentia invitas illas in lucem prodire coegisset”,² expressions which claim that the publication of the respective book took its motivation in the desires of people other than the author himself. We might consider them conventional topoi of modesty, intended to function as *captationes benevolentiae*. However, the forcefulness with which some 18th century Jesuit playwrights referred to such expressions, should encourage us to reflect more thoroughly about this practice. It is plausible that behind the literary convention there might be other, well calculated reasons. In the following paper I will give room to such considerations. However, what I present in this framework can be only a first overview of this research issue.

As in other parts of Europe, the Jesuit order was responsible for the major part of theatrical performances in the late 16th, in the 17th and the first half of the 18th century in the catholic lands of the German speaking area.³ The teachers in

* Ludwig Boltzmann Institute for Neolatin Studies, Innsbruck, Austria, e-mail: simon.wirthensohn@uibk.ac.at.

¹ A. Claus, *Exercitationes theatrales*, Ingolstadt 1750, p. [3].

² F. Lang, *Theatrum solitudinis asceticae*, Munich 1717, p. [12].

³ Secondary literature on the Jesuit theatre in the German speaking countries is numerous. Most recently: F. Rädle, *Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland*, [in:] J. Bloemendal, H. B. Norland (eds.), *Neo Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Brill, Leiden–Boston 2013, p. 185–292; F. Pohle, *Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817)*, Rhema, Münster 2010. Cfr. also J.-M. Valentin, *Theatrum catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVI^e et au XVII^e siècle. Die Jesuiten und die Bühne in Deutschland des 16.–17. Jahrhunderts*, Presses universitaires, Nancy 1990; R. Wimmer, *Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu*, Klostermann, Frankfurt am Main 1982; J.-M. Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680)*, vol. 1–3, Lang, Bern 1978.

the order's schools were expected to stage Latin plays with their schoolboys several times a year. Most of these performances took place within the framework of the school class itself, where pupils performed plays for other pupils without a public audience. However, even when we take into account only the big, public events which every school organized once a year in occasion of the beginning or the ending of the schoolyear in autumn, dozens of performances are attested each year in the three German Jesuit provinces.⁴

Two specific characteristics of this school theatre practice should be highlighted as fundamental to my reasoning. First: the world of Jesuit theatre was extremely prolific. As is generally known, the teachers responsible for performances were not only the stage directors, but also the producers of the plays. In their capacity as *choragi* they could rely, admittedly, on a certain unofficial canon of plays and subject matter, which was established and continuously evolved on the basis of the quick diffusion of knowledge within the Jesuit network. Nevertheless, the teachers strove to write new plays as often as possible, in order to guarantee their stages' attractiveness and to meet the pedagogical, political and social circumstances of their specific location. Second: despite their productivity the Jesuit playwrights did not have the self-awareness of being literary *auctores*. They considered themselves educators, who used dramatic and dramaturgic activities as didactic tools. The texts they wrote were not perceived as literary texts, neither by the playwrights themselves nor by their contemporaries. As a consequence, for a long time Jesuit dramas were hardly ever published in written form. Until the end of the 17th century, in the German speaking lands only two autonomous collections of plays were printed.⁵ The first was the *Ludi theatrales* by the famous Jacob Bidermann, which was only published in 1666, many years after Bidermann's death. The publication was probably motivated by Bidermann's popularity as a poet and novelist, as well as by the success of his morality play *Cenodoxus*, which had been disseminated in German translation from 1635 onwards.⁶ The second was the *Poesis dramatica* by Nicolaus Avancini, an outstanding 17th century playwright at the Habsburg court who had earned for this reason a special position among the Jesuit playwrights.⁷ No ordinary member of the Society of

⁴ Cf. J.-M. Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés*, vol. 1–2, Hiersemann, Stuttgart 1983–1984.

⁵ In addition, some plays were published within the poetics of Jakob Pontanus and Jakob Masen. Very few plays were published as single prints.

⁶ J. Bidermann, *Ludi theatrales sacri sive opera comica posthuma*, vol. 1–2, Munich 1666. The German translation was edited by Rolf Tarot under the title *Jakob Bidermann: Cenodoxus. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel* (1635), Reclam, Stuttgart 1965.

⁷ N. Avancini, *Poesis dramatica*, vol. 1–5, Cologne–Rome 1675–1686.

Jesus, however, would have seriously considered distributing his plays in form of a book until the end of the 17th century.

In the 18th century the situation changed only to a certain extent and the overwhelming majority of the plays still remained unpublished. However, now a few teachers decided to print and publish their collections of plays. These playwrights had, we can assume, a certain sense of literary self-esteem and had noticed a demand for their artistic and literary skills. In any case, they considered their plays worth being distributed to a larger public.⁸

The step from seeing oneself as a teacher to seeing oneself as a literary author was, however, not an easy one, especially since presenting oneself as an author might easily attract criticism. The members of the order had a clear instruction by the superiors of the Society, which was to teach Latin to the schoolboys, but not to write books. Moreover, within the Jesuit order any kind of individualism was scorned. A good Jesuit had to serve God and the Society, he should not seek literary glory.

Against this background it becomes clear that paratextual justification became indispensable for this new generation of 'literary' Jesuit playwrights. Whatever the respective Jesuit wanted to communicate to his readership in order not to appear a presumptuous and eccentric misfit had to be conveyed in paratexts. It is for this reason that in most 18th century Jesuit drama collection printed in the German provinces of the order we find substantial prefaces in which the playwright endeavours to propitiate his readers.

A representative case in this regard is that of Anton Claus (1691–1754). The Bavarian Jesuit, who ranks as one of the best playwrights of the Society in the 18th century,⁹ published his *Tragoediae ludis autumnalibus datae* in 1741, a collection of four classicising plays, written for the end of term, which he had staged in the 1720s and 1730s in several colleges in Switzerland, Germany and Austria.¹⁰ When Claus decided to publish his plays a few years after the end of his career as school teacher, he certainly felt the need to justify this step. In the previous years some Jesuits had started to publish their work, but most of these plays had been religious dramas, so-called *meditationes*, or at least tragedies

⁸ The development was probably influenced by the situation in other European countries, especially in France, where the publication of Jesuit dramas was diffused since the early 17th century and particularly vivid in the first half of the 18th century. Cf. R. Rieks, *Drei lateinische Tragiker des Grand Siècle*, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1989.

⁹ Cf. E. M. Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, Fink, München 1979–1987, vol. 2.2, p. 2266.

¹⁰ A. Claus, *Tragoediae ludis autumnalibus datae*, Augsburg 1741. A second edition came out in 1753.

based on religious plots, whose publication could be defended relatively easily as a means to increase popular piety, a task in line with the order's edifying commitment. However, hardly any Jesuit before Anton Claus had produced in print classicising plays, in which pagan heroes such as Scipio Africanus or Themistocles were treated. Claus' tragedies had little in common with the order's theatre tradition of staging edifying Christian plots and conveying catholic virtues. Moreover, only five years before the *Tragoediae ludis autumnalibus datae* were published, an update of the Jesuit *Ratio studiorum* – the official curriculum for all Jesuit educators – had been released, in which emphasis was put on the rule that no teacher was allowed to carry out dramatic work unless he was explicitly asked to do so by his superiors.¹¹

So how, then, did Claus justify the publication? First of all, by recurring to the topical denial of responsibility I introduced at the beginning of the paper: "Publico certe tam eruditi saeculi iudicio numquam eas [tragoedias] exposuissem, nisi repetita, & importuna etiam multorum vota, et eorum praecipue, quorum nutus veneror, Autoritas, diu reluctantem impulissent".

It should be clear to us that this statement must not necessarily be true; perhaps it is just a topic remark of protection. As I have already mentioned, we find analogous phrases in other publications of Jesuit plays. It seems that these kinds of phrases were necessary to meet the restrictive rules of the *Ratio studiorum* and similar writings.

A second argument that Claus uses in his preface is the usefulness of his publication. He argues that future generations of Jesuit school teachers will be glad to have access to his printed plays as models for their own dramatic productions. He thus insists that the plays were intended not for reading, but as didactic material. In fact, however, Claus could be sure that his plays would belong to a reading canon. He knew that the classicising subjects he had chosen met the literary taste of the time and were attractive for pupils as well as for the interested reader of neo-Latin drama. He could be sure that his plays were quickly distributed within the network of the order and might be read as closet plays by a bigger audience. The fact that he didn't merely intend to provide future choragi with models is also proven by the formal aspects of his publication. If the printed versions of the *Tragoediae* really had been intended as models for future performances, why then did the author eliminate the choir passages, which would be important for later staging, but not for readers? Why did he reduce in the printed versions of his plays the number of characters, although it was important for future playwrights to give roles to as many pupils as possible? If he really intended the publication

¹¹ F. X. Kropf, *Ratio et via recte et ordine procedendi in literis humanioribus*, Munich 1736, p. 212: "Neque scenicae actionis ullius, vel dialogi componendi negotium quisquam suscipiet, nisi Superior conscius rem totam approbaverit".

primarily as a collection of text templates for young colleagues, why, then, do we find scant indication of the *mise-en-scène* of the plays? It is evident that Claus' primary scope was not to submit didactic material, but to publish literary texts. Given that he did not want to tell this frankly, he concealed his literary ambitions behind pragmatic pretexts.

Let us come now to another aspect of Claus' paratextual self-expression: if the playwright wanted to make believe that he could provide his colleagues with good drama templates, he would have to come up with reasons why. He had to show why his plays specifically might claim authority as models. In this period it was not yet common to think of innovation as a criterion of literary quality. Claus, hence, could not base his argumentation on the fact that he had dealt with new, classicising subjects and that he had chosen a new, anti-Senecan approach to dialogue and language. On the contrary, he had to prove the quality of his plays by showing that they were in line with authoritative texts from the past, in the first place with Aristotle's poetics.

It is for this reason that the playwright equipped his *Tragoediae ludis autumnalibus datae* with a special type of paratexts. Each of the four tragedies is followed by so-called *Observationes*, a sort of self-commentary, up to seven pages long, on the respective play. In these *Observationes* Claus explains the literary principles he adopted for the play. He describes how he organized the action of the play, how he conceived the characters, he discusses the moral benefit of the play and he dedicates, of course, a section to the unities of place, time and action. Naturally, Claus stresses, whenever he can, the compatibility of his plays with the Aristotelian dogma. The purpose of the *Observationes* is evident: in these paratexts Claus introduces himself to the readership as an Aristotelian dramatist and advertises his plays by demonstrating that they meet the quality criteria which were generally acknowledged among his contemporaries.

The idea to equip his publication with poetological self-commentaries was, of course, not developed by Claus himself. The Jesuit imitated features he had encountered while reading his own primary literary model, namely the French dramatist Pierre Corneille. Corneille, who had been accused of failing to respect the Aristotelian guidelines,¹² had written poetological paratexts for all of his plays, the so-called *Examens*, short texts which have the same purpose as Claus's *Observationes*. Corneille also strove to make clear that his plays were in line with the common opinion of good Aristotelian drama. In addition, in order to make clear that he, as a playwright, had scrupulously followed the theory of drama, he wrote poetical treatises himself, the three *Discours sur la tragédie*, in which he

¹² M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, p. 236; D. Clarke, *Pierre Corneille. Poetics and political drama under Louis XIII*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 41–76.

presented associatively rather than systematically his interpretation of the text of the Aristotelian poetics and discussed what a modern play, based on this authoritative text, should look like. His perspective is apparently one of a practitioner of theatre, and not that of a philologist or a philosopher. At the beginning of his *Discours du poeme dramatique* he explicitly says so:

Il faut donc savoir quelles sont ces règles; mais notre malheur est qu'Aristote et Horace après lui en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes, et que ceux qui leur en ont voulu servir jusques ici ne les ont souvent expliqués qu'en grammairiens ou en philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir. Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, et en dirai mes pensées tout simplement [...].¹³

The result of this approach is that Corneille did not provide a faithful analysis of the text of the Aristotelian poetics, but an adjustment of the ancient text according to his own theatrical practice.¹⁴ It is not uncommon that he completely abandons the Aristotelian path but nonetheless argues that if the philosopher had lived in his own time, he probably would have agreed with him.¹⁵ By means of this distorted argumentation he tried to deny the frictions between the classicist theory and his own practice.

Corneille's theory caused huge difficulties for contemporary theorists.¹⁶ For future playwrights, however, Corneille's pragmatic approach to the Aristotelian text was an advantage. Among the Jesuit playwrights of the 18th century the French dramatist was seen as an undisputed authority.¹⁷ Now they could refer to Corneille's pragmatic, warped interpretation of Aristotle in order to justify their own un-Aristotelian dramatic approaches. By doing so, they did not have to solve the conflict between the theory and the reality of the stage themselves.

¹³ P. Corneille, *Théâtre complet*, vol. 1, Gallimard, Paris 1950, p. 7–8.

¹⁴ W. Söffing, *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Grüner, Amsterdam 1981, p. 177

¹⁵ Cf. e.g. P. Corneille, *Théâtre complet*, p. 40: "En voici deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps".

¹⁶ M. Lurje, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, Saur, München 2004, p. 126–127.

¹⁷ J.-M. Valentin, *La diffusion de Pierre Corneille en Allemagne au XVIII^e siècle à travers les poétique jésuites*, [in:] idem (ed.), *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles)*, Desjonquères, Paris 2007, p. 295–329.

I will now demonstrate the utility of Corneille's solution by way of an example: for Jesuit school theatre it was necessary to stage strong, virtuous characters as moral examples for the schoolboys. Claus' Themistocles is such a hero. He is not an imperfect, fallible character, which Aristotle tells us is necessary in order to arouse pity and fear. Themistocles is not complex, not contradictory, he is not at all an Aristotelian hero. In the *Observationes in Themistoclem* Claus outlines this issue. However, in discussing the problem he comes to the conclusion that his Themistocles can indeed be seen as Aristotelean hero in spite of his perfection. His argumentation is, naturally, based on Corneille: "Videtur tamen Cornelio hoc Aristotelis dogma exceptionem pati."¹⁸ Indeed, Corneille had argued, that morally perfect protagonists are acceptable under certain conditions, namely when the action of the antagonist is well motivated.¹⁹ Corneille presents this idea as a complement to the Aristotelian text; as an aspect which is in line with what Aristotle wanted theatre to be. If we read the text of the poetics, however, we don't find any correspondence. It is clear, that Corneille invented the idea in order to justify his own virtuous protagonists. In general, Corneille's was a problematic interpretation; for Claus, however, it was advantageous. By referring to the well-established, classicising model of Corneille he could present his Themistocles as a solid Aristotelian hero.

I have so far shown how Anton Claus used his paratexts to justify the publication of his school plays and how he presented himself as writer of theoretically solid Aristotelian plays. In this he was not a singular case. The importance of emphasising the Aristotelian orientation of one's dramatic production during the 1740s can be elucidated by presenting a second collection of plays: in 1747, another German Jesuit, Ferdinand Hueber (1679–1762), decided to publish the plays he had written many years before, in the 1710s.²⁰ At this earlier stage of his career, certainly, he would not yet have thought about printing them. The trend of printing school plays had not yet reached its later levels of popularity. For this reason he had not felt the need to respect the Aristotelian rules. The plays were written for the school stage only, with no further ambitions. Only when Hueber decided to publish them, the non-Aristotelian character of these traditional catholic school plays turned out to be a shortcoming. So what did Hueber do? He wrote a preface in which he declared that ever since he had started writing plays, he had of course considered the Aristotelian rules. However, realizing that some modifications of the theory were necessary to satisfy the pedagogical need

¹⁸ Claus, *Tragoediae ludis...*, p. 244.

¹⁹ P. Corneille, *Théâtre complet*, p. 40–44.

²⁰ F. Hueber, *Flores poetico-rhetorici, tum sacri, tum scholastici*, vol. 1–2, Ingolstadt–Augsburg 1747–1748. Cfr. J.-M. Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique...*, p. 1065.

of the school stage, he had not respected all of the rules very strictly. We should not believe him. When Hueber wrote his plays for the stage, he did probably not consider Aristotle at all. His plays are anything but Aristotelian. In order to save them, though, he added many years later an Aristotelian paratext to his collection and hoped the reader would credit his fabrication. The case shows clearly the role that paratexts in late Jesuit drama might play. They were used to give literary prestige to a genre which had not been considered a literary genre for a long time – even by intentionally misunderstanding the theory.

Another form of paratextual authorisation was adopted by two of the most influential intellectuals of the upper German province in the middle of the 18th century. Franz Neumayr (1697–1765) and Ignaz Weitenauer (1709–1783) prepared the way for their editions of end of term plays by publishing poetological works in advance. In his *Idea poeseos* (1751) Neumayr refers several times to his collection of tragedies, the *Theatrum politicum*, but the compilation was only published in 1760.²¹ By then, of course, no doubt could be raised about Neumayr's dramatic expertise. When Weitenauer published his *Tragoediae autumnales* in 1758,²² he had already proven his familiarity with the ancient theory of drama: only one year before he had published his commentary of Horace's *Epistula ad Pisones*. In this publication he had related the authoritative poetics with countless writers from the more recent past.²³ Weitenauer, however, did not settle for this epitextual demonstration of his knowledge about theatre and theory (maybe also for the reason, that the format of the commentary had not allowed him to develop a systematic theory of drama). Like his older colleague Claus, whom he knew personally, Weitenauer added explanatory paratexts to all of his tragedies. In these paratexts – Weitenauer called them *Animadversiones* – the author informs the reader about the consideration he made while conceiving his characters and about his intentions in the play. Here a direct link between Aristotle and Corneille is made, and Anton Claus functions as a mediator:

Singulare Tragoediae ornamentum est, si fundamentis historiae [...] nititur: quod jam olim ab Aristotele in Poetica, deinde a magno Petro Cornelio, & nuper a felicissimo poeta tragico Antonio Clausio est animadversum.²⁴

²¹ F. Neumayr, *Idea poeseos sive methodica institutio de praeceptis, praxi et usu artis*, Ingolstadt 1751; idem, *Theatrum politicum sive tragoediae ad commendationem virtutis et vitiorum detestationem olim ludis autumnalibus nunc typo datae*, Augsburg–Ingolstadt 1760.

²² I. Weitenauer, *Tragoediae autumnales cum animadversionibus*, Augsburg–Freiburg im Breisgau 1758.

²³ I. Weitenauer, Q. Horatii Flaccii „*Ars poetica ad omne genus eloquentiae, ligatae, solutae etiam sacrae, accomodata*“, Augsburg–Freiburg im Breisgau 1757. Cfr. E. Kellner, *Ars Poetica und Tragoediae Autumnales*, PhD thesis, Innsbruck 1958.

²⁴ I. Weitenauer, *Tragoediae autumnales*..., p. 7.

As Claus, Weitenauer highlights on several occasions the compliance of his plays with Aristotelian poetics, in particular when he comes to discussing the *mediocritas* of his heroes and to analysing how he tried to arouse pity and fear. The tone he uses, however, is different. Unlike Claus, Weitenauer renounces apologetic argumentation. In his *Tragoediae* we find nothing comparable to Claus' excuse that future Jesuit choragi would benefit from his publication. In the late 1750s, it seems, this was no longer indispensable. To print Jesuit plays was still a rare practice, but it had become more generally accepted. As a consequence, the Aristotelian orientation of a collection, arguably, did not have to be stressed anymore for apologetic reasons, but merely as a criterion of quality. In some parts of the *Animadversiones*, hence, Weitenauer does not refer to Aristotelian poetics as the theoretical fundamentals on which the playwright based his literary activities. In a more subtle way, Weitenauer discusses the qualities of his plays and subsequently shows that Aristotle had the same ideas about writing a good play as he himself had. Thus, Weitenauer's *Animadversiones*, although clearly inspired by Claus' *Observationes*, differ from them in terms of function and attitude: for Weitenauer the paratexts in the collection offer him the possibility to emphasise the outstanding qualities of his literary production. The playwright thus demonstrates his erudition and the intertextual complexity of the plays. The commentaries imply that the plays can only be understood properly with the author's own support.

I come to my conclusions. The examples discussed in this paper can be seen as an indication of how 18th century Jesuit drama collections reflect the development of a 'literary' Jesuit playwright in their paratexts. When Jesuit playwrights in the Upper German province started to publish collections of worldly plays in the 1740s, they introduced themselves cautiously as writers and pretended to feature didactic material. Their plays, however, were not only intended as templates for future Jesuit teachers, but rather to be read as closet plays, as literature in a narrow sense. The fragility of their literary self-esteem compelled them to claim a close observation of poetic authorities, even in cases where in substance this was difficult to argue. Ignaz Weitenauer, as a representative of the late 1750s, could already set other priorities. On account of the fact that the concept of the 'literary' Jesuit playwright was established in his time, he could claim validity as author of elaborated Jesuit closet drama without referring to pretexts or *topoi* of modesty.

Bibliography

- Avancini N., *Poesis drammatica*, vol. 1–5, Cologne–Rome 1675–1686.
 Bidermann J., *Ludi theatrales sacri sive opera comica posthuma*, vol. 1–2, Munich 1666.
 Clarke D., *Pierre Corneille. Poetics and political drama under Louis XIII*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
 Claus A., *Exercitationes theatrales*, Ingolstadt 1750.
 Claus A., *Tragoediae ludis autumnalibus datae*, Augsburg 1741.

- Corneille P., *Théâtre complet*, vol. 1–2, Gallimard, Paris 1950.
- Fuhrmann M., *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.
- Hueber F., *Flores poetico-rhetorici, tum sacri, tum scholastici*, vol. 1–2, Ingolstadt–Augsburg 1747–1748.
- Kellner E., *Ars Poetica und Tragoediae Autumnales*, PhD thesis, Innsbruck 1958.
- Kropf F. X., *Ratio et via recte et ordine procedendi in literis humanioribus*, Munich 1736.
- Lang F., *Theatrum solitudinis asceticae*, Munich 1717.
- Lurje M., *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, Saur, München 2004.
- Neumayr F., *Idea poeseos sive methodica institutio de praeceptis, praxi et usu artis*, Ingolstadt 1751.
- Neumayr F., *Theatrum politicum sive tragoediae ad commendationem virtutis et vitiorum detestationem olim ludis autumnalibus nunc typo datae*, Augsburg–Ingolstadt 1760.
- Pohle F., *Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817)*, Rhema, Münster 2010.
- Rädle F., *Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland*, [in:] J. Bloemendal, H. B. Norland (eds.), *Neo Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Brill, Leiden–Boston 2013, p. 185–292.
- Rieks R., *Drei lateinische Tragiker des Grand Siècle*, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1989.
- Söffing W., *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Grüner, Amsterdam 1981.
- Szarota E. M., *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, vol. 1–4, Fink, München 1979–1987.
- Tarot R. (ed.), *Jakob Bidermann: Cenodoxus. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635)*, Reclam, Stuttgart 1965.
- Valentin J.-M., *La diffusion de Pierre Corneille en Allemagne au XVIII^e siècle à travers les poétique jésuites*, [in:] idem (ed.), *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles)*, Desjonquères, Paris 2007, p. 295–329.
- Valentin J.-M., *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680)*, vol. 1–3, Lang, Bern 1978.
- Valentin J.-M., *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés*, vol. 1–2, Hiersemann, Stuttgart 1983–1984.
- Valentin J.-M., *Theatrum catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVI^e et au XVII^e siècle. Die Jesuiten und die Bühne in Deutschland des 16.–17. Jahrhunderts*, Presses universitaires, Nancy 1990.
- Weitenauer I., *Q. Horatii Flaccii „Ars poetica ad omne genus eloquentiae, ligatae, solutae etiam sacrae, accomodata“*, Augsburg–Freiburg im Breisgau 1757.
- Weitenauer I., *Tragoediae autumnales cum animadversionibus*, Augsburg–Freiburg im Breisgau 1758.
- Wimmer R., *Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu*, Klostermann, Frankfurt am Main 1982.

Simon Wirthensohn

POSZUKUJĄC AUCTORITAS. PARATEKSTUALNA AUTOPREZENTACJA W ZBIORACH DRAMATÓW JEZUICKICH

Streszczenie. W krajach niemieckojęzycznych aż do końca XVII wieku jezuicki teatr szkolny był postrzegany niemal wyłącznie jako zjawisko funkcjonujące jedynie w formie ustnej. Sztuki, które pojawiały się drukiem, należały do rzadkości. Ich autorzy byli traktowani nie jako pisarze, lecz wychowawcy. Kiedy w XVIII wieku utalentowani autorzy zaczęli ogłaszać drukiem swoje utwory, musieli oni starać się o ich paratekstualne uzasadnienie. Na przykładzie kilku reprezentatywnie dobranych tekstów autor opracowania przedstawia argumentację, jaką posługiwali się ci dramaturdzy oraz omawia stosowane przez nich strategie paratekstualnej autoekspresji od roku 1740 aż do drugiej połowy XIX wieku.

Słowa kluczowe: dramat jezuicki, teatr szkolny, dramat XVIII wieku, autokomentarz, literatura neolacińska.

Key words: Jesuit drama, school theatre, 18th century drama, self-commentary, Neo-Latin literature.

Małgorzata Mieszek*

TEKSTY POBOCZNE W ZREFORMOWANYCH DRAMATACH JEZUICKICH (OD POŁOWY XVIII WIEKU)

Sztuka dramatyczna była ważnym składnikiem dawnego programu szkolnego. W większości placówek edukacyjnych dawnej Rzeczypospolitej na poziomie średnim (katolickich, różnowierczych) działały teatry, w których uczniowie utrwalali zdobyte wiadomości oraz ćwiczyli umiejętności oratorskie, potrzebne im później w dorosłym życiu do prowadzenia aktywności publicznej. Teatr doskonale wpisywał się w oralny charakter kultury staropolskiej. Realizacja sceniczna była więc właściwą formą istnienia dramatu w czasach renesansu i baroku. Dla historyka teatru dostępnymi sygnałami owej „teatralności” są obecne w sztukach teksty określane w literaturze przedmiotu mianem „pobocznych”. Wydaje się jednak, że w przypadku dawnych dramatów dychotomiczny podział na tekst główny (a więc kwestie wypowiadane przez aktorów) oraz tekst poboczny (didaskalia) nie jest najbardziej adekwatny. Często owe dodatkowe zapiski zawierają bowiem wiele kluczowych informacji, które nie tylko pozwalają zrekonstruować inscenizacyjny kształt dramatu, lecz także uzupełniają treść sztuki (np. w opisach scen alegorycznych czy pantomimicznych). Już Irena Sławińska pisała, że w dramacie „wszystko jest tekstem głównym i zasadniczym [...], gdyż podobnie jak świat poetyki – i kształt teatralny wyraża się przez wszystko”¹. Jeśli więc w artykule będę posługiwać się owym rozróżnieniem, to raczej dlatego, aby uniknąć chaosu wywodu, nie zaś, by w jakikolwiek sposób deprecjonować rolę tekstów pobocznych. Dla dzisiejszego badacza i historyka teatru ich funkcja jest bowiem nie do przecenienia, a ich waga wcale nie mniejsza niż tekstu właściwego sztuki. Teksty

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych, e-mail: malmieszek@poczta.fm.

¹ Przy badaniach nad kształtem teatralnym dawnego dramatu autorka zauważa: „[...] badać można tylko to, co jest w tekście: to zasadniczy wskaźnik metodyczny. W naszym wypadku tzw. tekst poboczny dramatu, didaskalia przede wszystkim, w nich bowiem zawiera się głównie ten zapis [...]. W równiej mierze więc może nam posłużyć każda partia tekstu w zdaniu, które podejmujemy. Wycofajmy nawet rozróżnienie: tekst główny – tekst poboczny” (I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 97).

poboczne pozwalają zbudować wyobrażenie na temat dawnej inscenizacji, strony wizualnej przedstawienia, gry uczniów-aktorów, elementów scenografii, jak również wykorzystanych rekwizytów. Na ich podstawie można przeanalizować sposób, w jaki dramaturdzy wyzyskiwali materiały źródłowe stanowiące podstawę ich sztuk. Gdy zawarte w tekstach informacje zestawia się z dostępnymi źródłami historycznymi (np. zapiskami z kronik zakonnych, listów itd.), to można pokusić się o wyciągnięcie ogólniejszych wniosków.

Przy świadomości wielu ograniczeń, na jakie napotyka historyk teatru (m.in. nierekonstruowalności przedmiotu badań i niebezpieczeństwa przenoszenia doświadczeń widza i czytelnika z początku XXI wieku na sposób odczytywania tekstów dawnego dramatu²), chciałabym podjąć próbę ukazania roli tekstów pobocznych w dramatach staropolskich z kręgu szkolnego, a także przydatności didaskaliów przy „rekonstruowaniu” teatralnego kształtu przedstawień.

Przedmiotem analizy będą wyłącznie dramaty jezuickie. Takie ograniczenie wynika z kilku względów. Kolegia Towarzystwa Jezusowego zajmowały prymarne miejsce w systemie edukacyjnym dawnej Rzeczypospolitej. Powszechność nauczania jezuickiego wśród szlachty jest tematem dobrze rozpoznanym. Teatr jezuicki stanowił integralny element wychowania. Organizując publiczne występy oraz angażując młodzież do aktywnego uczestniczenia w przedstawieniach, jezuici propagowali również szeroko rozumianą kulturę teatralną. Istotna była też wzorcotwórcza rola teatru jezuickiego oraz fakt, że przez trzy stulecia sceny te były jedynymi tak powszechnie i regularnie działającymi miejscami upowszechniania sztuki dramatycznej.

Pod względem chronologicznym analizowany materiał obejmuje sztuki z tzw. okresu przejściowego pomiędzy dramaturgią barokową a klasycystyczną. Czas ten liczy się umownie od połowy XVIII wieku, choć pewne zjawiska nowe wobec estetyki barokowej obecne były na scenach kolegialnych już w latach 20. i 30. XVIII stulecia. Zmiany, jakie zachodziły wówczas w teatrze miały na celu dostosowanie repertuaru do oświeceniowych tendencji³.

² Jacek Wachowski uznał, że główną przeszkodą, na jaką natrafiają badacze dawnego dramatu jest to, że zajmują się oni czymś, czego nie ma (J. Wachowski, *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyzwań performatywnych*, [w:] P. Kencki, J. Kopciński (red.), *Staropolskie zwierniaki. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 64–78).

³ Na temat reformy szkolnictwa jezuickiego, w tym także przekształceń w teatrze, istnieje bogata literatura przedmiotu, m.in.: S. Bednarski SJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint: WAM, Kraków 2003); L. Grzebień SJ, *Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku*, „Analecta” 2001, nr 2, s. 53 i n.; B. Judkowiak, *Teatr i dramat jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 22–42; eadem, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatis personarum w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Po-

W wybranych do analizy sztukach obok tekstu właściwego, a więc wypowiedzianego przez ucznia-aktora, obecne są także elementy „dodatkowe”. Niektóre z nich wchodziły w skład tzw. ramy wydawniczej utworu. Należą do nich: rozbudowana tytulatura, dedykacje, stemmaty, elementy graficzne i przedmowy. Każdą sztukę poprzedza argument, będący rodzajem streszczenia. Rola elementów wchodzących w skład ramy wydawniczej oraz argumentów została szeroko omówiona w literaturze przedmiotu (zwłaszcza w pracach Renardy Ociecek i Ireny Kadulskiej). Dlatego przedmiotem rozważań w prezentowanym opracowaniu staną się pozostałe teksty poboczne: informacje o źródłach, didaskalia, teksty nagłówkowe i fragmenty o charakterze opisowym.

Informacje źródłowe są obecne w większości dramatów. Lakoniczne dopiski widnieją zwykle po argumentach. Wskazują one podstawę tekstową, na której dramaturg oparł swoją sztukę. Również w tekście głównym autorzy sztuk umieszczali odsyłacze do innych wykorzystanych materiałów. Niekiedy dopiski te miały nie tylko charakter przypisów bibliograficznych, lecz także objaśniających. Do grona tekstów pobocznych można zaliczyć również informacje nagłówkowe poprzedzające każdą ze scen, opisy miejsc akcji, didaskalia (zamieszczane na dole strony lub bezpośrednio w tekście głównym) oraz streszczenia scen o charakterze niemy, pantomimicznym.

Warto przypomnieć, że w XVIII wieku rozszerzono dydaktyczne oddziaływanie tragedii również o krąg czytelników. Zaczęto wówczas publikować pełne teksty sztuk. Choć druki te trafiały raczej do klasztornych bibliotek i domów dostojników, rzadziej zaś do rąk szerokiego odbiorcy⁴, to jednak świadczyły o nowej tendencji, zakrojonej na szerszą skalę. Widzowie byli postrzegani również jako czytelnicy – a ten dwójaki sposób odbioru tragedii (raz jako widowiska, innym razem w formie lektury) intensyfikował jej przesłanie i podnosił znaczenie tekstów pobocznych.

Źródła

Przegląd sztuk i programów teatralnych z połowy XVIII wieku wskazuje na wzrost popularności tematyki historycznej. Zakonnicy dramaturdzy wybierali jako podstawy źródłowe moralizatorskie kompendia lub utwory o charakterze histo-

znania” 2006, nr 4, s. 127–147; I. Kadulską, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Ossolineum, Wrocław 1974; J. Lewański, *Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1967, s. 158–172.

⁴ I. Kadulską, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] H. Dziechcińska (red.), *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, PWN, Warszawa–Łódź 1985, s. 100.

rycznym⁵. Dzieła te były skarbnicą budujących przykładów. Autorzy wybierali z podstaw źródłowych zwłaszcza te fragmenty, które niosły z sobą walory dramatyczne. Realia historyczne uwiarygodniały fabułę, a jednocześnie uzupełniały wiadomości, które uczniowie zdobywali podczas zajęć szkolnych⁶.

Informacje o tekstach, które stały się podstawą dramatów pełnią rolę drugorzędną, lecz ich znajomość daje badaczowi szerokie możliwości interpretacyjne. Ujawnia, po pierwsze, krąg zainteresowań autora i jego zaplecze erudycyjne. Po wtóre, pozwala prześledzić zmiany, jakim poddał on tekst pierwotny. Daje też możliwość wejrzenia w mechanizmy parafrazowania i przekształcania formy prozatorskiej na dramatyczną.

Informacje o źródłach ujęte są najczęściej w podobny, lakoniczny schemat. Obok nazwy autora dramaturdzy wskazywali także tytuł dzieła, niekiedy lokalizację wyzyskanego fragmentu, a więc numer części, tomu, rozdziału itp.:

Osoby wszystkie wyjęte z końca rozdziału 14, księgi 1 królewskiej (S. Jaworski, *Jonatas, tragedia święta...*, Kalisz 1746)⁷.

Stengelius in *Exemplis Lib[ri]* 2, c[apud] 4 (J. Bielski, *Zeyfadyń, król Ormuzu, tragedia*, Kalisz 1747).

Haec historiae sunt apud patrem Causinum Societatis Jesu aliosque; caetera poesis pro suo jure adjecit (R. Hempel, *Infidelis felicitas fides felix sive Clodoaldus...*, Warszawa 1748).

⁵ O kompendiach *vide*: J. Okoń, *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, [w:] I. M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka (red.), *Staropolskie kompendia wiedzy*, Wyd. DiG, Warszawa 2009, s. 9–31.

⁶ Większość dzieł, z których dramatopisarze czerpali swoje pomysły, była powszechnie znana czytelnikom europejskim. W polskich kolegiach jezuickich niektóre ze zbiorów były lekturami uczniowskimi (Skarga, Baroniusz, Juwencjusz, Briettius). Dzięki wykorzystywaniu w sztukach źródeł znanych widzom choćby ze szkoły, dramaturdzy mogli odwoływać się do świadomości odbiorców, uzupełniać ich wiedzę oraz popularyzować pewne treści (*vide*: J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1970, s. 44–45). Rolą i miejscem historii w edukacji jezuickiej zajmował się w wielu swoich pracach zwłaszcza Kazimierz Puchowski (cf. *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–1773*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1999; *Edukacja historyczno-geograficzna w kolegiach pijarskich i jezuickich w I Rzeczypospolitej*, [w:] I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII XIX w.*, Wyd. Zakonu Polskiej Prowincji Pijarów, Warszawa 1993, s. 477–487; *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007).

⁷ Tragedię Sadowskiego opublikowała Irena Kadulka w antologii *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku*. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie cytaty pochodzą z tej antologii (*vide*: I. Kadulka (red.), *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 133–221).

Herodot, lib. 3tio (R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius...*, [b.m.] 1750).

Ks. Skarga w *Rocznych dziejach* pod rokiem 324 ([J. Bielski], *Konstantyn Wielki, tragedia*, Poznań 1751).

Ex Libri 4 Regum (M. Kielpsz, *Sedecyjasz, tragedia*, Warszawa 1752).

Cic[ero] *De Offi[ciis]*, l.3 (I. Chodźko, *Wzór szczerej przyjaźni, Damon i Fincyja...*, Warszawa 1757).

Niekiedy dramaturdzy ujawniają korzystanie ze źródeł pośrednich. Takiego przykładu dostarcza rękopiśmienna sztuka *Vocatio Divina* (Poznań 1751?). *Argument* rozpoczyna się od podania źródła podstawowego – Wyznań św. Augustyna. Na końcu autor, najprawdopodobniej Jan Bielski, pisze zaś, iż dziełem, z którego korzysta bezpośrednio jest książka jezuita Antoniego Świrczyńskiego, *Droga do zbawienia...*:

S. Augustinus, libro 8vo *Confessionum*, capite 8vo, duorum adolescentum nobilissimorum [...] meminit. [...] P[ater] Ant. Świrczyński [*sic!*] *Vice ad salutem*, parte 2da, articulo 2do, paragrapho 2do in reimpressione polonica, Lublini 1746 folio, 131⁸.

Świrczyński streścił w swojej książce historię nawrócenia dwóch młodzieńców pod wpływem lektury żywota św. Antoniego właśnie za dziełem św. Augustyna⁹.

W podobny sposób postąpił również Marcin Jędrzej Filipecki w przedmowie do tragedii *Leo filozof* (Lwów 1754). W argumente przywołał dwóch bizantyńskich kronikarzy: Jana Zonarsa i Georgiusa Cedrenusa oraz „inszych historyków”. Właściwym źródłem, z którego zaczerpnął opowieść o królewiczu Leonie było jednak dzieło Cezarego Baroniusza *Annales ecclesiastici*¹⁰. Ujawnianie prawdziwych podstaw materiałowych było częstsze w zreformowanych dramatach jezuickich niż w sztukach z XVII wieku. Oczywiście nadal zdarzały się przykłady, gdy autorzy ograniczali się do ogólnikowych informacji („z żywotów świętych”) lub nie ujawniali rzeczywistych źródeł. Było to zresztą celowe działanie. W ten sposób dramaturdzy zacierali korzystanie z wcześniejszych sztuk teatralnych lub z polskich przekładów obcojęzycznych źródeł, na które się powoływali. Dotyczyło to zwłaszcza dzieła Baroniusza. Zamiast do oryginału włoskiego polscy jezuici

⁸ [J. Bielski], *Vocatio Divina*, [b.m. i r.], rkps Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. IV 11651/6.

⁹ A. Świrczyński SJ, *Droga do zbawienia przez rozumne rozporządzenie życia doczesnego wedle oświecenia i powołania Boskiego wyprostowana wszystkim zbawienia swego szczerze szukającym*, wyd. 2, Lublin 1746, s. 131–133.

¹⁰ Filipecki pisze: „Tak o tym piszą Zonaras, Cedrenus i insi historycy, których kardynał Baroniusz *Annalium*, tom 10 wspomina”.

sięgali bowiem do tłumaczeń i kontynuacji *Roczników* autorstwa swoich współbraci – Piotra Skargi lub Jana Kwiatkiewicza¹¹.

Inną stosowaną przez jezuitów praktyką było powoływanie się w dramatach na kilka źródeł. Podnosiło to niewątpliwie wiarygodność przedstawianej historii, choć fabułę opierano zwykle tylko na jednym dziele. Wybierano zwłaszcza to, które несло wyraźne przesłanie dydaktyczne. Przykładowo, Jan Bielski w tragedii o Zeyfadyńie (Kalisz 1747) odwołał się do dwóch tekstów. Podstawą fabuły uczynił fragment dzieła Jerzego Stengela *Exemplorum libri tres*¹², którego moralizatorski charakter uwidacznia się już w tytule. Drugie wspomniane przez Bielskiego źródło – książka jezuitę Piotra Jarrica (*Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*¹³) – miała być wyłącznie „fundamentem”, czyli dowodem autentyczności przedstawionych wypadków¹⁴.

Zdarzało się, iż w argumencie dramaturdzy skrótowo opisywali zmiany, jakie wprowadzili w stosunku do podstawy materiałowej. Twórcze wykorzystywanie źródła uzasadniane jest najczęściej wolnością, która „poetom przynależy” oraz koniecznością dostosowania materii dramatycznej do potrzeb teatru szkolnego. Przykładowo, Ignacy Sołtyk w tragedii *Mikador, król Kastylji* (Lublin 1750) wymienia dokładnie treści, które „nad historii opisanie przydaje się”. Podobnie czyni Wojciech Męciński, autor sztuki o św. Alojzym, zastrzegając jednocześnie, że owo „przydanie z taką ostrożnością [...] sposobem wyklada się, iż się bynajmniej świętego Alojzego anielskiemu życiu nie sprzeciwia”¹⁵.

Innym sposobem informowania o wykorzystanych źródłach były też przypisy zamieszczane w tekście głównym, u dołu strony. Służyły one objaśnianiu i przybliżaniu obcych realiów polskiemu czytelnikowi. Gdy, na przykład, jeden z bohaterów tragedii *Zeyfadyń* mówi o spożywaniu przez królów Ormuzu cukru podczas uroczystości intronizacji, to w przypisie znajduje się odnośnik do książki Władysława Łubieńskiego *Świat we wszystkich swoich częściach... określony*,

¹¹ C. Baroniusz, *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, przeł. P. Skarga, Kraków 1603; *Roczne dzieje kościelne od roku pańskiego 1198*, wyd. J. Kwiatkiewicz, Kalisz 1695. Cf. J. Tazbir, *Baroniusz a Skarga, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”* 1981, nr 26, s. 31.

¹² G. Stengelius (J. Stengel), *Exemplorum libri tres*, lib. 2: *Exempla in septem capitulum vitiorum detestationem, per quacragesimam an. 1646 narrata*, Ingolstadt [Ingolstadij] 1649.

¹³ P. Jarricius, *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*, pars 1–3, Bordeaux 1608–1610.

¹⁴ Bielski pisze: „Fundament z Historii Petrii Jaricii SJ, który w swojej o Ormuzie historii świadczy, że około roku 1507, którego też bawił w Ormuzie Ludovicus Lud., świadek oczywisty tej historii, panował w Ormuzie młodziuchny król imieniem Zeyfadyń”.

¹⁵ W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Alojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754 (wyst. 28 maja 1754 r., Przemyśl).

w której opisane zostały obyczaje perskie¹⁶. Z kolei Filipecki w tragedii *Leo filozof* odsyła czytelnika do autorów starożytnych, na przykład gdy objaśnia, że „Pallas, według Cicerona, lib. 3 *De natura Deorum*, wojnę wynalazła” lub że „Idume obfituje w palmy, Lucan lib. 3” (s. 10). Warto podkreślić, że uzupełnianie tekstu dodatkowymi informacjami oraz posługiwanie się przypisami bibliograficznymi to zwyczaj, który będzie praktykowany w książkach oświeceniowych¹⁷. Teksty poboczne odzwierciedlają więc przemiany, jakie zachodziły w jezuickim dramacie od połowy XVIII wieku.

Informacje nagłówkowe

Kolejnym rodzajem tekstów pobocznych, znajdujących się w drukach z omawianego okresu, są informacje nagłówkowe poprzedzające każdą ze scen. Ich rola – tak jak w wielu wcześniejszych dramatach – polega na lakonicznym informowaniu, kto pojawia się w danej odsłonie. Z rzadka formuły te bywają uzupełniane o dodatkowe treści. Nagłówki mogą więc wskazywać kolejność wchodzenia i przemawiania bohaterów: „Emiren i **nadchodzący** Peomer”¹⁸, „Paweł, **potym** Biliński, **potym** Herman” i „Wisław, wnet Kasjusz i Pompiliusz”¹⁹. Niekiedy sygnalizują one, w którym momencie wypowiedziane mają być kwestie aktorskie, na przykład: „Ciz sami **po odejściu** Jozajasza”²⁰. Zdarzają się i takie fragmenty, które w lakoniczny sposób zapowiadają całość akcji gestyczno-ruchowej. Wypowiadane przez aktorów słowa realizują wówczas to, co zostało zasygnalizowane w nagłówku. Dobrze obrazuje to fragment tragedii Stanisława Sadowskiego *Peomer, król meseński*:

PEOMER, REIFIL i EMIREN *po wejściu, odesłany*

EMIREN *Zajrzawszy*

– – – *Już odszedł Nikander,*

Sam złoczyńca zostaje.

PEOMER

do Reifila

Niecnoto! Zabójco!

Dzikości pełny zbrodniu.

¹⁶ W. Łubieński, *Świat we wszystkich swoich częściach... określony*, t. 1, Wrocław 1740, s. 588.

¹⁷ A. Żbikowska-Migoń, *Książka naukowa w kulturze polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa–Wrocław 1977, s. 42.

¹⁸ S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, Lublin 1751, k. [D₄].

¹⁹ W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Stanisława do zakonu Societatis Iesu*, Przemysł 1755, k. A₂, B₂.

²⁰ R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius*, [b.m.] 1750, s. 13.

Do Emirena

Emirenie, biegaj

Niechaj Amint przychodzi. – – nie bawiąc, – – w momencie (akt 3, sc. 5, k. F).

Dla historyka teatru ciekawe są zwłaszcza te fragmenty, które pozwalają choć w przybliżeniu odtworzyć kształt inscenizacyjnej sztuki: rekwizyty, ruch sceniczny, wygląd i grę aktorów. Niekiedy nagłówki wskazują na sposób usytuowania i zgrupowania postaci: „Milites ad partem”²¹, „Titus, Centurio tum Milites”²² lub „Mahomet, Hamed, między Żołnierzami Rullus”²³. Czasem określają one rodzaj rekwizytów i bohatera, który się nimi posługuje: „Ochus cum nudio gladio”²⁴ czy „Cią sami i Amint powracający od Alipatra z pierścieniem”²⁵. Ciekawe są również nagłówki nazywające stany emocjonalne postaci. Określanie uczuć bohaterów wiązało się zapewne z odpowiednim sposobem wypowiedzania kwestii, być może również z modulacją głosu wykonawcy. Wymuszało to zastosowanie odpowiednich środków ekspresji aktorskiej (Jeremiasz „**opłakiwa** Sedecyjaszowe i królestwa jego nie-szczęście”) lub, na przykład, zastąpienie mówienia śpiewem („Wisław **śpiewa**”) ²⁶.

Zupełnie wyjątkowo w jednej formule nagłówkowej gromadzono kilka informacji. W sztuce Sadowskiego o Peomerze można znaleźć takie fragmenty:

Cią sami, Endymion z utajenia, Reifil ze snu porywa się, zbiegają się Kadoryn i Rodanes.

Emiren, Peomer z dobytą szablą, śpiący Reifil, Endymion utajony (k. Hv).

Wskazują więc one zarówno na obecne postaci, kolejność pojawiania się ich w scenie, jak i rekwizyty. Określają też sposób gry aktorskiej (działania gestyczno-ruchowe) oraz usytuowanie bohaterów względem siebie.

Didaskalia

Przekaz podobny do informacji nagłówkowych niosą też didaskalia obecne w dramatach jezuickich. Didaskalia zawierają ogromny potencjał badawczy, gdyż pozwalają zrekonstruować założenia inscenizatorów. Występują w postaci dopisków na dole strony lub umieszczane są w tekście głównym (wyróżnione są wów-

²¹ R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius*, Warszawa 1749, s. 29.

²² S. Łuski, *Virtus amore et timore, sive Titus*, Warszawa 1750, k. Dv.

²³ J. Bielski, *Zeyfady...*, s. 41.

²⁴ R. Hempel, *Maiestas asserta, sive Darius*, Warszawa 1749, s. 28.

²⁵ S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, D₄v.

²⁶ M. Kiełpsz, *Sedecyjasz, tragedia*, akt 1, sc. 5, s. 28; W. Męciński, *Drama o powołaniu św. Stanisława...*, k. A.

czas innym krojem czcionki). Didaskalia pełnią w omawianych dramatach funkcje typowe dla tego rodzaju tekstów: powiadają, kto jest na scenie, kto na nią wchodzi, kto schodzi, co w danej chwili robi bohater i w jaki sposób wypowiada-na jest określona kwestia. W XVIII wieku, w porównaniu ze sztukami ze stulecia poprzedniego, ilość didaskaliów uległa ograniczeniu. Zdarzają się nawet dramaty pozbawione tego typu tekstów (np. S. Łuski, *Virtus amore et timore*, Poznań 1755). We wszystkich sztukach występuje powtarzający się, stały repertuar formuł. Najczęstszymi didaskaliami są te informujące o wypowiedziach bohaterów „na stronie” (najczęściej ujęte w formułę: „na boku”)²⁷. Niekiedy takie kwestie zapisywane są w nawiasie. Wówczas nie zawsze poprzedza je dopisek informujący o tym, że jest to wypowiedź *a parte*. To jeden z przykładów dostosowania przez jezuitów formy dramatycznej (do tej pory przede wszystkim oglądanej w postaci przedstawienia) do odbioru lekturowego. Znak graficzny (nawias) był sygnałem danym czytelnikowi, że dana kwestia wypowiedzana jest „na stronie”.

Dość powszechnie didaskalia powiadają, do kogo kierowana jest dana kwestia lub kto jest uczestnikiem rozmowy, na przykład: „Emiren do Peomera na boku mówi” lub „Peomer Emirenowi podobnie odpowiada na boku”. Informują też o gestach bohaterów (omdlewanie, schyłanie się, czytanie listów, klękanie itd.) oraz o rekwizytach, którymi wykonawcy posługiwali się na scenie. Co ciekawe, najczęstszym rekwizytem w omawianych dramatach była broń, wbrew napomnieniom ze strony zwierzchników zakonnych, aby młodzież szkolną „rozbroić”²⁸. Wyjątkowo didaskalia wskazują również na kostium wykonawcy (np. „Abdalomin, **po pastersku**” – M. J. Puttkamer, *Abdalomin, drama*, Sandomierz 1754, k. A). Niekiedy sugerują też sposób artykulacji wypowiedzi, np. „**Cicho** na stronie Lucil z Sabinuszem mówią” (J. Bielski, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Poznań 1755, s. 20), „Peomer na boku **powtarza z naśmiewaniem się** z przywłaszczonej sobie królewskiej godności” (S. Sadowski, *Peomer, król meseński*, Lublin 1751, k. A₄) lub „Kadomir **odmieniwszy mowę** Atylla oszukuje” (I. Sołtyk, *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750, s. 36).

²⁷ Tego typu wypowiedzi są istotne z punktu widzenia budowy świata przedstawionego. Pozwalają bowiem zawiązać intrygę oraz stworzyć i pogłębić tzw. konwencję dwóch świadomości. Widz (lub czytelnik) oraz bohater wypowiadający słowa „na boku” posiadają pełnię świadomości. Natomiast druga postać działa na podstawie ograniczonej wiedzy, gdyż rzekomo nie słyszy kwestii interlokutora. Był to zresztą chwyt chętnie wykorzystywany w sztukach o charakterze komediowym i często stanowił podstawę do budowania humoru sytuacyjnego.

²⁸ Już na początku XVII wieku powszechne były napomnienia prowincjałów (np. Marcina Hinczy w 1633 r.), aby ograniczyć używanie elementów uzbrojenia w przedstawieniach teatralnych (J. Popłatek SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 33; I. Kadulski, *Ze studiów nad dramatem jezuickim...*, s. 178).

Didaskalia informujące o intonacji wypowiedzianej kwestii towarzyszą zwłaszcza tym fragmentom dramatów, w których bohaterowie znajdują się pod wpływem emocjonalnego poruszenia. Obrazują to dobrze następujące przykłady:

Filemon **w głos i z wrzaskiem** te słowa mówi (Bielski, *Apoloniusz*, s. 45).

Jonata z gwałtem natury **od lez się powściąga** (Jaworski, *Jonatas*, s. 170).

Peomer **nie domawia**, dla wielkiej chciwości zemsty tłumiącej słowa [lub] na Reifila **żali się i surowiej powstaje** (Sadowski, *Peomer*, k. F₄).

Wisław do nóg Stanisława pada **z płaczem** (Męciński, *Dramat o powołaniu św. Stanisława Kostki...*, k. I_{2v}).

Pokazywanie na scenie postaci ogarniętych uczuciami (np. synowskimi czy przyjacielskimi) stało się dość powszechne w zreformowanym teatrze jezuickim. Bohaterowie nie byli już niezłomnymi typami świętych, męczenników i wodzów, ale mieli słabości, byli targani wątpliwościami oraz rozterkami. Informacjom o poruszeniu emocjonalnym postaci zawartym w didaskaliach towarzyszyło równoległe odpowiednie stylistyczne ukształtowanie wypowiedzi bohatera. Niekiedy, aby zintensyfikować środki wyrazu, dopisywano w didaskaliach informacje o towarzyszących takiemu stanowi gestach bohatera, np. „Jessy na boku **radość pokazuje** z tej nowiny” (Jaworski, *Jonatas*, s. 158).

Przytoczone didaskalia dowodzą, że strona gestyczna była w nich najczęściej niedookreślona. Jest to zrozumiałe, jeśli brać pod uwagę lakoniczność tej formy. Być może jednak ogólnikowość oznaczała to, że w zakresie ruchu scenicznego i gestów dopuszczano na scenach jezuickich pewną swobodę interpretacyjną, zgodną oczywiście z regułami *Ratio studiorum*²⁹. Kwestie, które wypowiadały postaci znajdujące się w stanie poruszenia emocjonalnego, niekoniecznie poprzedzane były didaskalią. Wypowiedzi te zawierały natomiast słowne ekwiwalenty gestyczne, np. odgrazania:

MELCHIS

Jeśli zginie Jonata, syn ci prawda zginie,

Ale nie jeden – – – więcej kogo śmierć nie minie – –

Więcej nas, wej – – – (S. Jaworski, *Jonatas*, akt 2, sc. 4³⁰).

²⁹ Przepisy dotyczące teatru znalazły się w ostatecznej wersji ustawy szkolnej, *vide*: K. Bartnicka, T. Bienkowski (red.), *Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, Wyd. Naukowe Ateneum, Warszawa 2000.

³⁰ Cytat oddaje zapis graficzny starodruku (*vide* s. 30). Por. też współczesny zapis w antologii: I. Kadulski (red.), *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku...*, s. 164.

Powyższy fragment ilustruje również obecność pauz. Była to zresztą dość powszechna praktyka w dramatach jezuickich. Poziome kreski (we współczesnym wydaniu oddane za pomocą wielokropka) oznaczały zapewne moment chwilowego zawieszenia głosu. Milczenie stało się więc nowym środkiem wyrazu artystycznego.

Dotychczasowe rozważania prowadzą do wniosku, że w zreformowanych dramatach jezuickich zwielokrotnianie elementów podnoszących „widowisko” przedstawienia zastąpiono innymi środkami ekspresji. Wyrażały się one m.in. w sposobie odegrania danej roli. Stosowano więc jednocześnie językowe środki stylistyczne nacechowane emocjonalnie, odpowiednią intonację, gesty oraz pozasłowne sposoby potęgujące ekspresję, np. płacz, śpiew. Świadczy to o odejściu w dramatach z połowy XVIII wieku od estetyki barokowej, dowodzi też zmiany gustów i oczekiwań widzów, jak również ciągłego zapotrzebowania na dramaty poruszające kwestie ważne (np. związane z zagadnieniami obywatelskimi), a jednocześnie niestroniące od gwałtownych poruszeń emocjonalnych. Didaskalia udowadniają ponadto, że inscenizacje jezuickie nie unikały dynamicznych rozwiązań w zakresie ruchu scenicznego. Obok najprostszych powiadomień o odejściu czy nadejściu określonej osoby, teksty poboczne informowały niekiedy o kolejności schodzenia ze sceny („Melchis odchodzi za Jonatą” – S. Jaworski, *Jonatas*, s. 16), sygnalizowały obecność postaci milczącej („Maldonat nadchodząc niepostrzeżony mowy Kadamira słucha” – I. Sołtyk, *Mikador król Kastylii*, s. 30). Czasem potwierdzały też obecność zintensyfikowanego i gwałtownego ruchu scenicznego³¹. Zgodnie z informacjami zawartymi w didaskaliach postaci miały m.in. „porywać się” na kogoś (np. przeciwnika) lub do czegoś (np. do broni), „wypadać na teatrum”, wyrwać się z objęć przeciwnika, uciekać czy walczyć z oponentem³². Niekiedy obecność gwałtownej akcji ruchowej sygnalizują wypowiedzi postaci. Kwestie te zawierają wyraźne słowne ekwiwalenty gestyczne:

NABUZARDAN: „[...] **do więzów porywaj**. [...] **kładź** krnąbrnemu **pęta**, miecz niech przy boku zawsze pała czujny. [...] **Hamuj więźnia**, żołnierzu!, czemu zwłoki czynisz?” (M. Kiełpsz, *Sedecyjasz tragedya*, s. 32).

³¹ Definicję ruchu scenicznego *vide* m.in. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Wyd. Pax, Warszawa 1953, s. 109.

³² Gwałtowny ruch sceniczny dobrze poświadczają następujące didaskalia: Mancjusz „**wypada** na teatrum”; Sabiniusz „nazad go [tj. Lucilla, przyjaciela swego syna] chcąc cofnąć, **zabiega się i znowu wraca**” (ruch odpowiada wahaniom bohatera, czy zabić Lucilla, czy też go oszczędzić; J. Bielski, *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Poznań 1755, s. 12, 21–22); Tytus „**porywa się** na boznyjusze i posąg Ksaka chce kruszyć”, Żołnierze się „**w pogoń porywają**” (J. Bielski, *Tytus Japończyk, tragedia*, Poznań 1748, s. 38, 40); Reifil „**wyrwa się; ucieka**” (S. Sadowski, *Peomer...*); bohaterowie „**rąbią się**” (Sołtyk, *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750).

Jest to zatem jeszcze jeden dowód, że dawne dramaty należy traktować całościowo, a tekst główny może wielokrotnie spełniać rolę przypisaną z definicji tekstom pobocznym.

Opisy

Najbardziej rozbudowane w omawianych dramatach są opisy scen pantomimicznych, tanecznych, czyli takich, w których słowo pełniło rolę drugorzędną. Czasem w sztukach pojawiają się także deskrypcje miejsc akcji. W porównaniu ze stuleciem XVII i pierwszą połową XVIII wieku takich sytuacji jest jednak bardzo mało – najczęściej autorzy ograniczają się do lakonicznego określenia topografii, np. „scena w Carogrodzie”.

W nielicznych przypadkach teksty poświadczają jeszcze korzystanie z niezwykle popularnego i masowo wykorzystywanego w XVII wieku systemu telari. Każdorazowa zmiana scenografii zaznaczana jest na początku druku, po spisie osób³³, lub na początku sceny, czyli zanim wejdą na nią wykonawcy. Inaczej niż w wieku poprzednim, zmiany scenografii nie dokonują się w trakcie wygłaszania kwestii przez uczniów. Miejsce akcji przygotowane zostaje zawczasu. Poszczególne osoby wkraczają zatem w przygotowaną wcześniej i określoną przestrzeń, i dopiero wówczas wypowiadają swoje kwestie. Ograniczenie barokowej wielopiętrowości obrazu scenicznego, który w XVII wieku nawiązywał często do emblematyki i nastawiony był na wywołanie efektu „widowiskowości”, spowodowane jest wyraźną supremacją słowa w przedświeceniowych sztukach. To właśnie słowo oraz sposób jego wypowiedzenia staje się najważniejszym środkiem ekspresji aktorskiej.

O przydatności informacji zawartych w tekstach pobocznych świadczą m.in. badania Ireny Kadulskiej, która na podstawie dostępnych sztuk jezuickich podjęła próbę ustalenia systemu dekoracji i poziomu techniki na scenach poszczególnych kolegiów. Dzięki wiadomościom zawartym w drukach oraz rękopisach wiadomo, np. o wykorzystywaniu nowoczesnego systemu kulisowego w teatrach szkolnych w Warszawie, Poznaniu, Lublinie i Wrocławiu. Posługiwano się tam regularnie sceną sukcesywną, a „odmiany sceny”, dzięki zastosowaniu systemu telari, następowały raczej w intermediach oddzielających poszczególne akty³⁴. Opisy scen niemych oraz miejsc akcji umożliwiają również zrekonstruowanie rodzaju maszynerii teatralnej czy kompletów dekoracji.

³³ W tragedii Franciszka Pruszyńskiego *Timokla* (Lublin 1751) po wykazie *dramatis personae* odnotowano trzy „mutacje teatralne”, czyli zmiany scenografii. W pierwszej pokazano apartament w pałacu bohaterki, w drugiej – „obóz Aleksandra króla w rozwalinach murów tebańskich”, zaś w trzeciej – „tron wspaniały Aleksandra, króla na łupach tebańskich”, otoczony tłumem niewolników.

³⁴ M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Teatry szkolne*, Wyd. Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 419–424.

* * *

Omówione w tym rozdziale rodzaje i funkcje tekstów pobocznych z XVIII-wiecznych dramatów jezuickich świadczą wyraźnie, iż są to elementy sztuk niezbędne przy próbach rekonstrukcji dawnych przedstawień i ich założeń inscenizacyjnych. Ponadto analizy dowodzą, jak dalece niewystarczające jest omawianie tekstów dramatycznych, zwłaszcza ze scen szkolnych, jako utworów literackich, wyłącznie przy pomocy narzędzi literaturoznawczych.

W stosunku do sztuk z wieku XVII dramaty z XVIII stulecia zawierają mniej tekstów pobocznych. Zmienia się też ich specyfika – zmniejsza się na przykład ilość tekstów pobocznych o charakterze opisowym, ponieważ w dramatach następuje proces ograniczania scen niemych i alegorycznych, które nawiązywały do treści sztuki na płaszczyźnie symbolicznej. W konsekwencji zmniejsza się widowiskowość przedstawień. Świadczy to o odchodzeniu od estetyki barokowej na rzecz estetyki klasycystycznej. Zamiast kumulacji wrażeń zmysłowych dramaturdzy jezuicki z połowy XVIII wieku kładli nacisk raczej na przekaz słowny. Teksty poboczne udowadniają, że „zewnątrzną widowiskowość” zastąpiono bogatym wachlarzem słownych i pozasłownych środków wyrazu artystycznego, bogatym repertuarem gestów i zróżnicowanym ruchem scenicznym. W teatrach szkolnych sztuka aktorska łączyła się nierozzerwalnie ze sztuką recytacji. Dlatego takie elementy gry, jak gest, ruch czy mimika były podporządkowane słowu. Zapewne wykonawcy chętnie posługiwali się środkami ekspresji o proveniencji retorycznej.

Historyk teatru powinien pamiętać uwagę Jacka Wachowskiego o tym, że w formułowaniu sądów o dawnych dramatach należy zachować daleko idącą powściągliwość oraz „korzystać z prawa do milczenia, szczególnie wtedy, gdy nie potrafi [się] powiedzieć niczego pewnego albo przynajmniej prawdopodobnego”³⁵. Jednak z całą mocą należy podkreślić, że sztuki staropolskie niosą ogromny potencjał badawczy, stanowią wyzwanie i zaproszenie do odkrywania tych „nie-rekonstruowalnych” obszarów. Na tym tle teksty poboczne odgrywają niepoślednią rolę. Są kluczowe dla odtwarzania zaplecza scenograficznego, inscenizacji, a więc stanowią niezbędny element przy próbach stworzenia całościowego obrazu edukacji teatralnej w dawnych kolegiach jezuickich.

Bibliografia

- Baroniusz C., *Roczne dzieje kościelne od narodzenia Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa*, przeł. P. Skarga, Kraków 1603.
Bartnicka K., Bieńkowski T. (red.), *Ratio atque institutio studiorum SJ, czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, Wyd. Naukowe Ateneum, Warszawa 2000.

³⁵ J. Wachowski, *op. cit.*, s. 74.

- Bednarski S. SJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933 (reprint: WAM, Kraków 2003).
- Bielski J., *Apoloniusz, Chrystusów rycerz*, Poznań 1755.
- [Bielski J.], *Konstantyn Wielki, tragedia*, Poznań 1751.
- Bielski J., *Tytus Japończyk, tragedia*, Poznań 1748.
- [Bielski J.], *Vocatio Divina*, [b.m. i r.], rkps Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. IV 11651/6.
- Bielski J., *Zeyfadyń, król Ormuzu*, Kalisz 1747.
- Chodźko I., *Wzór szczerej przyjaźni, Damon i Fincja, tragedia*, Warszawa 1757.
- Filipecki M. J., *Leo filozof*, Lwów 1754.
- Grzebień L. SJ, Czy Stanisław Konarski SP był natchnieniem dla jezuitów w reformie szkolnictwa XVIII wieku, „*Analecta*” 2001, nr 2, s. 53–66.
- Hempel R., *Infidelis felicitas fides felix sive Clodoaldus Daniae princeps, tragoedia*, Warszawa 1748.
- Hempel R., *Maiestas asserta, sive Darius*, [b.m.] 1750.
- Hempel R., *Maiestas asserta, sive Darius*, Warszawa 1749.
- Jarric P. du (Jarricius), *Histoire des choses plus mémorables advenues tant ès Indes Orientales*, pars 1–3, Bordeaux 1608–1610.
- Jaworski S., *Jonatas, tragedia święta*, Kalisz 1746.
- Judkowiak B., *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „*Kronika Miasta Poznania*” 2006, nr 4, s. 127–147.
- Judkowiak B., *Teatr i dramat jezuitów*, „*Kronika Miasta Poznania*” 2000, nr 3, s. 22–42.
- Kadulska I. (red.), *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Kadulska I., *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII wieku. W kręgu reguł, norm i praktyki*, [w:] H. Dziechcińska (red.), *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, PWN, Warszawa–Łódź 1985, s. 95–116.
- Kadulska I., *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Kiełpsz M., *Sedecyjasz, tragedia*, Warszawa 1752.
- Lewański J., *Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1967, s. 158–172.
- Łubieński W., *Świat we wszystkich swoich częściach... określony*, t. 1, Wrocław 1740.
- Łuska S., *Virtus amore et timore, sive Titus*, Warszawa 1750.
- Męciński W., *Drama o powołaniu św. Ałojzego do zakonu Societatis Jesu*, Sandomierz 1754 (wyst. 28 maja 1754 r., Przemyśl).
- Męciński W., *Drama o powołaniu św. Stanisława do zakonu Societatis Jesu*, Przemyśl 1755.
- Mieszek M., *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Teatry szkolne*, Wyd. Collegium Columbinum, Kraków 2007.
- Okoń J., *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – PAN, Wrocław 1970.
- Okoń J., *Kompendium – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku*, [w:] Dacka-Górznińska I. M., Partyka J. (red.), *Staropolskie kompendia wiedzy*, Wyd. DiG, Warszawa 2009, s. 9–31.

- Poplatek J. SJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957.
- Pruszyński F., *Timoklia, tragedia*, Lublin 1751.
- Puchowski K., *Edukacja historyczna w jezuickich kolegiach Rzeczypospolitej 1565–1773*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1999.
- Puchowski K., *Edukacja historyczno-geograficzna w kolegiach pijarskich i jezuickich w I Rzeczypospolitej*, [w:] I. Stasiewicz-Jasiukowa (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX w.*, Wyd. Zakonu Polskiej Prowincji Pijarów, Warszawa 1993, s. 477–487.
- Puchowski K., *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
- Puttkamer J., *Abdamin, drama*, Sandomierz 1754.
- Roczne dzieje kościelne od roku pańskiego 1198*, wyd. J. Kwiatkiewicz, Kalisz 1695.
- Sadowski S., *Peomer, król meseński*, Lublin 1751.
- Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Wyd. Pax, Warszawa 1953, s. 95–121.
- Sławińska I., *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 84–101.
- Sołtyk I., *Mikador, król Kastylii*, Lublin 1750.
- Stengelius G. (Stengel), *Exemplorum libri tres, lib. 2: Exempla in septem capitalium vitiorum detestationem, per quacragesimam an. 1646 narrata*, Ingolstadt [Ingolstadii] 1649.
- Świrczyński A. SJ, *Droga do zbawienia przez rozumne rozporządzenie życia doczesnego wedle oświecenia i powołania Boskiego wyprostowana wszystkim zbawienia swego szczerze szukającym*, wyd. 2, Lublin 1746.
- Tazbir J., *Baronius a Skarga, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”* 1981, nr 26, s. 19–33.
- Wachowski J., *Dzieło teatralne w refleksji historyków teatru. Od badania artefaktów do wyznań performatywnych*, [w:] P. Kencki, J. Kopciński (red.), *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 64–78.
- Żbikowska-Migoń A., *Książka naukowa w kulturze polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa–Wrocław 1977.

Małgorzata Mieszek

THE PLACE OF STAGE DIRECTIONS IN REFORMED JESUIT DRAMA (SINCE MID-18TH CENTURY)

Abstract. Under the influence of freshly conceived enlightenment ideas, and the works of the competing Pijar stage, the eighteenth century Jesuit dramaturgy began to change. The reforms had started many changes: in the choice of works, of the dramatic

forms, in lessening the baroque sumptuousness. It proved leaving the earlier aesthetics for classicist forms. The views on the function of the theatre also changed. While the matter of changes happening on collegial stages until the mid-18th century has been investigated thoroughly, the stage directions were looked upon in greater detail rather sporadically. In this paper, I will try to answer the question of whether and how, along with the process of classification, the role and the function of stage directions in Jesuit drama changed. Even a brief look of source material shows that in comparison with the 17th century, the 18th century brought about a demise in the number of stage directions. Still, they had an important role to play. I shall present the function those directions played, and investigate their usefulness for attempts at reconstructing Jesuit drama pieces. The material under analysis consists of plays written or published in between the half of the 18th century and the year 1765.

Słowa kluczowe: teatr jezuicki, historia Polski XVIII wieku, dramat polski, teksty poboczne w dramacie.

Key words: Jesuit dramaturgy and theatre in the 18th century, old-Polish drama in the 18th century, stage directions in the Jesuit drama.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk*

TEATR I DRAMAT OKRESU SOCREALIZMU W ŚWIELE KRYPTOTEKSTÓW (NA MATERIALE MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI ORAZ WOJEWÓDZKIEGO URZĘDU KONTROLI PRASY, PUBLIKACJI I WIDOWISK W POZNANIU)¹

Celem opracowania jest omówienie kryptotekstów (tekstów niejawnych o celowo ograniczonej dystrybucji) tworzonych w Polsce w okresie socrealizmu. Refleksją objęte zostały dokumenty powstałe w Ministerstwie Kultury i Sztuki (MKiS) oraz w Wojewódzkim Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (WUKPPiW) w Poznaniu w latach 1949–1954, omawiające sposoby scenicznej realizacji sztuk i twórczość dramatyczną przeznaczoną dla młodego widza.

Literatura polska w świetle kryptotekstów²

W okresie Polski Ludowej wszystkie teksty kultury³, które miały zostać dopuszczone do oficjalnego obiegu, były oceniane przez powołanych przez pań-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, e-mail: psiutanka@poczta.onet.pl.

¹ Artykuł powstał jako część projektu *Powojenna literatura polska w świetle kryptotekstów (na podstawie biuletynów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1945–1956)* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2016/23/N/HS2/01798, kierownik: Anna Wiśniewska-Grabarczyk).

² Tytuł rozdziału nawiązuje do klasycznego tekstu Ryszarda Nycza, *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3 (S1), s. 6–27. Nycz oświeśla literaturę polską – której „nieomal od początku towarzyszyło mniej lub bardziej czujne oko kościelnego czy państwowego cenzora” (s. 6) – poprzez analizę tekstów jawnych, wskazując m.in. na „różne strategie literackiej mowy ezopowej” w książkach publikowanych zarówno w obiegu oficjalnym, jak i niezależnym. W prezentowanym tekście punkt ciężkości jest przesunięty na kryptoteksty. „Oświecenie” tekstów niejawnych pozwala lepiej zrozumieć, z jednej strony, systemowe mechanizmy kontroli słowa, z drugiej zaś – sposoby budowania takiego „alegorycznego kodu, w którym warstwa figuralnych znaczeń ma tworzyć rodzaj hermetycznej osłony ukrytego przed okiem cenzora przekazu” (ibidem, s. 10).

³ Państwowej kontroli podlegała prasa, audycje radiowe i telewizyjne, a także produkcje filmowe, a nawet mapy i nuty.

stwo urzędników⁴. W znamienitej większości wypadków miały one charakter niejawni i celowo ograniczoną dystrybucję, co pozwala je zakwalifikować do tzw. kryptotekstów⁵. W artykule omawia się dwa typy tekstów niejawnych – recenzje tworzone w MKiS (które nie mają oddzielnej nazwy) oraz recenzje tworzone w WUKPPiW w Poznaniu, czyli tzw. recenzje cenzorskie. Mimo odrębności obu wskazanych form od recenzji jawnych, ukazujących się w prasie⁶, próżno szukać ich definicji w słownikach terminów literackich czy innych zbiorach o charakterze leksykonowym i encyklopedycznym⁷. Najbardziej zadziwiający jest ten brak w wypadku recenzji cenzorskich, stanowiących swoisty dokument epoki, w takiej formie niereplikowany w systemach demokratycznych⁸. Wszak oceny cenzorów były efektem działalności urzędu cenzury – instytucji odpowiedzialnej za reglamentację wolnego słowa, stanowiącej aparat prewencji i represji, dziś już nieobecny.

Starając się uzupełnić tę lukę, zaproponowałam następującą definicję recenzji cenzorskiej, którą będę się posługiwać w niniejszym artykule:

[...] recenzja cenzorska Polski Ludowej to kryptotekst (tekst niejawny o celowo ograniczonej dystrybucji), umocowany w aparacie państwowym, omawiający i oceniający tekst kultury (dzieło literackie, teatralne, filmowe i in.), tworzony przez pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (od 1981

⁴ Drugi obieg (obieg niezależny) powstał w Polsce w 1976 r., a jego podstawowym celem było osłabienie (przełamanie) państwowego monopolu informacji poprzez publikacje wydawane poza cenzurą (nazywane „wydawnictwami niezależnymi”, „bibułą”, „wydawnictwami bezdebitowymi”, „wydawnictwami opozycji demokratycznej”). Za poprzednika drugiego obiegu uważa się wydawane w latach 1944–1953 podziemne czasopisma, druki ulotne i broszury, a także książki. O drugim obiegu por. m.in.: J. Kamińska [Wł. Chojnacki, W. Chojnacki], *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce 13 XII 1981–VI 1986*, Spotkania, Paris 1988; W. Chojnacki, M. Jastrzębski, *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce*, t. 2: 1 I 1986–31 XII 1987, Spotkania, Warszawa b.r. [1993].

⁵ Kryptoteksty definiuję jako teksty niejawne o celowo ograniczonej dystrybucji (*Recenzja cenzorska Polski Ludowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59 (117), z. 1, s. 97–103); definicję recenzji cenzorskiej Czytelnik znajdzie w moim artykule *Segment streszczający recenzji cenzorskiej (na materiale GUKPPiW z roku 1950)*, „Socjolingwistyka” 2016, z. 1 (30), s. 277–288.

⁶ Podstawowe wyróżniki to niejawność recenzji oraz konieczność wydania decyzji o publikacji lub wstrzymaniu utworu (w razie wątpliwości cenzor mógł zasięgnąć rady swego kolegi bądź przełożonego, jednak ostatecznie na formularzu musiała się znaleźć informacja o dopuszczeniu lub zatrzymaniu książki).

⁷ Jeśli są wspomniane, to wskazuje się na ich pokrewieństwo z recenzją literacką lub wydawniczą.

⁸ W okresie międzywojennym istniała cenzura represyjna.

Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk) oraz oddziałów terenowych w okresie 1944–1990, zazwyczaj na odpowiednim formularzu⁹.

Opisanemu wyżej procesowi kontroli podlegała również twórczość sceniczna. Ingerencje zaczynały się już na etapie zatwierdzania rocznego repertuaru teatralnego, czym zajmowała się oddelegowana komórka Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii (GDTOF). Oceniano oczywiście także poszczególne sztuki, czego świadectwem są zachowane w materiałach archiwalnych recenzje z GUKPPiW i oddziałów wojewódzkich oraz MKiS¹⁰. W teczkach dodatkowo mogła znajdować się „karta książki zgłoszonej do publikacji”, a w wybranych przypadkach korespondencja z twórcą, niekiedy dość zaskakująca:

Jest mi bardzo przykro, że Departament Twórczości otrzymał ode mnie tak okropny maszynopis „Białych Sióstr”. Jest to wina mojej sekretarki, która wysłała nie poprawiony egzemplarz, ale i częściowo wina Komisji Dla Spraw Papieru, która posiada 2 egzemplarze „Białych Sióstr”. Przeszły one przez kontrolę Z.L.P. i cenzurę Wojewódzkiego Wydziału Kontroli Prasy w Katowicach i będą chyba bez rażących błędów¹¹.

Teatr i dramat realizmu socjalistycznego¹²

Koniec lat 40. i początek 50. XX wieku to niezwykle burzliwy okres w kulturze polskiej. W styczniu 1949 r. na zjeździe szczecińskim ważyły się losy literatury polskiej, gdy niespełna pół roku później w Oborach (pod Warszawą) nad

⁹ Segment streszczający recenzji cenzorskiej..., s. 277–278. Pierwszą propozycję definicji recenzji cenzorskiej przedstawiłam w przygotowywanej do druku rozprawie dyplomowej pod tytułem „Czytelnik” oceniurowany. Literatura w kryptotekstach – recenzjach cenzorskich okresu stalinizmu (na materiale GUKPPiW z roku 1950).

¹⁰ Zdarzało się, że urząd cenzury wysyłał tekst do oceny MKiS, por. m.in. recenzję powieści Józefa Nikodema Kłosowskiego *Skarb*: w punkcie szóstym formularza recenzyjnego czytamy: „Nadesłane przez G.U.K.P.” (AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji).

¹¹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z korespondencji z autorem *Białych Sióstr*, Romanem Juraszkiem (31 X 1949). Z fragmentu dowiadujemy się o kolejnych etapach recenzowania utworu. Zazwyczaj były to bardziej lapidarne listy, por. m.in.: „Składam maszynopis mojej pracy pod tytułem *Sztuka religijna w dawnych wiekach* z prośbą o ocenę. Ewentualny mój wydawca nadeśle wkrótce formalne podanie o to” (AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z korespondencji z autorem *Sztuki religijnej w dawnych wiekach*, Karolem Korsakiem (14 VII 1949)).

¹² Teatr i dramat okresu socrealizmu mają bogatą literaturę przedmiotu, por. m.in. liczne prace wybitnego znawcy tej problematyki Stanisława Marczak-Oborskiego.

wyglądem nowego teatru polskiego obradowali delegaci na zjeździe ludzi teatru, dramaturgów i krytyków¹³. Spośród szeregu innych przedsięwzięć istotnych dla rodzimej dramaturgii warto odnotować gościnne występy zespołu Moskiewskiego Teatru Dramatycznego pod dyktando Nikołaja Ochłopkowa czy finał Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich – oba wydarzenia jasno określają kulturalne źródło, z którego powinna czerpać sztuka polska. Zmianom podlegało również zaplecze administracyjne. W kwietniu 1949 r. odbył się ostatni zjazd Związku Artystów Scen Polskich, a we wrześniu powołano Centralną Dyрекcję Teatrów, Oper i Filharmonii – poprzedniczkę GDTOf i Centralnego Zarządu Teatrów¹⁴. Przybierający na sile proces nacjonalizacji teatrów polskich zakończył się 21 grudnia 1949 r.¹⁵

Nowo powstałe sceny teatralne¹⁶, jak również te odbudowujące się po wojennej pożodze¹⁷, zaczęły wdrażać w życie postulaty jedyne go słusznego kierunku, czyli socrealizmu. Ne efekty implementacji nowej metody twórczej nie trzeba było długo czekać. Realizm socjalistyczny szybko zdominował repertuar – „sztuki produkcyjne” grano w Łodzi, Warszawie, Krakowie, Bydgoszczy i na wielu innych scenach Polski. Od twórców wymagano: typowości w przedstawianiu bohatera, wyraźnego dychotomicznego podziału na postacie dobre i złe, z wybijającym się i godnym naśladowania bohaterem pozytywnym oraz jego przeciwieństwem – bohaterem negatywnym, komunikatywności w języku (wszelkie eksperymenty formalne były niedopuszczalne), a także optymistycznego wydźwięku sztuki.

Funkcjonariusze Urzędu Kontroli oraz MKiS oceniali dzieło pod względem zgodności z programem realizmu socjalistycznego. W omawianym okresie do wyjątków należały recenzje, w których ocena wartości artystycznej nie byłaby jedynie pochodną oceny wartości ideologicznej.

¹³ Obrady, których efektem była proklamacja realizmu socjalistycznego, trwały od 18 do 19 czerwca 1949 r.

¹⁴ Zob. zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centralna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1949, nr 77, poz. 955; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19490770955+1950%2403%2401&min=1> [dostęp: 1.05.2016]; zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 kwietnia 1950 r. w sprawie zmiany zarządzenia z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1950, nr 79, poz. 926; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19500770926> [dostęp: 1.05.2016].

¹⁵ Upaństwowieniu podlegał także rynek wydawnictw, por. trudną historię oficyn prywatnych w powojennej Polsce.

¹⁶ Por. m.in. 12 listopada 1949 r. otwarto „Teatr Nowy” w Łodzi.

¹⁷ Por. m.in. 13 grudnia 1949 r. otwarto odbudowany „Teatr Narodowy” w Warszawie.

**„Teatry amatorskie mają ogromne znaczenie w budowaniu:
teraźniejszości i przyszłości [...]”¹⁸ – poradniki dla teatrów
w świetle kryptotekstów**

W założeniach polityki kulturalnej lat 50. duży nacisk kładziono na upowszechnienie i umasowienie kultury, w tym łatwiejszy dostęp do sztuki scenicznej, czego konsekwencją było powstanie sieci scen teatralnych. Szczególną troską objęto środowiska wiejskie i mniejsze ośrodki miejskie, powołując do życia nie tylko wieloscenowe placówki, lecz także skromniejsze instytucje stacjonarne i objazdowe. Życie teatralne toczyło się na scenach filialnych oraz w placówkach przyzakładowych i przyświeclicowych, którymi należało w odpowiedni sposób zarządzać, czego świadomość mieli funkcjonariusze GUKPPiW oraz MKiS:

Zagadnienie teatru świetlicowego wystąpiło niezmiennie żywo we współczesnym życiu. Poradnik dla świetlicowego teatru mógłby oddać cenne usługi tak kierownikowi, jak młodzieży biorącej udział w przedstawieniach¹⁹.

Dla wszystkich różnego typu inicjatyw teatralnych zaczęły powstawać poradniki i instruktaże, omawiające sposoby wystawiania sztuk, współpracę z aktorem i widzom oraz pozostałe kwestie dotyczące scenicznej obróbki tekstu dramatycznego. Podobnie jak sztuki teatralne, także i one podlegały ocenie.

W listopadzie 1949 r. dopuszczono do publikacji „praktyczny podręcznik instrukcyjny w zakresie potrzeb technicznych (częściowo również artystycznych i pedagogicznych) teatru kukłowego w warunkach ochotniczej pracy świetlicowej”²⁰, jakim był *Teatr Kukiełek* Stanisława Iłowskiego. W recenzji podkreślono dobry poziom publikacji oraz wartość dydaktyczno-instruktażową:

Jest to podręcznik opracowany fachowo, wszechstronnie i przejrzyste. Będzie dużą pomocą dla krzewiącego się ruchu amatorskiego w zakresie teatrów kukłowych, gdyż dając najpotrzebniejsze wskazania praktyczne oparte na doświadczeniu fachowców może ochronić początkujących od nieuniknionych błędów, względnie „odkrywania Ameryki”²¹.

¹⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Repertuaru teatrów ochotniczych* Zdzisława Kwiecińskiego (5 IV 1949).

¹⁹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Poradnika dla teatrów świetlicowych* Tadeusza Kudlińskiego i Franciszka Walczewskiego (27 IV 1949).

²⁰ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Teatru Kukiełek* Stanisława Iłowskiego (10 XI 1949).

²¹ Ibidem.

Socrealistyczny awans piśmiennictwa użytkowego jest zrozumiały w kontekście utylitarnych celów stawianych literaturze (również literaturze pięknej). Samouczki, poradniki i pozycje o charakterze instruktażowym stawały się nieocenionym instrumentem służącym do kształtowania pożądanego stanu rzeczy. Nie inaczej było w wypadku podręczników instrukcyjnych dla osób zajmujących się teatrem. Poradnik, jako gatunek interakcyjny²², wymagał od odbiorcy konkretnego działania, lecz w poradniki socrealistyczne, dotyczące tak delikatnej i niedającej się poddać sztywnym regułom materii, jak kształtowanie życia teatralnego, wpisany był jedyny słuszny model działania, a przestrzeń wolności pozostawiona dla animatora życia kulturalnego była ograniczona do minimum.

Władza centralna za pomocą poradników-instruktaży wyposażała pracownika kultury w niezbędne narzędzia do prowadzenia akcji w terenie. Dzięki temu nawet w mniejszych i oddalonych od ośrodków decyzyjnych ośrodkach kultury kwitło życie teatralne, kształtowane wedle odgórnie aprobowanych reguł. Piśmiennictwo dotyczące prowadzenia teatrów uległo znacznej specyfikacji. Na rynku pojawiały się pozycje przeznaczone dla konkretnego typu placówek, zaś od autorów wymagano znajomości tematu i orientowania się w tej nowej rzeczywistości teatralnej:

Wydaje mi się jednak, że współczesny teatr świetlicowy jest zagadnieniem zupełnie specyficznym i wymaga dla siebie specjalnego punktu widzenia. Trzeba się orientować, dla kogo ten teatr ma być i kto to są jego autorzy. Jakiemu wreszcie celowi ten teatr ma służyć. Wiemy bowiem dobrze, że nie ma w dzisiejszej Polsce problemów chodzących luzem, niezależnych od całości zagadnień życia kulturalnego. Teatr świetlicowy nie może pełnić roli samotnej wysepki autonomicznej w swoim obrębie, wymykającej się spod imperatywów współczesności, ale ma być właśnie tej współczesności integralną częścią, jej przejawem, jej odbiciem²³.

Po tak płomiennym wstępie autor recenzji przechodzi do drobiazgowego (liczącego prawie półtorej strony maszynopisu) omówienia poradnika. Wśród zarzutów znajdują się takie, które można uznać za kanoniczne w krytyce lat 50., stanowiące konieczny element recenzenckiego i cenzorskiego *modus scribendi*: „Autorzy poradnika tak dalece przejęci są duchem religijnym, że identyfikują wszystkie problemy ludowe z problemami obrzędowości katolickiej”²⁴, „Autorzy podręcznika psychologizują w sposób zupełnie nieopanowany, podając metody pracy w teatrach świetlicowych”²⁵. Być może część zarzutów należałoby wziąć za

²² E. Ficek, *Poradnik – gatunek interakcyjny?*, [w:] B. Witosz (red.), *Style konwersacyjne*, Wyd. UŚ, Katowice 2006, s. 243–251.

²³ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji *Poradnika dla teatrów świetlicowych...*

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

uzasadniony głos krytyczny, jednak konstrukcja wypowiedzi i jej propagandowy wydźwięk odsłaniają rzeczywiste pobudki piszącego:

Kiedy autorzy omawiają np. na str. 87 i 88 kontrast jako element wyrazu, przypisują barwom jakieś zupełnie niesamowite moce mistyczne, imputując im pojęcie dobra, zła, prawdy, pokory itp. Zdumieni patrzymy na barwy jak na zantropomorfizowane dziwadła, a nie jak na kolorowe plamy, znamionujące wiedzę o malarstwie i zastosowaniu widzenia artystycznego świata w teatrze. To samo z ubiorami, to samo z charakteryzacją. To wszystko, co ma być w teatrze kompozycją barwy, kształtu, światła, zespolonego z epoką, z charakterem sztuki, co ma wreszcie stać się widomym znakiem przejścia się plastyczną wizją świata – u autorów jest przejawem sił wyższych, irracjonalnych, a w najlepszym razie duszy człowieka wzdychającego do katolickich ideałów²⁶.

Decyzja recenzenta wydała się przesądzona: „Zaletą podręcznika jest jego przejrzysta budowa, pewna ilość słusznych wskazówek technicznych. Jako błędny w zasadach, przeprowadzeniu myśli, nie nadaje się do druku”²⁷.

„Momentów politycznych w utworze nie ma”²⁸ – twórczość dramatyczna dla najmłodszych w świetle kryptotekstów

Losy powojennej sztuki dla dzieci dyskutowano m.in. na „na pierwszej konferencji poświęconej rozwojowi literatury dla młodego pokolenia w zmienionych warunkach społeczno-ustrojowych Polski Ludowej”²⁹, a następnie na I Ogólnopolskim Zjeździe w Sprawie Literatury dla Dzieci i Młodzieży w 1947 r., zorganizowanym z inicjatywy Związku Nauczycielstwa Polskiego³⁰. Zachowane stenogramy pokazują, że sztuka dla najmłodszych podlegała podobnym prawidłom tworzenia jak ta dla starszego odbiorcy. Analiza kryptotekstów przekonuje, że podobne były także zasady oceniania.

W okresie systemowej kontroli słowa podstawowym celem kryptotekstów była ocena poprawności ideologicznej składanych do weryfikacji utworów. Nie inaczej było w wypadku twórczości dramatycznej dla najmłodszych. Wydaje się, że zgodność z obowiązującym systemem przekonań była pierwszym probie-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem. W archiwum znajdują się dwie recenzje podręcznika. Chronologicznie pierwsza pochodzi z 27 lutego 1949 r. i jest pozytywna. Utrzymano jednak przytaczaną w artykule decyzję drugiego oceniającego, podpisaną ostatecznie 9 maja 1949 r.

²⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkołaczku i o Sowizdrzale* (19 II 1949).

²⁹ S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. I: Proza, wyd. 3, WSiP, Warszawa 1987, s. 25.

³⁰ Ibidem, s. 35.

rzem oceny, dopiero później zwracano uwagę na pozostałe aspekty dzieła. W formularzu recenzyjnym MKiS przy punkcie „17. Rezonans społeczny i polityczny” recenzentka sztuki Marii Kownackiej *O Żaczku-Szkolaczku i o Sowizdrzale* napisała: „Momentów politycznych w utworze nie ma. Sztuka ma pozytywną wartość wychowawczą. Dźwięczy w niej radość życia, pozytywny stosunek do nauki, umiłowanie przyrody”³¹. W tym krótkim fragmencie streszcza się duża część programu realizmu socjalistycznego. Przyroda i kontakt z naturą – częsty motyw literatury dziecięcej – były cenione przez projektodawców obowiązującego wówczas kierunku. Z przychylnością podchodzono do twórczości, która ukazywała piękno środowiska naturalnego i podkreślała harmonijne współżycie z przyrodą. Sztuki o tematyce rustykalnej cieszyły się dużym poparciem gremiów państwowych, wpisując się w program awansu społecznego środowiska wiejskiego. W wielu recenzjach podkreśla się to, że w utworach przeznaczonych na deski teatru dziecięcego występują „ludzie ze środowiska wiejskiego”³², niekiedy uszczegóławiając informacje dotyczące projektowanego kręgu odbiorców: „Dla dzieci niższych klas szkoły podstawowej. Szczególnie dla wsi”³³.

Uwaga recenzentki dotycząca wartości wychowawczych była również pokłosiem oczekiwań stawianych sztuce. W większości przeanalizowanych recenzji podnoszony jest dydaktyczny aspekt dzieła: „walory wychowawcze wyraźne”³⁴. Paideutyczny bat wydaje się cechą immanentną tzw. literatury czwartej, niezależnie od czasu i miejsca jej powstania, jednak w omawianym okresie był przede wszystkim narzędziem opresji³⁵. Horacjańska maksyma „uczyć – bawiąc” zyskuje nowe znaczenie w pierwszej powojennej dekadzie. Analiza kryptotekstów utworów scenicznych przeznaczonych dla najmłodszych przekonuje, że funkcja wychowawcza była prymarna wobec poetyckiej. Na przychylność mogły liczyć wszelkie propozycje podejmujące problematykę aktualną i uznaną za ważną:

Autor sztuczki postawił sobie ambitne zadanie. Na scenie teatru kukielkowego potrafił bowiem pokazać aktualne zagadnienie gospodarcze. Całe widowisko mia-

³¹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkolaczku*...

³² AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Kasi, co gąski zgubiła* (29 II 1949). Akcja *O Zuchu i Smoluchu* również rozgrywa się w środowisku wiejskim (por. przyp. 38).

³³ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkolaczku*...

³⁴ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlizniętej królownie i królu Gwoździku* (22 IV 1949).

³⁵ Dość przypomnieć postulaty kształtowania pozytywnego wizerunku Armii Ludowej i przedstawiania Armii Krajowej jako organizacji wrogiej Polsce.

nowicie ma za zadanie wykazać dzieciom szkodliwość stonki ziemniaczanej i zachęcić je do współudziału w jej zwalczaniu³⁶.

Nawet jeśli recenzent podał w wątpliwość estetyczną wartość takiego dzieła, mogło ono ujrzeć światło dzienne pod warunkiem dostosowania się autora do zasugerowanych przez recenzenta poprawek:

Można mieć co prawda pretensje do autora spektaklu, że całą szkodliwość stonki upatruje wyłącznie w braku ziemniaków dla świń. [...] Zastrzeżenia te są jednak całkowicie marginesowe i w niczym nie uwłaczają wartości i aktualności sztuczki³⁷.

Ważną z punktu widzenia polityki zdrowotnej problematykę podejmuje sztuka pod tytułem *O Zuchu i Smoluchu*, którą streszcza swoje *dictum* recenzenta: „Czystość to zdrowie, choroba – to brud”³⁸. Sztuka odzwierciedla istniejące w latach 50. rozwarstwienie społeczeństwa – w pierwszej powojennej dekadzie szeroko rozpowszechnione były akcje mające na celu zmniejszenie przepaści między zapóźnioną wsią i rozwijającym się miastem³⁹. Do propagowania higienicznego trybu życia wykorzystywano ulotki informacyjne, plakaty, afisze oraz oczywiście prasę i literaturę. Przykład *Zucha i Smolucha* pokazuje, że również twórczość dramatyczna podejmowała ten niezwykle istotny, choć z pewnością nienależący do wysokiego rejestru piśmiennictwa problem:

Smoluch, wspólnik Czarownicy, uprawia propagandę brudu. Czarownica rozsiewa choroby. [...] Książka po poprawkach nadaje się dla niższych klas szkoły podstawowej teatru amatorskiego – na uroczystość okolicznościową. Może uczyć przez pokazanie dziecku szpetoty brudu. Tak chciała autorka. Zdaje się, że metodą bardziej skuteczną wychowawczo jest pokazywanie dziecku ładnych stron życia, godnych naśladowania, ale to zrobiła już nieraz Kownacka w innych swoich cennych pracach teatralnych dla dzieci⁴⁰.

Sztuka *O Zuchu i Smoluchu* podejmowała trud wyrobienia w najmłodszych konsumentach kultury właściwych nawyków dotyczących zasad higieny. Podstawowym celem twórczości (dramatycznej) okresu stalinizmu było owo

³⁶ APP, WUKPPiW, sygn. 240, k. 181. Z recenzji książki *O jeżu i lisie szkodniku* (14 VI 1954).

³⁷ Ibidem.

³⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O Zuchu i Smoluchu* (11 III 1949).

³⁹ Ten dychotomiczny stan rzeczy ma odzwierciedlenie także w literaturze okresu, która wytworzyła dwa nurty powieści produkcyjnej – miejski i wiejski.

⁴⁰ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O Zuchu*...

„wyrabianie” w odbiorcach kultury odpowiednich postaw wobec szczególnie istotnych z punktu widzenia polityki państwa zagadnień. Prawodawcom systemu zależało na wyposażeniu młodego konsumenta kultury w odpowiedni system przekonań, na przykład dotyczący zagadnień węzłowych, choćby takich jak walka klas czy kapitalistyczny wyzysk. Ciekawie w tym kontekście prezentuje się Szewczyk, bohater kolejnej sztuki dramatycznej zaproponowanej przez Marię Kownacką. W ocenie utworu formułowane są zarzuty dotyczące motywacji i wiarygodności psychologicznej bohatera, odsłaniające oczekiwania, jakie stawiano literaturze:

Nieoczekiwane zakończenie – szewczyk nie chce pałacu i korony – byłoby bardziej zabawne, gdyby szewczyk był grzeczniejszy. Ten moment jest mimo humoru zawartego w jego przemówieniu – trochę zwulgaryzowany. I pośpiech, z jakim królowna ulega wpływom szewczyka – nie bardzo wiarygodny⁴¹.

W produkcjach socrealistycznych paralelizm estetyczno-etyczny zostaje wzbogacony o komponent klasowy. Bohaterowie, jeśli są piękni i dobrzy, to zazwyczaj pochodzą z odpowiedniej grupy społecznej. Dlatego recenzenci i krytycy proponowali rozwiązania fabularne, w których „uwięzioną królownę uwalnia nie dzielny rycerz, lecz Stach-hutnik”⁴². W analizowanym przypadku Szewczyk wzgardził atrybutami klasy wyższej, choć – jak zauważa recenzentka – nie bez uszczerbku dla samej kompozycji dzieła.

Oceniający utwory dramatyczne recenzenci zwracali uwagę na możliwości ich scenicznej realizacji, chociaż w przeanalizowanym korpusie tekstów przeważają lakoniczne uwagi na ten temat: „Rzecz napisana lekko, żywo, z humorem, z dużą znajomością wymagań sceny kukielkowej i psychiki dziecięcej”⁴³, „Dobra konstrukcja dramatyczna. Poczucie sceny. Żywa akcja. Umiejętne przeprowadzenie tendencji utworu. Język – zapewne ze względu na dość obrzydliwy temat – ubogi”⁴⁴.

W komentarzach podnoszono cechy immanentne tekstów, które mogły być zaletą lub przeszkodą w przeniesieniu na scenę, a waloryzacji możliwości realizacyjnych towarzyszyła często ocena wartości artystycznej dramatu:

⁴¹ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O straszliwym smoku...*

⁴² *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 125; W. Grodzieńska, *Współczesna literatura dla dzieci*, „Kuźnica” 1949, nr 51–52, s. 11.

⁴³ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Kasi...*

⁴⁴ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O Zuchu...*

Temat nadaje się raczej do pogadanki o higienie niż do dramatycznego opracowania. Personifikacja grzebieni, mydeł, szczotek. Uplastycznienia owadów budzących obrzydzenie i lęk jak Karaluch, mucha, piosenki, których treścią jest pasożytnicze bytowanie pluskiew, wszy, pcheł, roznoszenie bakterii ze śmietników, „z gnoju” do wazy z zupą – przez muchy, gdzie występują stonogi, prusaki itp., gdzie leżą kupy śmieci, a chłopca porównuje się do „niechlujnej ścierki” – to to wszystko jest słuszne, prawdziwe – ale w teatrze, zobrazowane wyraziście, bardzo obrzydliwe i straszne⁴⁵.

W zachowanych recenzjach znalazło się kilka uwag dotyczących ówczesnego życia teatralnego. Niemal wszystkie potwierdzają jego niski poziom: „W ogólnym niskim poziomie repertuaru w teatrach dla dzieci, pozycja wartościowa, będąca od lat jednym z podstawowych widowisk w teatrach kukielkowych”⁴⁶, „Utwór zasługuje na publikację i jaknajszersze [pisownia oryginalna] rozpowszechnienie jako jedna z najlepszych sztuk kukielkowych dla młodszych dzieci”⁴⁷, „Utwór powinien być wydany jako jedna z lepszych sztuk w ubogim na ogół naszym repertuarze teatru dla dzieci”⁴⁸.

* * *

W literaturze przedmiotu dominuje przekonanie, że teatry doby realizmu socjalistycznego „przeżywały jeden z najbardziej jałowych okresów w swoich dziejach”⁴⁹. Polski dramat powojenny nie stworzył w pierwszym dziesięcioleciu dzieł wybitnych. Państwo rozpostarło nad twórczością dramatyczną – podobnie jak nad pozostałymi dziedzinami sztuki – opiekuńczo-wychowawczy wachlarz, który nie sprzyjał swobodzie twórczej.

Zaproponowałam spojrzenie na teatr socrealizmu nie od strony tego, co się ukazywało i co wystawiano na deskach teatralnych, lecz od strony tego, jak oceniano składane do weryfikacji poradniki dotyczące scenicznej obróbki tekstów dramatycznych oraz same sztuki przeznaczone dla najmłodszych. Analiza kryptotekstów przekonuje, że oceniający byli w przeważającej mierze lojalni wobec prawodawców systemu i nie wychodzili poza przyjęty kanon recenzyjny, a zacho-

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki Marii Kownackiej, *O strasliwym smoku...*

⁴⁷ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Kasi...*

⁴⁸ AAN, MKiS, Dep. Tw. Art., Wyd. Wydawniczy, 705, bez paginacji. Z recenzji sztuki kukielkowej Marii Kownackiej, *O Żaczku-Szkolaczku...*

⁴⁹ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985, s. 232.

wane w archiwach szczytki sztuki i same recenzje potwierdzają dyskusyjne walory artystyczne twórczości dramatycznej lat 50. XX wieku skierowanej (nie tylko) do najmłodszych odbiorców.

Bibliografia

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Twórczości Artystycznej, Wydział Wydawniczy, 705.
- Archiwum Państwowe w Poznaniu, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 240.
- Chojnacki W., Jastrzębski M., *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce*, t. 2: 1 I 1986–31 XII 1987, Spotkania, Warszawa b.r. [1993].
- Ficek E., *Poradnik – gatunek interakcyjny?*, [w:] B. Witosz (red.), *Style konwersacyjne*, Wyd. UŚ, Katowice 2006, s. 243–251.
- Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. I: Proza, wyd. 3, WSiP, Warszawa 1987.
- Grodzieńska W., *Współczesna literatura dla dzieci*, „Kuźnica” 1949, nr 51–52, s. 11.
- Kamińska J. [Wł. Chojnacki, W. Chojnacki], *Bibliografia publikacji podziemnych w Polsce 13 XII 1981–VI 1986*, Spotkania, Paris 1988.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965*, PWN, Warszawa 1985.
- Nycz R., *Literatura polska w cieniu cenzury*, „Teksty Drugie” 1998, nr 3 (51), s. 6–27.
- Wiśniewska-Grabarczyk A., *Recenzja cenzorska Polski Ludowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, nr 59 (117), z. 1, s. 97–103.
- Wiśniewska-Grabarczyk A., *Segment streszczający recenzji cenzorskiej (na materiale GUKPPiW z roku 1950)*, „Socjolingwistyka” 2016, z. 1 (30), s. 277–288.
- Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centralna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1949, nr 77, poz. 955; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19490770955+1950%2403%2401&min=1> [dostęp: 1.05.2016].
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 kwietnia 1950 r. w sprawie zmiany zarządzenia z dnia 8 września 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii”, *Monitor Polski* 1950, nr 79, poz. 926; <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19500790926> [dostęp: 1.05.2016].

Anna Wiśniewska-Grabarczyk

**THEATER AND DRAMA OF THE SOCIALIST REALISM IN THE
CONTEXT OF CRYPTOTEXTS (ON MATERIAL OF MINISTRY
OF CULTURE AND ART [MKiS] AND PROVINCIAL OFFICE
OF CONTROL OF PRESS, PUBLICATIONS AND SHOWS
IN POZNAŃ [WUKPPIW])**

Abstract. The main aim of the paper is the description of cryptotexts of theater staging handbook and dramatic works created in Poland in the socialist realism period. Cryptotext is a secret text which unavailability is the result of a purposeful act. In the text I present selected cryptotexts – reviews produced in Ministry of Culture and Art (MKiS) and censorship reviews of the dramatic works submitted for evaluation to the Provincial Office of Control of Press, Publications and Shows in Poznań (WUKPPIW).

The archives contain evaluation of works which have been published in the subsequent years as well as these which remained only in their draft form. The analysis of the evaluations of the ministry officials reveal the mechanisms of allowing and withholding submitted dramatic works and theater staging handbook which shows the practices of publishing theatrical works.

Analysis of different evaluations to the main text allow for a hypothesis that the main aim of cryptotexts were the evaluation of ideological correctness of submitted works. In spite of this main function it is possible to point out specific passages in the statements of the WUKPPIW officials which are similar to statements of the ministry officials. In these two cases the evaluation pertains to the content and the planned realization of the work and plays mainly a didactic function.

Słowa kluczowe: cenzura, kryptotekst, powojenny teatr i dramat polski.

Key words: censorship, cryptotext, post-war Polish theater and drama.

Tomasz Kaczmarek*

SIMON GANTILLON I JEGO „TEATR UCIECZKI”, CZYLI W POSZUKIWANIU FRANCUSKICH TEKSTÓW EKSPRESJONISTYCZNYCH

Szedłem drogą wraz z dwójką przyjaciół. Zaczynało zachodzić słońce. Poczulem cień melancholii. Nagle niebo zrobiło się krwistoczerwone. Zatrzymałem się, przechyliłem przez barierkę, śmiertelnie zmęczony, i spojrzałem na ogniste chmury, które wisiały jak krew i miecz nad niebiesko-czarnym fiordem i nad miastem. Moi towarzysze poszli dalej. Stałem tam, dygocąc z przerażenia. I poczułem głośny, niekończący się krzyk przesywający naturę.

(Edward Munch)

Gdzie scenograf znajduje źródło swej inspiracji? Oczywiście w didaskaliach.

(Denis Bablet)

Choć Francuzi nie stworzyli dramatów typowo ekspresjonistycznych, jak to miało miejsce w Niemczech, pomimo niechęci wielu znawców literatury francuskiej odrzucających *en bloc* ekspresjonizm jako żywioł germański, tak zniechęcony zwłaszcza po I wojnie światowej, to jednak analizując pewne dzieła francuskich twórców, nie trudno jest nie zauważyć pewnych inklinacji autorów znad Sekwany do tego awangardowego nurtu. Tendencja ta widoczna jest przede wszystkim nie tyle w samych dialogach, które naturalnie nawiązują do naturalistycznej spuścizny, ile w didaskaliach, objaśniających iście ekspresjonistyczne wizje pisarzy¹. Nikt nie pragnie przeforsować idei, że we Francji panował ekspre-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej, e-mail: tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl.

¹ Warto tu nadmienić, że paradoksalnie w dramatach naturalistycznych występuje więcej wskazówek scenicznych niż w dramacie ekspresjonistycznym, co może dziwić, bowiem od 1890 do 1920 r. rozwinęły się różne środki techniczne i ekspresjonista mógłby je wziąć pod uwagę w tworzeniu swych – często spektakularnych – wizji.

sjonizm, ponieważ ten kierunek był obcy „kartezjańskiemu” zmysłowi, a mimo wszystko na przykład Gaston Baty, który w swej działalności był otwarty na nowości z Europy, chętnie nawiązywał do dokonań międzynarodowych awangardystów, w tym Niemców, z okresu międzywojnia. Simon Gantillon (1887–1961), który blisko współpracował z nowatorskim reżyserem, inspirował się dokonaniami swego mistrza. Tworzył dramaty, w których precyzował z naturalistyczną dokładnością, jak wyobraża sobie ich wystawienie na deskach teatru. Drobiazgowość pisarza dotyczyła nie tylko materialnego wymiaru spektaklu, lecz przede wszystkim wskazywała na środki, które miały podkreślać jego duchową perspektywę. Didaskalia dostarczają nam zatem wielu cennych uwag dotyczących inscenizacji, która wychodziła poza ramy zwykłego realizmu i – z dzisiejszego punktu widzenia – była bliska estetyce ekspresjonistycznej.

Baty i Gantillon

Ekspresjonizm teatralny jest zjawiskiem, które pojawiło się najpierw w Skandynawii, by następnie rozwinąć się w Europie Środkowej, przede wszystkim w krajach niemieckojęzycznych, ale nie tylko. Charakteryzując fenomen ekspresjonizmu, Maurice Gravier rozróżnia jego dwa podstawowe aspekty: „z jednej strony możemy brać pod uwagę teksty sztuk ekspresjonistycznych, z drugiej zaś stwierdzamy, że w związku z tymi tekstami rozwinął się najpierw w Niemczech, a następnie rozprzestrzenił się po trosze w całym świecie pewien styl gry, inscenizacji i scenografii teatralnej”². To właśnie ten drugi aspekt można odnaleźć w działalności wielu twórców francuskich, m.in. u pisarzy takich jak Henri-René Lenormand, Jean-Victor Pellerin oraz Simon Gantillon, a jeśli chodzi o reżyserów, to należy wspomnieć tu nazwiska Georges’a Pitoëffa, Gastona Baty czy Jean-Louisa Barrault.

Gdy mówimy we Francji o ekspresjonizmie w teatrze – zwłaszcza w okresie międzywojennym – mamy częściej na myśli powolne przenikanie pewnego stylu scenicznego niż istnienie ściśle ekspresjonistycznych tekstów. Nasi reżyserzy i aktorzy podróżowali po całej Europie. Podczas swych *tournées* byli na przedstawieniach sztuk ekspresjonistycznych w Niemczech i Austrii. Skorzystali z tej lekcji, nawet jeśli zupełnie nie rozumieli tekstów. Styl scenograficzny ekspresjonizmu mógł różnymi drogami oddziaływać na smak techników, artystów i publiczności: balet [...], niemieckie kino ekspresjonistyczne, którego oddziaływanie było tak potężne w całym świecie [...]³.

² M. Gravier, *Ekspresjonizm teatralny we Francji w okresie międzywojennym*, [w:] D. Bablet, J. Jacquot (éd.), *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983, s. 190.

³ Ibidem.

Ponad wszelką wątpliwość kariera dramaturga Gantillona związana jest ze ścisłą współpracą z genialnym realizatorem awangardowym Gastonem Baty, pod którego wpływem napisał cztery sztuki w latach 1923–1932. Obaj poznali się na początku XX wieku w kolegium dominikańskim w Oullins, ale w tym okresie przyszły pisarz nie interesował się literaturą, a teatrem w jeszcze mniejszym stopniu. Jako młodzieniec marzył o podróżach do egzotycznych krajów, których echo odnajdziemy w jego późniejszych dramatach i innych tekstach mniej lub bardziej autobiograficznych. Dopiero po latach, kiedy ponownie się spotkali podczas realizacji *Simouna* Lenormanda, 36-letni autor *Marine* był pod dużym wrażeniem prac założyciela zespołu eksperymentalnego La Chimère (Chimera) i postanowił sprawdzić się w roli dramaturga, a przede wszystkim reżysera. Czuł, że właśnie w tej roli może się spełnić – bardziej niż literatura zajmowała go bowiem inscenizacja. Podzielał pogląd (zapoczątkowany przez André Antoine’a), że realizator jest ważniejszy od autora. Nie inaczej było w przypadku Baty: „jako uczeń Niemca Reinhardta głosił Baty prawdziwy kult reżyserii. Według niego »animator« jest władcą absolutnym, autor dramatyczny jest na jego usługi w tej samej mierze co aktor i scenograf. Zasadniczą rolę reżysera jest sugerowanie poza światem widzialnym świata niewidzialnego, poetyckiego i tajemniczego”⁴. Podobnie jak ów wielki francuski inscenizator, Gantillon pragnął tworzyć spektakle, które byłyby laickim ekwiwalentem przeżycia religijnego. Od początku swej działalności dramaturg „nie przegapi żadnej próby, uczestniczy w pracach reżysera, pomaga mu swoimi radami, rysunkami i sugestiami dotyczącymi dekoracji i interpretacji”⁵. Nie było mu jednak dane samodzielnie reżyserować. Niemniej jednak jego inscenizatorskie ambicje zostały potwierdzone przez rozbudowane didaskalia i liczne notatki, które stanowią dzisiaj dla nas cenne źródło informacji o tym, jak mogły wyglądać jego – nowatorskie w tamtych czasach – pomysły na realizacje sceniczne.

Cyklon

Simon Gantillon zadebiutował jako dramaturg sztuką *Cyclon* (1922), w której przedstawia historię pozostawionych samym sobie marynarzy znajdujących się na statku na pełnym morzu. Dramat ten, przypominający do złudzenia *Bitwę morską* (*Seeschlacht* – 1917) Reinharda Goeringa, wydaje się zwykłą relacją z życia wilków morskich, którzy ciężko znoszą wpływ bezlitosnego klimatu na swe ciało, ale przede wszystkim na psychikę. Ich nadwerżo-

⁴ P. Surer, *Współczesny teatr francuski*, tł. K. A. Jeżewski, PIW, Warszawa 1973, s. 28.

⁵ G. Lieber, *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d'évasion*, thèses présentée en vue du Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Université Paris X, Nanterre 1987, s. 301.

ną kondycję pogarsza oczekiwanie na nadchodzącą i nieuniknioną burzę, co nadaje położeniu „majtków” tragicznego wymiaru. Ponad wszelką wątpliwość pisarz przywołuje w tym utworze własne doświadczenia⁶ z okresu, gdy pływał po morzach i oceanach jako żądny przygód żeglarz – dlatego często porównywano jego twórczość do tekstów Pierre’a Loti. Nie ma jednak w tym dramacie akcji w tradycyjnym znaczeniu, a cały dramatyzm zawarty jest w ekstremalnej sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie.

Gdybyśmy chcieli ograniczyć się jedynie do dialogów, to z łatwością przysłoby nam zaklasyfikować tę sztukę do nurtu estetyki realistycznej, a nawet naturalistycznej. Pewne uwagi twórcy nawet to potwierdzają. Gantillon precyzuje z dokładnością prawie co do centymetra, w którym miejscu powinni znajdować się aktorzy w danej scenie, każdy element dekoracji miał w ten sposób drobniawczo przypisane miejsce. Zajmuje się więc organizacją przestrzeni oraz kładzie nacisk na ekspresję ciała, dzięki czemu wielu teatrologów mogłoby znaleźć w tych tekstach pobocznych wiele informacji dotyczących proksemiki i kinezyki. Autor przykładą też wagę do sposobu wypowiedzi postaci: każda z nich wyraża się w swoim dialekcie, łatwo więc można wychwycić, kto jest paryżaninem, kto Bretończykiem, a kto nie jest Francuzem⁷. Dramatopisarz pisze także w swoich notatkach, jak sobie wyobraża zwiastującą nadchodzący groźny huragan scenę, w której miały występować poruszające się chmury, jak konkretnie użyć światła dla stworzenia odpowiedniej atmosfery. Pomimo ewidentnego nawiązania do realizmu, Gantillon nie pragnie bynajmniej odzwierciedlać na scenie „kawalka życia”, jak by tego chciał André Antoine. Marcel Raymond stwierdza po premierze sztuki, że autor „przekracza zwykłe kopiowanie życia, aby stworzyć specyficzny realizm sceniczny”⁸. Realizm ten można nawet porównać z dokonaniem Théâtre Libre na tyle, na ile „dąży do uduchowienia części materialnej i zmateralizowania części duchowej”⁹ spektaklu. Gantillon czyni to dzięki zastosowaniu różnych technik scenicznych, a nie za pomocą samego słowa. Zdaje sobie bowiem sprawę, że sam dialog jest niewystarczający, by przedstawić kruchą ludzką egzystencję, a to było jego najważniejszym zamiarem. Tekst główny był niejako pretekstem, by móc później użyć właściwych środków scenicznych dla wyrażenia zamysłu pisarza i Gantillon robi to w zgodzie z koncepcjami Gastona Baty:

⁶ Por. S. Gantillon, *Marine*, „Bulletin de la Chimère” 1923, n° X.

⁷ S. Gantillon, *Cyclone*, Collection nouvelle de la France dramatique, Librairie Stock, Paris 1923, s. 5.

⁸ M. Raymond, *Le Jeu retrouvé*, Éditions de l’Arbre, Montréal 1943, s. 86.

⁹ J.-P. Sarrazac, Ph. Marcrou (éd.), *Antoine, l’invention de la mise en scène : anthologie des textes d’André Antoine*, Centre National du Théâtre, Actes Sud-Papiers, Arles 1999, s. 23.

Tekst nie jest w stanie wszystkiego wyrazić. Dochodzi tylko do pewnego punktu, do którego zmierza każde słowo. Poza nim zaczyna się inna strefa tajemnicy, milczenia, tego, co zwie się atmosferą, nastrojem, klimatem, jeśli wolicie. To właśnie ma wyrazić praca reżysera. Gramy cały tekst, z tym wszystkim, co może on wyrazić, ale pragniemy także przedłużyć go w sferę, której same słowa nie potrafią oddać¹⁰.

To właśnie ten zabieg przedłużenia tekstu w sferę, w której słowa nie są już w stanie wyrazić pewnej tajemniczej rzeczywistości, stanowi o oryginalności przedsięwzięcia pisarza-reżysera. Realistyczna dekoracja miała być swoistą trampoliną dla scenicznej materializacji nadprzyrodzonych sił. Nie chodzi tutaj bynajmniej o pojawienie się różnych żywiołów czy boskich mocy, które interweniowałyby w los człowieka. Bo nawet jeśli tytułowy cyklon jest rzeczywisty, to naprawdę trzeba go postrzegać w kontekście cierpiących marynarzy – to on bowiem, jak miało to miejsce w dramatach tzw. „klimatycznych”, jest odbiciem ich lęków i trwogi. Niszczycielski żywioł został ukazany przez Gastona Baty za pomocą silnego światła, dzięki któremu sznury rzucały wielki cień na ścianę, ów cień „oscylował i tańczył”¹¹, a reszty dokonywały efekty akustyczne. W takiej atmosferze pisarz pragnął ukazać wewnętrzne, czyli nieświadome, życie marynarzy. Huragan wzbierał na sile proporcjonalnie do wzrostu niepokoju bohaterów. Jeden z nich mówi: „wszystko jest tajemnicą... życie... śmierć... światło... cień... wszystko!... a my jesteśmy opętani”¹². Niektórzy nie wytrzymują presji i wybierają śmierć w morskich otchłaniach. Gantillon podkreślał, że w sztuce ważnym aspektem jest tragiczna kondycja bohaterów. Jak pisał: „próbowałem zasugerować ponad postaciami obecność tajemniczych i niewidzialnych sił, które kierują życiem i śmiercią ludzi”¹³ – te same siły tkwiły jednak w bezbronnych śmiertelnikach. Nie mniej ważnym, a może najistotniejszym elementem jest studium nieświadomego życia oraz ukazanie go plastycznie na scenie. I podobnie jak dialog jest tylko pretekstem do rozwinięcia głównej akcji, tak przedstawiana rzeczywistość jest punktem wyjścia do ukazania sfery niewidzialnej. Na łamach „Bulletin de la Chimère” Gantillon przedstawił wizję nowego teatru, który swobodnie nawiązuje do tradycji teatru antycznego i Shakespeare’a, a także francuskiego dramatu średniowiecznego. To właśnie w tej tradycji odnalazł – a nie w renesansie, który wprowadził „teatr umysłowy”, rządzący się jedynie rozumem – wizję świata, gdzie rzeczywistość i nadprzyrodzoność są tak samo „realne” jak człowiek¹⁴. Dramaturg marzył więc o dramacie integralnym, w którym mimika,

¹⁰ Cyt. za: P. Surer, *op. cit.*, s. 28.

¹¹ L. Bessnard, nota w: „Le Quotidien”, 31.05.1923.

¹² S. Gantillon, *Cyclone...*, s. 15.

¹³ S. Gantillon, *Marine...*, s. 165.

¹⁴ S. Gantillon, w: „Bulletin de la Chimère” 1922, n° 1.

dekoracje, kostiumy, dźwięki, światło i inne środki wyrazu współgrają ze sobą na równi z interpretacją aktorską, podkreślając złożoność egzystencji – każdy element spektaklu stawał się czynnikiem *mitspielend*, jak tego pragnęli ekspresjoniści. W ten sposób Gantillon ożywiał przestrzeń, która stała się plastyczną podporą gry dramatycznej.

Choć to Baty był reżyserem spektaklu, to w swoich notatkach i innych tekstach pobocznych dramaturg procedował niczym prawdziwy ekspresjonistyczny scenograf, który nie stara się nadawać sztuce konkretnej oprawy historycznej ani stworzyć wiarygodnego środowiska społecznego czy choćby klimatu psychologicznego:

Nie dąży do nśladowania rzeczywistości, odrzuca więc niepotrzebną dekoracyjność. Posiada umiejętność bezpośredniego widzenia utworu dramatycznego. Pragnie także „odnaturalizować” scenę, aby pozwolić działać siłom dramatu. Wybiera jednak różne środki, w zależności od tego, czy będzie dążył do zmaterializowania swej wizji dramatu, przedstawiając ją w malarskiej dekoracji, czy też budując architektoniczną przestrzeń sceniczną, w której tylko parę elementów, jak ruchy aktorów i operowanie światłem, sugeruje widzowi tę wizję¹⁵.

Podobnie jak ekspresjoniści, pisarz interesował się światłem, grą cieni:

scena bywa, na przemian, pogrążona w ciemności, pocięta wiązkami światła, ożywiona ostrymi kontrastami światłocienia i zmiennym zabarwieniem światła. Także operowanie oświetleniem określano jako „arbitralne dopełnienie akcji”. Istotnie, może się ono wydać arbitralne z pozycji rzeczywistości pozateatralnej, lecz całkowicie logiczne z punktu widzenia ekspresjonistycznej techniki scenicznej¹⁶.

Niemniej jednak, nawet w swych koncepcjach paraekspresjonistycznych Gantillon nie idzie tak daleko, jak inscenizatorzy niemieccy, którzy koncentrują się na głównej wizji, na realizacji *Stimmungssphäre* dzieła dramatycznego, ponieważ od początku do końca skupiają się na świecie wyzbytym z wszelakiego obiektywizmu. W przypadku francuskiego twórcy świat zewnętrzny i wizja z nim związana zawsze ze sobą współgrają.

Kiedy Hermann Bahr pragnie scharakteryzować postawę artysty ekspresjonistycznego, zestawia ją z aktywnością impresjonisty. Ten ostatni posiadałby oczy i uszy, dzięki którym mógłby postrzegać świat zewnętrzny, pozbawiony byłby jednak ust. Tymczasem artysta ekspresjonistyczny nie posiada oczu i uszu, ale

¹⁵ D. Bablet, *Scena ekspresjonistyczna*, [w:] L. Richard (red.), *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 249.

¹⁶ Ibidem, s. 254.

posiada usta, za pomocą których może wyrazić swoje wewnętrzne wizje. Impresjonista reprodukuje, ekspresjonista wykrzykuje¹⁷. W *Cyklonie* Gantillon wydaje się w takim samym stopniu impresjonistą, jak i ekspresjonistą.

Maya

Największym sukcesem okazała się *Maya* (1924), która zagwarantowała pisarzowi chwilową sławę międzynarodową¹⁸. Sztuka wywołała tyleż głosów entuzjazmu co oburzenia, a nawet zgorszenia¹⁹, co wówczas nie dziwiło, ponieważ Gantillon uczynił swą główną bohaterką prostytutkę, choć nie był on pierwszym autorem pod tym względem, a całą akcję umieścił w domu publicznym. Wielu widzów, którzy spodziewali się skandalicznych scen, wychodziło z teatru zawiedzionych. Podobnie jak w przypadku poprzedniej sztuki, gdyby ograniczyć się jedynie do tekstu głównego, można by było pomyśleć, że autor pozostaje wierny estetyce naturalistycznej, kreśląc mierny żywot kobiet sprzedających swe ciało. Choć autor unikał wszelakich aspektów wulgarnych z życia prostitutek, to dbał o każdy szczegół realistyczny: na przykład dużo uwagi poświęcał ubiorom, jakie miały nosić kobiety lekkich obyczajów, zwracał również uwagę na zindywidualizowany język postaci. Nawet precyzyjne umiejscowienie na scenie stołu czy kanapy było dla niego bardzo istotne.

A jednak Gantillon traktował rzeczywistość przedstawioną jako punkt wyjścia do badania innej rzeczywistości, którą – jak tego chcieli ekspresjoniści – można poznać jedynie za pomocą wewnętrznych zmysłów. Na początku Baty podchodził do tekstu dramatopisarza z pewną rezerwą, żeby nie powiedzieć: niechęcią – i to nie z powodu poruszanej w nim tematyki, lecz nadmiernego realizmu. Jak wiadomo, genialny „czarodziej reżyserii” poszukiwał sztuk, które nie są zdominowane przez „Jaśniepana Słowo”²⁰, a które pozwalają realizatorowi scenicznemu stworzyć piękny spektakl. Zmienił jednak niepocholebne zdanie na temat dramatu, kiedy poznał koncepcje inscenizacyjne dramaturga – a ten uczynił z domu uciech miejsce „nieokreślone”²¹, w którym dochodzi do głosu wewnętrzne życie bohaterów. Tekst sugerował istnienie pewnej przestrzeni tajemniczości,

¹⁷ Por. H. Bahr, *Expressionismus*, Delphin-Verlag, München 1920.

¹⁸ Sztuka doczekała się nawet ekranizacji przez Raymonda Bernarda w 1949 r. W tytułowej roli wystąpiła Viviane Romance.

¹⁹ H. Talvart, J. Place (éd.), *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801–1936)*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris 1937, s. 284.

²⁰ Por. G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, Bloud et Gay, Paris 1926.

²¹ M. Vaïs, *L'Écrivain scénique*, Presse de l'Université du Québec, Montréal 1978, s. 44.

uwalniał siły instynktu, podświadomości i nadrzeczywistości²². Mogły być one uwidocznione przede wszystkim dzięki odpowiedniej oprawie scenicznej. Już na początku postacie miały być ukazane bardziej niczym duchy niż ludzie z krwi i kości. Wymykały się ze świata zewnętrznego, by poruszać się w iście onirycznym wymiarze. Gantillon skontrastował tu zewnętrżność i wewnętrzność, nadając tej ostatniej uprzywilejowaną rangę. Już w prologu zaznaczył, że główna bohaterka jest niczym bogini błędząca w labiryntach ciemności. Taka wizja musiała przypaść twórcom *Kaprysów Marianny* do gustu.

I w rzeczy samej, Gantillon pragnął przekroczyć zewnętrzny wymiar egzystencji (nigdy o nim jednak nie zapominając), aby przedstawić wewnętrzne życie kapłanek miłości, które boleśnie targane są z jednej strony żądzami cielesnymi, a z drugiej – potrzebami duchowymi. Odwiedzający dom uciech klienci również cierpią, ponieważ nie zaznali nigdy prawdziwej miłości i to właśnie w ramionach cór Koryntu pragną odnaleźć przynajmniej namiastkę uczuć. Można by te biedne istoty „wyrzucone na ten świat” – jak by powiedział Heidegger – porównać do bohaterów Czechowa, ale wszystkie postacie w dramacie francuskiego pisarza pozbawione są, tak jak w utworach ekspresjonistów, pewnej realistycznej psychologii. Nie są bynajmniej „chodzącymi abstrakcjami” Jarry’ego – symbolizują bowiem cierpienie współczesnego człowieka. A to cierpienie autor odnajdywał w przepastnych zakamarkach ludzkiej nieświadomości, która samym słowem niezdolna jest wyjawić bólu istnienia. Gantillon wtedy właśnie obmyślał koncepcje, które oddalały go od realizmu, by pozwolić reżyserowi pławić się w sennych oparach. Rozum w podobnych okolicznościach śpi, a dusza może swobodnie działać, wyobrażnia zdolnego inscenizatora także.

Im bardziej dramatopisarz schodził do głębin umęczonej duszy człowieka, tym bardziej zdawał sobie sprawę, że owego cierpienia słowa nie są w stanie wyrazić. Musiał zastosować inne środki wyrazu i zapisywał je poza tekstem głównym. Dlatego też w didaskaliach i licznych notatkach zawierał sugestie różnych rozwiązań scenicznych, które mogłyby podkreślić atmosferę tajemniczości. Wiedział, że pomimo iż ma skłonności do realistycznej estetyki, jego utwór powinien zostać odegrany niczym we śnie. Trudno nie odnieść wrażenia, że sam autor traktował swoje dzieło niczym zwyczajny pretekst do inscenizacji, co dzisiaj byłoby rzadkim fenomenem wśród piszących. A jednak Gantillon należy do tych, dla których tekst pozostaje zasadniczą częścią dramatu (przez co należy do literatury), natomiast zastosowanie przekładu owego tekstu za pomocą innych znaków ikonograficznych, specyficznych dla sztuki teatralnej, jest mu bliższe. W samym tekście pobocznym zawarł pewne wskazówki dotyczące realizacji scenicznej. Struktura dramatu jest fragmentaryczna, składa się bowiem z luźnych „obrazów”, które

²² J. de Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, Paris 1992, s. 769.

– niczym w kalejdoskopie – przesuwają się przed widzem i, jak tego sobie życzył w swojej sztuce Fritz Erler, przechodzą swobodnie „z jednej sceny w drugą”²³. Francuski dramaturg nie był więc oryginalny, stosując tę technikę, należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że wyjątkowość pióra tego pisarza polega właśnie na tym, iż nie rezygnując z „kartezjańskiego” żywiołu, który od wieków obecny jest w teatrze francuskim, usiłuje go pogodzić – w tej sztuce nawet skutecznie – z poszukiwaniem ekspresji subiektywnych uczuć. I tutaj, podobnie jak Henri-René Lenormand, czerpał inspirację z twórczości autorów skandynawskich, których oryginalność przekraczała granice zwykłego realizmu.

Gantillon nawiązywał przede wszystkim do estetyki Augusta Strindberga, który w swoich nowatorskich dramatach antycypujących ekspresjonizm wykorzystywał oniryczność. Podkreślić trzeba, że próbował on jedynie przeszczepić pewne cechy pisarstwa Szweda na grunt francuski (rzecz jasna, na swoją modłę), ale nie odrzucał *en bloc* realizmu, jak to czynił autor *Ojca* w utworach powstałych po jego kryzysie duchowym opisanym w *Inferno*. Niemniej jednak w przedmowie do *Gry snów* (1901) odnajdujemy pewne elementy, które Gantillon zamieścił również w swojej sztuce, zwłaszcza w tekstach pobocznych, i które stanowiły swoisty *Grundmotiv*, czyli pierwotne jądro jego dzieła:

Autor [...] próbował [...] naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu. Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji. Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety. Nie ma dla niego żadnych tajemnic, żadnych niekonsekwencji, żadnych skrupułów, żadnych praw. Nie wydaje wyroków ani nie uwalnia, tylko relacjonuje. I tak jak sen najczęściej jest bolesny, rzadziej zaś pogodny, ton smutku i współczucia dla wszystkich, co żyje, przewija się przez zwiewne opowiadania²⁴.

Podobnie jak w dramatach Szweda, Gantillon czyni Bellę-Mayę główną postacią, która pragnie wydostać się ze szponów rzeczywistości i tę jej enigmatyczną kondycję najlepiej mógł ukazać, nadając scenom charakter sennej mary. I tak żyje ona we własnym świecie – postaci, które wokół niej krążą, stają się odpryskami jej umęczonej duszy. Pisarz eksterioryzuje majaki sennej głównej postaci – wszystko ukazane jest z perspektywy „ja” bohaterki, co jest pewnego rodzaju nawiązaniem do ekspresjonistycznej *Ich-Dramatik*. Przyglądając się z boku wizjom sen-

²³ F. Erler, *La Réforme scénique au Théâtre des Artistes de Munich*, „Mercure de France”, 1.02.1910, s. 456.

²⁴ A. Strindberg, *Gra snów*, [w:] idem, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988, s. 291.

nym Belli, widz szybko może dojść do wniosku, że w dramacie jest tylko jedna postać. Nieuważny czytelnik dramatu mógłby nie dostrzec na przykład procesu rozdwojenia, a nawet rozstrojenia osobowości bohaterki. W obrazie siódmym bohaterka skąpana jest w snopie światła („światło ma podkreślać nierzeczywistość sceny”²⁵), na proscenium zaś pojawia się Stara Prostytutka. Dramatopisarz precyzuje jednak w swoich notatkach, iż Maya ukazana jest na scenie jako trzy postacie. Rozszczepienie osobowości ma wymiar diachroniczny, bowiem – jak pisze Gantillon – „ważnym jest, aby publiczność od razu zrozumiała, że Fifine, Maya i Stara są jedną i tą samą postacią, ukazaną w różnych okresach jej życia”²⁶. Za pomocą gry światła i cieni pisarz pragnie odrealnić scenę, która miała umożliwić skupienie uwagi widza na wydarzeniu ekspresywnym. Dekoracja niczego nie opisuje, jest wizją, bierze czynny udział w spektaklu na równi z aktorami – to były także postulaty ekspresjonistów niemieckich. Baty tworzy więc scenę abstrakcyjną, zgodnie z notatkami Gantillona, odrzucając wszelkie odniesienia do rzeczywistości – nie ma murów, nie ma sufitu, okna i drzwi oznaczone są jedynie sugestywnymi ramami. Ten prosty dyspozytyw jest tak oświetlany, aby otrzymać atmosferę sennej mary²⁷. Reżyser pragnie więc podkreślić subiektywność wizyjną. Ten zamysł sceniczny z pewnością pozwolił aktorowi (w tym przypadku aktorce) skuteczniej ukazać meandry umęczonej duszy bohaterki, a publiczności – jak pisał Felix Emmel – dał możliwość „pełnego korzystania z jego wewnętrznego oka i wyobraźni”²⁸.

* * *

Pobieżna analiza dramatów Gantillona nie wykazuje, by były one wyjątkowymi twórcami. Być może ich przydługa retoryka przyczyniła się do tego, że popadły nieco zażalenie w niepamięć. Trudno dzisiaj stwierdzić, czy sztuki te mogłyby być współcześnie grane z powodzeniem, wydaje się to jednak wątpliwe. Oryginalności pisarza nie należy więc szukać w samych tekstach dramatycznych, lecz w jego odważnych – jak na tamte czasy – koncepcjach scenicznych, które bliskie były stylistyce ekspresjonistycznej. W nawiązaniu do stanowiska Gastona Baty francuski dramaturg odrzuca naturalizm w jego czystej formie, by odkryć w rzeczywistości przedstawionej głęboką istotę i rzeczywistość wewnętrzną,

²⁵ S. Gantillon, *Maya*, [w:] *Les Cahiers dramatiques*, supplément au n° 39 du „Théâtre illustré”, 15.11.1924, s. 17.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Por. Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle (Collection Rondel, Fonds Gaston Baty, Fonds Simon Gantillon, Fonds Copeau, cahiers de mise en scène).

²⁸ D. Bablet, *Scena ekspresjonistyczna...*, s. 133.

pewną tajemniczość istnienia w ogóle. W swoich działaniach kieruje się ekspresjonistyczną formułą, zgodnie z którą „każdy obraz zewnętrzny jest wyrazem rzeczywistości wewnętrznej”²⁹. Ekspresja artysty wyraża się zwłaszcza poprzez efekty dźwiękowe, grę światła i cieni – elementy, które mają skutecznie deformować rzeczywistość. Każdy przedmiot czy postać zostają w ten sposób wydobyte ze świata obiektywnego, który zostaje uduchowiony.

Zawarte w didaskaliach i licznych notatkach wzmianki dotyczące realizacji scenicznych dramatów Gantillona wskazują na silne przywiązanie pisarza do oryginalnej estetyki wykreowanej przez Gastona Baty. Podobnie jak genialny inscenizator, także dramaturg wpisuje się – jak dowodzi Kazimierz Braun – w syntezę Wielkiej Reformy Teatru, która dokonała się w XX wieku; syntezę

nie oderwanej od realizmu, nie nachalnej, ale jednak obecnej symboliki i fascynującej poetyckiej tajemniczości; nie bez wpływu ekspresjonizmu niemieckiego. Uznano go [Gastona Baty] za mistrza światła, a raczej mroku na scenie. Lubował się istotnie w wyświetlaniu głębi przy zachowaniu ciemności na pierwszym planie, posługiwał się grą cieni i sylwetek. [...] W niekonwencjonalny sposób posługiwał się również rytmem i ciszą. Wprowadzał sekwencje bez słów, ale dramatyczne, grał w realistycznym działaniu, a nie przez jakieś wstawki pantomimiczne³⁰.

Bibliografia

- Antoine A., *Le Théâtre*, t. II, Éditions de France, Paris 1932.
 Antonini G., *Il Teatro contemporaneo in Francia*, Corbaccio (A. Ghio), Milan 1930.
 Armory, *Cinquante ans de vie parisienne (Souvenirs et figures)*, Jean-Renard, Paris 1943.
 Bablet D., *Scena ekspresjonistyczna*, [w:] L. Richard (red.), *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
 Bablet D., Jacquot J. (red.), *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983.
 Bahr H., *Expressionismus*, Delphin-Verlag, München 1920.
 Baty G., *Le Masque et l'Enfer*, Bloud et Gay, Paris 1926.
 Bessnard L., nota w: „Le Quotidien”, 31.05.1923.
 Braun K., *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Łódź 1984.
 Erler F., *La Réforme scénique au Théâtre des Artistes de Munich*, „Mercure de France”, 1.02.1910.

²⁹ D. Bablet, *Ekspresjonizm na scenie*, [w:] D. Bablet, J. Jacquot (éd.), *Ekspresjonizm w teatrze*, s. 133.

³⁰ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Łódź 1984, s. 270.

- Gantillon S., w: „Bulletin de la Chimère” 1922, n° 1.
 Gantillon S., *Marine*, „Bulletin de la Chimère” 1923, n° X.
 Gantillon S., *Le Théâtre de demain*, „Bulletin de la Chimère” 1923, n° IX.
 Gantillon S., *Cyclone*, Collection nouvelle de la France dramatique, Librairie Stock, Paris 1923.
 Gantillon S., *Maya*, [w:] *Les Cahiers dramatiques*, supplément au n° 39 du „Théâtre illustré”, 15.11.1924.
 Gantillon S., *Bifur*, Librairie Théâtrales, Paris 1932.
 Gantillon S., *L’Homme et son Navire*, L’Ancre de Marine, Lairière 1991.
 Gantillon S., *Notre-Dame des songes*, régie du spectacle, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Paris 1935.
 Gravier M., *Ekspresjonizm teatralny we Francji w okresie międzywojennym*, [w:] D. Bablet, J. Jacquot (éd.), *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983.
 Jomaron J. de (éd.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, Paris 1992.
 Lieber G., *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d’évasion*, thèses présentée en vue du Doctorat d’État ès Lettres et Sciences Humaines, Université Paris X, Nanterre 1987.
 Raymond M., *Le Jeu retrouvé*, Éditions de l’Arbre, Montréal 1943.
 Sarrazac J.-P., Marcerou Ph. (éd.), *Antoine, l’invention de la mise en scène : anthologie des textes d’André Antoine*, Centre National du Théâtre, Actes Sud-Papiers, Arles 1999.
 Strindberg A., *Gra snów*, [w:] idem, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988.
 Surer P., *Współczesny teatr francuski*, tł. K. A. Jeżewski, PIW, Warszawa 1973.
 Talvart H., Place J. (éd.), *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801–1936)*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris 1937.
 Vaïs M., *L’Écrivain scénique*, Presse de l’Université du Québec, Montréal 1978.

Tomasz Kaczmarek

SIMON GANTILLON AND HIS “THEATRE OF ESCAPE” – THE QUEST FOR THE FRENCH EXPRESSIONISTIC TEXTS

Abstract. Though the French did not create typically expressionistic dramas, comparable to the Germans, although while analyzing selected works or the French artists it is hard not to notice their certain inclination to this vanguard trend. That tendency is visible especially in stage directions (*didascalía*) explaining truly expressionistic visions of the writers. No one wants to force the idea that the expressionism ruled over France, because this trend was strange to the Cartesian sense, notwithstanding to this Gaston Baty who was open to all kind of novelties from Europe willingly referred to the accomplishments of the international avant-garde, including Germans, from the interwar

period. Simon Gantillon who cooperated closely with the innovatory director was inspired by the achievements of his master. The writer created dramas in which he precisely illustrated the naturalistic way how they should be put on stage. Stage directions give us many valuable comments on staging which go beyond the frames of the common reality and which from the contemporary point of view should be seen as based on the expressionistic aesthetics.

Słowa kluczowe: Gaston Baty, Simon Gantillon, ekspresjonizm, didaskalia, teatr.

Key words: Gaston Baty, Simon Gantillon, expressionism, didascalia, theater.

Michał Nikodem*

METATEKSTY DRAMATÓW WITOLDA GOMBROWICZA

Witold Gombrowicz jest jednym z najbardziej znanych na świecie polskich twórców. W jego – w przeważającej mierze epickim – dorobku są także trzy dramaty: *Iwona, księżniczka Burgunda*, *Ślub* i *Operetka*. W tym opracowaniu chciałbym przyjrzeć się metatekstom¹ obudowującym główny tekst dramatów Witolda Gombrowicza, koncentrując się głównie na *Komentarzach*, *Ideach dramatu* oraz *Uwagach o grze i reżyserii*. Analizę tych tekstów będę w razie potrzeby uzupełniał autorskim komentarzem pochodzącym z zapisków biograficznych autora. Janusz Margański tak opisuje stosunek Witolda Gombrowicza do teatru:

Gombrowicz oczywiście bywał – choć rzadko – w teatrze i swoje poczynania w dziedzinie dramatu konsultował z ludźmi teatru. Ale też celem jego zabiegów, jak się zdaje, było nie tyle stworzenie sztuki teatralnej, ile pewne urzeczywistnienie myśli o ludzkiej egzystencji. To zaś miało się stać za sprawą usankcjonowanej przez tradycję formy dramatu².

Badacz interpretuje tutaj formę dramatyczną, jaką Gombrowicz wybrał dla trzech swoich dzieł, jako decyzję, dzięki której projekt egzystencjalny autora odnajdzie swój najlepszy wyraz. Wydaje się, że zdanie to podziela również Jerzy Jarzębski, który tak rozumie „dramatyczność” wspomnianych wyżej trzech utworów Gombrowicza:

W istocie bowiem dramat nie był dla niego partyturą teatralnego widowiska, domagającą się koniecznie scenicznej materializacji. Wszystko wskazuje na to, że „dramatyczność” była raczej atrybutem jego psychiki, że w swym wnętrzu przystrajał wciąż w maski różne wersje swojego „ja” i toczył między nimi niekończący się spór. W tym

* Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Teorii Literatury, e-mail: mnikodem@us.edu.pl.

¹ Rozróżnienie między paratekstem jako tekstem obcego autorstwa a metatekstem jako tekstem autora przyjmuję za pracą Iwony Loewe. *Vide*: I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

² J. Margański, *Nota edytorska*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 105.

sensie owa „dramatyczność” jest także nieodłączną cechą jego powieści i opowiadań, a sztuki teatralne różni od nich tylko rezygnacja z owej szczególnej nadświadomości, jaką dysponuje narrator utworu³.

Jarzębski, podobnie jak Margański, widzi w dramatach element całościowego projektu literackiego, jaki realizował w swoich dziełach Witold Gombrowicz. W interpretacji „literackości” dramatów Gombrowicza idzie on jednak krok dalej niż poprzednio cytowany badacz. Stwierdza bowiem, że dramaty Gombrowicza niekoniecznie domagają się wystawienia, co ustawiałoby w ciekawym świetle opatrywanie ich przez autora komentarzami, szczególnie tymi zatytułowanymi: *Uwagi o grze i reżyserii*. Być może uwagi te miałyby pełnić inną niż podana w tytule funkcja i wpływać nie tylko na aktorów i reżyserów spektaklu, lecz także na czytelników dramatów. Jan Błoński, kolejny wybitny badacz, tak rozumiał teatr Gombrowicza:

Tak więc teatr (jak cała twórczość) Gombrowicza opiera się na szczególnej antropologii, bardzo różnej od pojęcia o człowieku, którego (półświadomie) słuchał tradycyjny dramat. Ten ostatni widział bowiem stosunki między ludźmi jako starcie świadomych i swobodnych decyzji. Wnętrze człowieka – czyli to, co decyzję poprzedza albo jej towarzyszy – rzadko dochodziło do głosu... lub ściślej, rzadko dochodziło do widoczności. U Szekspira często nie wiemy, co właściwie powoduje postaciami. Ale nie mamy wątpliwości, że one same wiedzą, co robią... U Gombrowicza można natomiast dostrzec coś jakby szczególną loterię. Do działania zdaje się popychać ludzi pożądanie lub, szerzej, wewnętrzny proces, który dla samych bohaterów nie jest bynajmniej czytelny. Nabywa on czytelności (sensu) poprzez przyzwolenie czy zrozumienie innego człowieka⁴.

Ten głos po raz kolejny potwierdza, że Gombrowicz w swoich postaciach ukazuje ich wnętrze i motywację, która popycha ich do działania. Być może jest ona obecna nie tylko w samym tekście dramatu, lecz także w jego streszczeniach. Kilka przytoczonych wyżej cytatów z wybitnych gombrowiczologów nie miało na celu wyczerpania tematu, a jedynie zarysowanie perspektywy, w jakiej mieszczą się dramaty Gombrowicza. Szczegółowa analiza tekstów autorskich – metatekstów, jakimi opatrywał on swoje teksty dramatyczne, być może pozwoli na zweryfikowanie niektórych opinii oraz odpowiedź na pytanie, w jakiej relacji są one do tekstu głównego, jak kształtują i zmieniają perspektywę jego odbioru. Dramaty będę analizował w kolejności chronologicznej.

³ J. Jarzębski, *Dramat Ego w dramacie historii*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 6.

⁴ J. Błoński, *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?* [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003, s. 258.

Iwona, księżniczka Burgunda

Iwona, księżniczka Burgunda to pierwszy dramat Witolda Gombrowicza. Analizę metatekstów można zacząć już od tytułu. Janusz Margański tak opisuje jego możliwe znaczenia:

Być może Gombrowicz chciał już w tytule w jakiś sposób połączyć aluzję do Szekspira (do niektórych jego kronik opowiadających o krwawym dziedzictwie Plantagenetów) z aluzjami do popularnych form teatralnych, takich jak np. operetka [pamiętamy tytuł ostatniego dramatu Gombrowicza – M. N.] – co w rzeczy samej robi już w tekście swej sztuki: od tytułu *Iwona, księżniczka Burgunda* już tylko krok do *Księżniczki czardasza*. Co do imienia „Iwona” – bardzo zwyczajnego i nieksiążęcego – inspiracją mogła być popularna powieść Juliusza Germana (*Iwonka*, 1925)⁵.

Jeśli chodzi o tytuł, warto jeszcze zauważyć, że w niektórych tłumaczeniach księżniczka Burgunda staje się księżniczką Burgundii (np. we francuskim⁶). Pierwsze wydanie tego dramatu miało miejsce w roku 1938 w czasopiśmie „Skamander” w dwóch numerach (z. 93–95⁷ oraz z. 96–98⁸). Wersja ta opatrzona była odautorskim *Komentarzem* oraz *Uwagami o grze i reżyserii*. Gombrowicz przyznaje, że większość sztuki napisał nie – jak moglibyśmy się spodziewać – przy biurku, siedząc na krześle, lecz leżąc, a w dalszym fragmencie *Wspomnień polskich* tak komentuje jej powstawanie:

Iwonę pisałem z trudem i niechętnie. Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem w opowiadaniach, tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdalnego tematu trochę tak, jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas pisano. Walczyłem zajadłe z formą... te godziny okropne, spędzane nieruchomo nad papierem, gdy pióro jest bezczynne, gdy wyobraźnia szuka rozpaczliwie rozwiązań, a cały wznoszący się budynek trzeszczy i grozi zawaleniem!⁹

Powyższe uwagi zapewne dobrze opisują trud pisarza włożony w powstawanie swojej pierwszej sztuki. Wydrukowany w „Skamandrze” dramat tak komentował Karol Irzykowski „Demoralizacja dworu przez niewinną Iwonę – doskonale

⁵ J. Margański, *Przypisy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 87.

⁶ Co potwierdza dalsza część przytoczonego wyżej przypisu.

⁷ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt pierwszy i drugi*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 93–95, s. 70–91.

⁸ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt trzeci i czwarty*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 96–98, s. 154–179.

⁹ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Wyd. Literackie, Kraków 1996, s. 103.

zrobiona. Lecz w tej sztuce Iwona mało co mówi, i to nadaje utworowi charakter raczej udratyzowanej noweli. Nowy dreszcz Gombrowicza nie doczekał się jeszcze w tej sztuce dramatycznej legalizacji”¹⁰. Zdanie Irzykowskiego dobrze oddaje odczucia ówczesnej krytyki – taki odbiór tekstu stał się podstawą wielu późniejszych komentarzy. Ostatecznie sztuka *Iwona, księżniczka Burgunda* miała swoją prapremierę już po wojnie, 29 listopada 1957¹¹ r. na scenie warszawskiego Teatru Dramatycznego. Być może przyczyniło się to do przygotowania przez pisarza pierwszego powojennego wydania, które miało miejsce w roku 1958¹². W tym wydaniu pisarz zrezygnował z *Komentarza* oraz *Uwag*. Tę decyzję tak komentuje Janusz Margański:

[...] właśnie od autorski komentarz stanowił jeden z ważnych komponentów strategii pisarskiej Gombrowicza. Może tym razem uznał, że nie powinien eksponować swojej osoby, skoro nie udało mu się w pełni urzeczywistnić w tekście swych intuicji?¹³

Ostateczne poprawki pisarz wprowadził do francuskiego wydania *Iwony...* z 1965 r. Są one pomocne w interpretowaniu autorskich zabiegów dotyczących opatrywania własnego tekstu różnymi komentarzami, jednak nie można ich uznać za wersję kanoniczną, jak pisze wspomniany wyżej badacz:

Trudno więc tę wersję uznać za ostateczną i podstawową: skreślenia i poprawki zostały wprowadzone przez autora osobiście, ale, po pierwsze, w tekście francuskim, po drugie, z myślą o inscenizacji – Gombrowicz wystąpił więc w stosunku do własnego tekstu w roli, w jakiej w teatrze zwykle występuje reżyser czy kierownik literacki¹⁴.

Tym, co najbardziej będzie mnie interesowało w *Iwonie, księżniczce Burgunda* będą więc trzy rzeczy: autorski komentarz, uwagi o grze i reżyserii oraz porównanie didaskaliów dotyczących postaci Iwony z trzech wersji dramatu: z roku 1938, 1958 i 1965. *Uwagi o grze i reżyserii* oraz *Komentarz* poprzedzały wersję dramatu z 1938 r., w 1958 r. zostały usunięte przez Gombrowicza, jednak dodano je

¹⁰ K. Irzykowski, *Dramat*, „Rocznik Literacki” 1938, nr 7, s. 68.

¹¹ Janusz Margański w komentarzu krytycznym zatytułowanym *Nota edytorska* (zob. przyp. 2) podaje błędnie wrzesień (s. 108). W wydaniu tym jest wiele nieścisłości, które nie powinny mieć miejsca w tego typu edycji.

¹² „Kto wie zresztą, czy do ponownego wydania tego utworu, tym razem w formie książkowej, nie przyczyniła się ostatecznie dość udana prapremiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie [...]”. J. Margański, *Nota edytorska...*, s. 108.

¹³ J. Margański, *Poprawki tekstu*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 112.

¹⁴ J. Margański, *Ostatnie retusze i skreślenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 162.

później do kolejnych książkowych wydań¹⁵. Czytając obydwie te teksty, odbiorca dowiaduje się, jak ma rozumieć tekst (*Uwagi...*) oraz otrzymuje streszczenie akcji (*Komentarz*). *Uwagi...* i *Komentarz* wydają się neutralne wobec głównej treści dramatu, jednak to tylko pozory. *Uwagi...*¹⁶, będąc skierowanymi głównie do wykonawców, sugerują, jak powinno się czytać tekst, choćby w myślach (nonszalancko i swobodnie), proponują konkretne formy odbioru (groteska, humor), a także przedstawiają autorską intencję co do wyobrażenia sobie postaci i scen (trzeźwe granie, stroje, dekoracje, senność uczty i przebudzenie po śmierci Iwony). Podobne funkcje pełni *Komentarz*¹⁷, który podaje przebieg akcji (streszczenie poszczególnych aktów). Wpływa on jednak na czytelnika, precyzując sens (przesłanie) poszczególnych scen, zawiera także ich autorską interpretację (np. w zakończeniu: „zabieg udaje się, i rodzina królewska wraca do normy” – sugeruje to, co dzieć się będzie po zapadnięciu kurtyny).

Tabela 1. Porównanie zmienionych kwestii *Iwony*, księżniczki *Burgunda* z poszczególnych wydań

Wydanie polskie z 1938 r.	Wydanie polskie z 1958 r.	Wydanie francuskie z 1965 r.
0	–	0
0	–	0
0	–	0
0	–	–
0	–	–
0	0	–
0	–	–
0	–	–
0	–	–

Objaśnienia: 0 – kwestia wyjściowa w wersji z 1938 r.; pauza – usunięcie kwestii.

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Margański, *Ostatnie retusze i skreślenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 162–172.

¹⁵ Na przykład w zbiorczym wydaniu *Dramatów* z 2001 r., gdzie dodano jedynie *Komentarz*, dowiadujemy się z przypisu, że tekst komentarza został „włączony ponownie za życia pisarza w wydaniach obcojęzycznych”. W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] idem, *Dramaty...*, s. 15–16.

¹⁶ W. Gombrowicz, *Uwagi o grze i reżyserii*, [w:] idem, *Iwona...* [2008], s. 116.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Komentarz*, [w:] idem, *Iwona...* [2008], s. 117–118.

Podsumowując, można byłoby stwierdzić, że *Uwagi... i Komentarz* są wyrazem nieporadności początkującego pisarza, który, nie radząc sobie z poszczególnymi scenami, przybliżyła odbiorcy ideę dramatu podaną w formie prozatorskiej. Jednak zabieg ten Gombrowicz powtarza w kolejnych dwóch dramatach, co sugeruje inne wytłumaczenie tego faktu. Spójrzmy na dziewięć zespołów kwestii zmodyfikowanych przez Gombrowicza zarówno w polskiej wersji z 1958 r., jak i w wydaniu francuskim z roku 1965.

Po porównaniu trzech wersji dramatu widzimy, że (poza kilkoma przypadkami) Gombrowicz redukuje głos Iwony jedynie do zaznaczonego w didaskaliach milczenia, przy czym najczęściej dokonuje się tutaj podwójna redukcja, czyli usunięcie zarówno w polskim wydaniu powojennym, jak i we francuskim całych kwestii. Można zastanawiać się, co znaczy ten autorski gest. Janusz Margański tak komentuje tę redukcję w odniesieniu do dwóch polskich wersji:

Przede wszystkim [Gombrowicz] niemal całkowicie odebrał głos tytułowej bohaterce, zamieniając ją w milczącą protagonistkę, co jest dość osobliwe w rozgadanym świecie tego dramatu. Nie oznacza to, że w ten sposób zmienił wymowę sztuki. Przeciwnie – pogłębił tendencję obecną w pierwszej wersji i wypuklił swój zamysł: właśnie bierność Iwony ma wzbudzać reakcję otoczenia i stanowić sprężynę napędzającą akcję¹⁸.

W świetle tych porównań zdanie badacza po raz kolejny się potwierdza. Zapewne te następne wersje dramatu jeszcze mniej podobałyby się Karolowi Irzykowskiemu, który w przytoczonej wyżej recenzji uznał, że w wersji z 1938 r. „Iwona mało co mówi”. Do tych spostrzeżeń mógłbym jedynie dodać, iż w kolejnych wersjach dramatu widoczna jest dążność Gombrowicza do pozbawienia Iwony możliwości wypowiadania słów, przy jednoczesnym zwiększeniu liczby „milczących” didaskaliów. Powoduje to, że coraz bardziej uwypukla się fakt, iż postać ta przestaje działać w warstwie werbalnej, wywołując samą swoją obecnością cały przebieg akcji dramatu – od spotkania z księciem na ławce do udławienia się ością z karaska. Daje to podstawy do wielu analiz osnutych wokół przykładowych zestawień: słowo–milczenie, bierność–działanie, kobiecość–męskość, królewskość–plebejskość, młodość–starość itd., które mogą stać się tematem kolejnych referatów i interpretacji¹⁹.

¹⁸ J. Margański, *Poprawki...*, s. 112.

¹⁹ Z pewnością ciekawą próbą opisywania i interpretowania *Iwony...* poprzez kolejne inscenizacje jest książka Moniki Żółkoś. *Vide*: M. Żółkoś, *Ciało mówiące, Słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2001.

Ślub

Arcydramat *Ślub*, napisany przez Witolda Gombrowicza w 1946 r., został wydany w roku 1953. Jest to tekst dramatyczny obudowany obszernymi autorskimi komentarzami. Poza obecnymi już wcześniej w *Iwonie... Uwagami o grze i reżyserii* (w *Ślubie* są to *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii*) oraz *Komentarzem* podającym przebieg akcji (tutaj natrafiamy na część zatytułowaną *Akcja*, z podtytułem: *Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji*), znajdziemy jeszcze *Ideę dramatu*, która poprzedza obydwie te teksty i występuje zaraz za postaciami dramatu.

Chciałbym zacząć przyglądanie się metatekstom *Ślubu* właśnie od *Idei dramatu*. Pierwsze zdania tego tekstu brzmią następująco: „Człowiek jest poddany temu, co tworzy się »między« ludźmi i nie ma dla niego innej boskości jak ta, która z ludzi się rodzi. Taki jest ten »kościół ziemski«, który objawia się Henrykowi we śnie”²⁰. Pierwsze dwa zdania oddają całą ideę dramatu oraz pokazują główną myśl, jaką Gombrowicz tutaj realizuje, którą jest kilkukrotna zmiana perspektywy, z jakiej widziany jest świat. Najpierw to ojciec staje się królem, mianowany przez Henryka, by przywrócić godność Mani oraz nadać tytułowemu ślubowi odpowiednią rangę. Następnie Henryk przy pomocy pijaka (który mówi: „Mądrzej ci powiem, jakiej to religii / Jestem wraz z tobą kapłanem. Między nami / Bóg nasz się rodzi i z nas / I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi / Religia nasza nie z góry, lecz z dołu / My sami boga stwarzamy”²¹) sam staje się królem i chce sobie udzielić ślubu. Jednak pijak kojarzy ze sobą Manię i Władzia, co powoduje, że ślub nie jest możliwy, póki Władzio żyje. Ostatecznie tytułowy ślub nie dochodzi do skutku, a dramat kończy się, podobnie jak wcześniejszy, śmiercią – tam była to Iwona, tutaj umiera Władysław. Można więc przyjąć, że cały dramat jest realizacją idei „kościola ziemskiego”. Gombrowicz dalej pisze: „Stąd też dramat ten jest przede wszystkim dramatem Formy. Tu nie idzie, jak w innych sztukach, o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, ale o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą Formą”²². Ten, sugerowany przez autora, „dramat formy” jest realizowany – tak myślę – przez to właśnie kilkukrotne odwracanie perspektywy, zmienianie roli króla, pokazywanie, że wszystko to dzieje się poprzez inne społeczne rozumienie sytuacji; to właśnie, co dzieje się w owym „kościółce ziemskim”. Gombrowicz proponuje również kilka możliwych interpretacji swojego dramatu:

Z jednej strony – świat wewnętrzny Henryka deformuje świat zewnętrzny: jemu to wszystko śni się, on jest „sam”, a te osoby są jedynie jego marzeniem i nieraz bez-

²⁰ W. Gombrowicz, *Idea dramatu* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 101.

²¹ Ibidem, s. 164.

²² Ibidem, s. 101–102.

pośrednio wypowiadają własne jego stany uczuciowe [...] Ale, z drugiej strony, to świat zewnętrzny narzuca się Henrykowi²³.

Tę sugestię autora podejmowali w swoich interpretacjach badacze, np. Jerzy Jarzębski, pisząc o dwóch generalnych sposobach odbioru:

[...] podług pierwszego z nich dramaty Gombrowicza skierowane są w istocie „do wewnątrz”, tzn. ich głównym przedmiotem jest psychika autora, tematem zaś – próba rozwiązania ukrytych kompleksów. Zgodnie z taką wersją interpretacji wszystkie właściwie dramaty Gombrowicza, nie tylko *Ślub*, rozgrywają się w istocie we wnętrzu jego psyche. [...] Rozumiane podług drugiego porządku dramaty Gombrowicza są przede wszystkim interpretacją dwudziestowiecznej historii, a zatem kierują się „na zewnątrz”: ich tematem głównym byłaby wielka przemiana dokonująca się w dwudziestowiecznym człowieku, we współczesnych społeczeństwach, systemach władzy itd.²⁴

Wydaje się więc, że Witold Gombrowicz nie tylko sugeruje „niefachowym” odbiorcom w *Idei dramatu* przesłanie *Ślubu*, lecz także „dyktuje” sposoby interpretacji wszystkich swoich dramatów, przyjmowane później przez „profesjonalnych” czytelników. Tutaj po raz kolejny autor zamieszcza *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii*, które tym razem wynikają z *Idey dramatu*. W przypadku *Ślubu* uwagi te są dłuższe niż w *Iwonie*... Tutaj autor sugeruje jeszcze większą nienaturalność inscenizacji, pisząc:

Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają siebie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min... [...] Studiując tekst normalnej sztuki, aktor może z treści zdania wywnioskować, jak to zdanie ma być wypowiedziane. Tutaj sprawa jest bardziej skomplikowana: dialog jest tu bardziej sztuczny, nieraz najprostsze słowa nabrzmiewają sztucznością²⁵.

Podkreślana jest przez autora wielokrotnie sztuczność gry, jeszcze bardziej niż w przypadku *Iwony*. Sugeruje to także nienaturalną grę aktorską oraz osobliwość całej sztuki, podkreśloną jeszcze w ostatnim zdaniu: „Dekoracje, stroje i maski aktorów winny wyrażać ów świat wiecznej gry, wiecznego naśladownictwa, sztuczności i mistyfikacji”²⁶. Istotne we wskazówkach jest też powiązanie z muzyką²⁷: „Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony »żywiół muzyczny« tego utworu. Jego »tematy«, crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti

²³ Ibidem, s. 102.

²⁴ J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 6–7.

²⁵ W. Gombrowicz, *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 103.

²⁶ Ibidem, s. 104.

²⁷ Rozwinięte później przez autora w *Operetce*.

i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem”²⁸. W swojej ostatniej sztuce autor tak dopracuje relację między muzyką i słowem, że nazwie ją *Operetką*. Tutaj Gombrowicz również podaje odniesienia do innych twórców, w kontekście których chce być odczytywany, pisząc: „Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby »czystą formą«. [...] Nieraz sztuka przybiera charakter wyraźniej parodii Szekspira”²⁹. Następnie autor zamieszcza skrót *Akcji*, ponownie wskazując konkretne interpretacje, jak na przykład w zakończeniu:

Przygnieciony czynem (śmiercią Władzia), który popełnił, a którego jednak nie popełnił, czynem, który pochodzi z niego, a który jednak jest różny od niego, Henryk ogłasza się niewinnym. Ale jednocześnie, poddając się formalnej logice sytuacji, temu naciskowi Formy, która wyznaczyła mu rolę mordercy, rozkazuje siebie uwięzić³⁰.

Podsumowując uwagi dotyczące autorskich tekstów obudowujących *Ślub*, można powiedzieć, że jest to sztuka w największym stopniu opatrzona komentarzami. Być może wynika to ze wspomnianej już przy omawianiu *Iwony...* niepewności Gombrowicza co do tego gatunku pisarskiego. Wydaje się, iż bardziej uzasadnione będzie jednak twierdzenie, że pisarz nie chciał pozostawić swojego dzieła samemu sobie, dodając komentarz przed tekstem dramatu. Ponadto, nie dał wolności interpretacyjnej czytelnikowi, umieszczając uwagi autorskie w zbudowanej przez siebie i otwarcie wyrażonej ramie ideowej utworu. Takie odczytanie intencji Gombrowicza potwierdzałyby cytaty z jego listu, stanowiący motto do *Czarnego nurtu* Michała Pawła Markowskiego: „Jest Pan Interpretatorem. Proszę więc pozostać mi wiernym”³¹. Tropiąc dalej ten wątek, spójrzmy na *Operetkę* i zastanówmy się, jak tam funkcjonują autorskie metatekstowe komentarze.

Operetka

Ostatnia sztuka Witolda Gombrowicza to *Operetka*, pisana w latach 1950–1966 i wydana w 1966 r. Dramat ten został opatrzony trzema tekstami odautorskimi (podobnie jak *Ślub*), które jednak nie są tak obszerne, jak w poprzednim

²⁸ W. Gombrowicz, *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii* [w: *Ślub*]..., s. 103.

²⁹ Ibidem, s. 103–104.

³⁰ W. Gombrowicz, *Akcja. Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 107.

³¹ Cytat ten jest opatrzony następującym komentarzem: „Witold Gombrowicz, fragment prywatnego listu”. M. P. Markowski, *Czarny nurt*, Wyd. Literackie, Kraków 2004, s. 5.

dziele. Są to: *Komentarz* (który odpowiada zamieszczonej poprzednio *Idei dramatu*), *Akcja* oraz – tradycyjnie – *Uwagi o grze i reżyserii*. Wszystkie one poprzedzają główny tekst utworu. Przyjrzymy się więc każdemu z nich.

Na początku *Komentarza* następuje wyznanie autora: „Tekst sztuki nowoczesnej coraz mniej nadaje się do czytania. Coraz bardziej staje się partyturą, która żyć zaczyna dopiero na scenie, w grze, w spektaklu”³². Te pierwsze uwagi Gombrowicza zdają się sugerować, że właściwym sposobem odbioru tej sztuki nie jest lektura dramatu, lecz obejrzenie go na scenie. W ciekawy sposób pozostaje to w napięciu z wypowiedziami Jarzębskiego, zawartymi w cytowanym wcześniej artykule *Dramat Ego w dramacie historii*. Badacz sugeruje, że autor *Operetki* przywraca do łask dawną romantyczną kategorię *Lesedrama* – dramatu do czytania, który równie dobrze nadaje się do odbioru indywidualnego, jak i scenicznego³³. W dalszej części Gombrowicz pisze, odwołując się do trudności lekturowych i do tytułu swego dramatu:

Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszcześniejszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. Nic dziwnego, że w końcu dałem się skusić...³⁴.

W tym autokomentarzu autor objaśnia relację między tytułem i wybraną przez siebie formą. Operetka to, jego zdaniem, taki rodzaj gatunku teatralnego, który najbardziej uwydatnia to, o co zawsze chodziło w jego dramatach, a mianowicie o podkreślenie ich teatralności. Z drugiej strony klucz podrzucony nam przez Gombrowicza, powtórzony następnie przez Jarzębskiego (podwójny dramat – wnętrza i zewnątrz), jest nadal obecny:

Z jednej strony przeto ta operetka winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalną i suwerenną w swoich operetkowych elementach; a z drugiej ma być jednakże patetycznej ludzkości dramatem. Nikt by nie uwierzył, ile wysiłków pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa³⁵.

Poza komentarzem do klucza wprowadzonego przez siebie w *Idei dramatu* w sztuce *Ślub*, Gombrowicz kontynuuje tutaj topos, który rozpoczął komentarzem do powstawania *Iwony*... we *Wspomnieniach polskich*, a więc po raz kolej-

³² W. Gombrowicz, *Komentarz* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*..., s. 235.

³³ J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 6.

³⁴ W. Gombrowicz, *Komentarz* [w: *Operetka*]..., s. 235.

³⁵ Ibidem.

ny wyraża tu swój trud związany z tworzeniem formy dramatycznej. Na koniec jednak mruga okiem do czytelnika, częściowo podważając sens pierwszego zdania: „Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym – maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze – to byłaby chyba najlepsza inscenizacja *Operetki* w teatrze. Ale i w wyobraźni czytelnika”³⁶. Gombrowicz po raz kolejny wiąże wyobrażenia odbiorcy i prowadzi go dokładnie ustaloną przez siebie ścieżką.

Już pierwsze uwagi dotyczące *Akcji* wychodzą poza sam tekst dramatu i uzupełniają go: „Akt I – przed pierwszą wojną światową, coś tak około 1910 roku”³⁷ i „Akt III – Ruiny zamku Himalaj. Rewolucja. Wiatr Historii... Sporo czasu upłynęło. To już po obu wojnach światowych i po rewolucji”³⁸. Informacji tej, uzupełniającej realia historyczne, nie ma w samej treści sztuki. Pokazuje to integralność tekstów Gombrowicza, to, że nie można ich czytać bez metatekstów je poprzedzających, co otwiera od razu pułapkę zawartej w nich idei odautorskiej i często uniemożliwia wyjście poza tę interpretację. Skróć akcji podany przez autora oczywiście nie jest neutralny; możemy tu jednak zaobserwować większe jego nasycenie emocjonalnością, niż miało to miejsce do tej pory. Porównajmy – *Operetka*: „Przekleństwo! Albowiem Hufnagiel nie jest ani Hufnaglem, ani hrabią, ani koniarzem! Nie, to Józef, były kamerdyner księcia, zwolniony ongiś ze służby, teraz agitator i działacz rewolucyjny Ha, ha, ha!”³⁹; *Ślub*: „Teraz na końcu, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli ślubu!”⁴⁰; *Iwona, księżniczka Burgunda*: „Nie mogą jednakże uczynić tego wprost – rzecz wydaje się zbyt głupia, zbyt niedorzeczna, brak po temu formalnych podstaw, konwenans nie pozwala. Rozbestwienie, dzikość, głupota, nonsens wzrastają”⁴¹. Na tych przykładach widać, że Gombrowicz coraz swobodniej traktował skróć akcji poprzedzający sam tekst dramatu. Oczywiście większą emocjonalność można byłoby tłumaczyć formą operetki, która wpływa na formę streszczenia. Jednak w *Ślubie* forma nie jest operetkowa, a pojawia się tam więcej emocji niż w *Iwonie*. ... Co więcej, streszczenia – poza tym, że stają się coraz bardziej autorskie, swobodne – są coraz dłuższe (*Iwona*... – 2 strony; *Ślub* – 3 strony; *Operetka* – 4 strony). Świadczyć to może, wbrew sugerowanej przez Gombrowicza interpretacji, że w dramatach autor czuł się coraz pewniej, a obudowywanie ich coraz dłuższymi komentarzami miało na celu jeszcze wyraźniejsze przekazanie własnej idei i zamknięcie odbiorcy w ramach sugerowanej interpretacji. Teza ta wymaga uzasadnienia w postaci dalszych szczegó-

³⁶ Ibidem, s. 236.

³⁷ W. Gombrowicz, *Akcja* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 237.

³⁸ Ibidem, s. 239.

³⁹ Ibidem, s. 238.

⁴⁰ W. Gombrowicz, *Akcja. Dla ułatwienia czytania...*, s. 106.

⁴¹ W. Gombrowicz, *Komentarz*, [w:] idem, *Iwona...* [2008], s. 117.

lowych porównań, tutaj chciałem jedynie zasugerować taką możliwość odczytania tych zabiegów w tekstach odautorskich Gombrowicza. Fragmenty te stawałyby się po części odrębnymi całościami komentującymi tekst główny, bez których nie da się go zrozumieć – podobnie jak historie Filiberta i Filidora wyjaśniają ideę *Ferdydurke*. *Uwagi o grze i reżyserii* znów uzupełniają treść utworu, tym razem o motywy muzyczne: „Muzyka, kuplety, tańce, dekoracje, kostiumy, w klasycznym stylu dawnej wiedeńskiej operetki. Melodie łatwe, stare”⁴². Komentarz ten po raz kolejny utwierdza gatunek operetki i spaja wszystkie jego poziomy: tytuł, treść i sugerowaną inscenizację. Ponownie Gombrowicz odwołuje się do swojego wielkiego antenata: „Sceny szekspirowskie trzeciego aktu niech będą patetyczne i tragiczne”⁴³. Na zakończenie tych uwag, tuż przed głównym tekstem dramatu, autor jeszcze raz wyklada jego główną ideę: „Przeciwstawienie strój – nagość, to zasadniczy wątek *Operetki*. Sen o nagości człowieka, uwięzionego w strojach najdziwniejszych i najokropniejszych”⁴⁴. Widać więc, że komentarz Gombrowicza nie jest neutralny, lecz przemycal on w nim swoją autorską intencję co do sposobu odczytywania poszczególnych dramatów i ich głównych sensów.

* * *

Podsumowując swoje rozważania, chciałbym wskazać wypływające z nich wnioski. Należy zacząć od tego, że Gombrowicz wszystkie swoje dramaty opatrzył komentarzami.

Tabela 2. Porównanie metatekstów w dramatach Witolda Gombrowicza

Metateksty	<i>Iwona, księżniczka Burgunda</i>	<i>Ślub</i>	<i>Operetka</i>
Idea dramatu	–	Idea dramatu	Komentarz
Akcja	Komentarz	Akcja. Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji	Akcja
Uwagi o grze i reżyserii	Uwagi o grze i reżyserii	Wskazówki dotyczące gry i reżyserii	Uwagi o grze i reżyserii

Źródło: opracowanie własne.

⁴² W. Gombrowicz, *Uwagi o grze i reżyserii* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty...*, s. 240.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

Iwonie, księżniczce Burgunda towarzyszą dwa metateksty, zaś *Ślub* i *Operetka* zostały wzbogacone o trzy teksty komentujące. Jak widać w zestawieniu, *Iwona*... nie posiada wykładającego jej główną myśl tekstu zatytułowanego *Idea dramatu*. W przypadku tej sztuki porównanie zmienionych kwestii w trzech edycjach dowodzi, że kluczowa rola Iwony jest coraz bardziej redukowana jedynie do obecności tej postaci na scenie, przy odmowie wejścia w język, a posługiwaniu się nim jakby z przymusu. Gdyby na tej podstawie chcieć zrekonstruować podstawową ideę *Iwony, księżniczki Burgunda*, to mogłaby nią być konfrontacja z milczeniem, z odmiennością, która odmawiając wejścia w język, jednocześnie kontroluje przebieg akcji oraz głosy postaci mówiących. Oczywiście taka propozycja jedynie dotyka istotne punkty. Chciałbym również zaznaczyć, że uważam ten właśnie tekst za najciekawszy materiał do interpretacji spośród wszystkich dramatów Gombrowicza. W omówieniu idei *Ślubu* autor wyklada swoją teorię formy, której wyraz dał w dramacie – z jednej strony wypływa ona z wnętrza głównej osoby dramatu, z drugiej jest jednak wynikiem zewnętrznego społecznego spojrzenia. Z kolei *Komentarz do Operetki* kieruje interpretację na tory relacji między osobowym wnętrzem, „nagością” a historycznie danym zewnętrzem, maską, „ubranie”. Gdyby chcieć znaleźć jakiś wspólny mianownik, wspólną ideę wszystkich omówionych dramatów, to byłaby nią niewątpliwie relacja jednostki z otoczeniem, walka o uznanie własnej podmiotowości, która brana na serio kończy się tragicznie, zaś możliwa jest tylko – jak się zdaje – w formie niepoważnej, zabawnej i operetkowej. Wypada mi się tu zgodzić z przytaczanymi na początku badaczami (Margańskim, Jarzębskim i Błońskim), mówiącymi o tym, że teksty dramatyczne Gombrowicza są, podobnie jak inne, wyrazem jego projektu widzenia człowieka i jego rozumienia historii, które znajduje swoje odbicie także i w innych dziełach. Jeśli chodzi o występujący we wszystkich trzech dramatach skrót akcji, to pozornie pełni on funkcję jedynie streszczającą, jednak, jak starałem się wykazać, nie jest to takie niewinne, na jakie wygląda. Gombrowicz dodaje tam informacje niebędące składowymi głównego tekstu dramatu, ponadto sugeruje interpretacje czynów oraz motywację działających postaci. W ten sposób ukierunkowuje uwagę odbiorcy oraz sprawia, że główny tekst dramatu staje się niesamodzielnym. To ubezwłasnowolnienie tekstu może być podyktowane chęcią wyposażenia go w warstwę ideową, przedstawioną w idei dramatu. W takim odczytaniu zarówno wszystkie teksty obudowujące, jak i sam tekst utworu byłyby zorientowane na realizację jednej podstawowej autorskiej idei. Podobną funkcję pełnią – obecne we wszystkich trzech dramatach – uwagi na temat gry i reżyserii. Po ich przeanalizowaniu nie zgadzam się z tezą Jerzego Jarzębskiego, mówiącego o tym, że dramaty Gombrowicza nie domagają się inscenizacji. Owszem w jednostkowej, czytelniczej lekturze tworzą one jeden tekst, w którym zapis dramatu wraz z metatekstami stanowi organiczną całość. Jednak ich istotna wartość dla realizacji scenicznej nie może pozostać niedoceniona. Uważam, że dramaty Gombrowicza domagają się wystawienia i w nim zyskują nowe sensy, nieobecne w samej

tylko lekturze. Myślę, że świadczą o tym dwa fakty z historii recepcji pierwszego, najbardziej niedocenianego dramatu Gombrowicza, czyli *Iwony, księżniczki Burgunda*. Po pierwsze, prawdopodobnie dopiero warszawska prapremiera w 1957 r. przyczyniła się do pierwszego powojennego wydania tego dramatu⁴⁵. Po drugie, otworzyła ona oczy widzów i krytyki na nowe znaczenia, które wcześniej nie były dostrzegane, o czym pisze Janusz Margański:

Wyjście z interpretacyjnego impasu otworzył dopiero teatr. Prapremierowy spektakl w reżyserii Haliny Mikołajskiej (z popisową kreacją Barbary Krafftówny w roli tytułowej) na długie lata określił wyobrażenia reżyserów, aktorów i widzów, ale również interpretatorów-literaturoznawców i egzegetów, o pierwszym dramacie Gombrowicza. Bo właśnie w pospektaklowych dyskusjach, prowadzonych w środowisku znawców, a także na łamach prasy, zaczęto pytać o sprawy najważniejsze: jak grać Gombrowicza, do jakich konwencji sięgać, do jakiej tradycji się odwoływać? [...] I właśnie dzięki tym realizacjom zaczęły powstawać prace coraz pełniej odsłaniające sensy pierwszego dramatu Gombrowicza⁴⁶.

Podobnie myślę o przedstawionych tutaj autorskich metatekstach. Może nie zmieniają one perspektywy czytania Gombrowicza w sposób rewolucyjny, ale warto poświęcić im nieco uwagi, traktując je nie tyle jako suplementy i uzupełnienia do tekstu głównego, ile jako samodzielne teksty, domagające się dalszych analiz i interpretacji.

Bibliografia

- Błoński J., *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?* [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003, s. 251–259.
- Gombrowicz W., *Akcja. Dla ułatwienia czytania podaje się w skrócie przebieg akcji* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 105–107.
- Gombrowicz W., *Akcja* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 237–240.
- Gombrowicz W., *Idea dramatu* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 101–102.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt pierwszy i drugi*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 93–95, s. 70–91.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda. Akt trzeci i czwarty*, „Skamander. Miesięcznik Poetycki” 1938, nr 96–98, s. 154–179.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 17–97.

⁴⁵ Sądzi tak m.in. cytowany już wcześniej Janusz Margański.

⁴⁶ J. Margański, *Posłowie wydawcy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona...* [2008], s. 184.

- Gombrowicz W., *Komentarz* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 235–236.
- Gombrowicz W., *Komentarz*, [w:] idem, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 117–118.
- Gombrowicz W., *Uwagi o grze i reżyserii* [w: *Operetka*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 240.
- Gombrowicz W., *Uwagi o grze i reżyserii*, [w:] idem, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 116.
- Gombrowicz W., *Wskazówki dotyczące gry i reżyserii* [w: *Ślub*], [w:] idem, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 103–104.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Wyd. Literackie, Kraków 1996.
- Irzykowski K., *Dramat*, „Rocznik Literacki” 1938, nr 7, s. 56–70.
- Jarzębski J., *Dramat Ego w dramacie historii*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 5–11.
- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Margański J., *Nota edytorska*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 104–110.
- Margański J., *Ostatnie retusze i skreślenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 162–172.
- Margański J., *Poprawki tekstu*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 112–114.
- Margański J., *Posłowie wydawcy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 174–185.
- Margański J., *Przypisy*, [w:] W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 87–100.
- Markowski M. P., *Czarny nurt*, Wyd. Literackie, Kraków 2004.
- Żółko M., *Ciało mówiące*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Michał Nikodem

METATEXTS OF WITOLD GOMBROWICZ'S DRAMAS

Abstract. In this paper I present metatexts of three Witold Gombrowicz's dramas: *Iwona księżniczka Burgunda*, *Ślub* and *Operetka*. The first drama was published in 1938 and has two metatexts. In first Witold Gombrowicz presents summary of action and in the second he wrote some hints to actors and director. Second drama has three metatexts, two are similar to that in previous drama, and the new one describes main idea of this piece. Last, *Operetka*, has also three metatexts like the previous one. Witold Gombrowicz puts a strong impact on his drama by this metatexts. He led the interpreters on his ways of interpretation and gives them a small margin of their own will. That is the

reason why, for many years, this dramas was read like *Lesedrama*, without a need to be presented on a stage. However, the first presentations of plays in theatres open a new field of interpretations (for example of *Iwona...*). So, the main conclusion of my paper is that, firstly, Witold Gombrowicz's dramas are integral compositions, with main text and all metatexts, secondly, this dramas need to be played in theatres, because we can see there a new fields of interpretations, and thirdly, we need to take a closer look into this metatexts in further interpretations.

Słowa kluczowe: Witold Gombrowicz, *Iwona*, *księżniczka Burgunda*, *Ślub*, *Operetka*, metatekst.

Key words: Witold Gombrowicz, *Iwona*, *księżniczka Burgunda*, *Ślub*, *Operetka*, metatext.

Marta Sterna*

WOKÓŁ DRAMATU EDUARDA DE FILIPPO *NAPOLI MILIONARIA!*

Przedmiotem niniejszego rozdziału jest omówienie wybranych, dostępnych para- i metatekstów, odnoszących się do dzieła *Napoli Milionaria!* autorstwa neapolitańskiego dramaturga Eduarda De Filippo. Ze względu na mnogość terminologii klasyfikującej tego rodzaju teksty zdecydowałam się posługiwać pojęciami metatekstu i paratekstu zgodnie z definicją zaproponowaną przez I. Loewe:

Wedle przyjętego rozróżnienia gatunkami **metatekstowymi** w ramach wydane- go dzieła literackiego, także naukowego, są tytuły, przedmowy, wstępy, inwokacje, posłowania, epilogi, motta, dedykacje, przypisy, spisy treści, bibliografia, indeksy. Tymczasem gatunkami **paratekstowymi** są noty wydawcy, aprobacje cenzorskie, streszczenia/omówienia, pisma przewodnie, lidy, zjawki, zapowiedzi prasowe, radiowe, telewizyjne, zwiastuny filmów kinowych¹.

Rozróżnienie między metatekstami a paratekstami opiera się zatem głównie na następującym rozgraniczeniu: metateksty rozumiane są jako teksty oautorskie, natomiast parateksty – jako pochodzące od wydawcy, krytyków itd. Za materiał badawczy posłużą mi przede wszystkim: tytuł dzieła, polskie wydanie dramatu (jedyne istniejące)², a w nim przypisy oraz *Uwagi inscenizacyjne* zamieszczone na końcu utworu, ponadto recenzje spektaklu wystawionego przez Państwowy Teatr „Ateneum” im. Stefana Jaracza w Warszawie, przy założeniu, że wykorzystane zostaną przeze mnie tylko fragmenty dotyczące tekstu sztuki, a nie jej inscenizacji. Uznałam za zasadne, ze względu na specyfikę omawianego przeze mnie dzieła, przedstawić pokrótce sylwetkę jego autora, Eduarda De Filippo, oraz przybliżyć w kilku słowach treść utworu.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki, e-mail: sterna.marta@gmail.com.

¹ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 78.

² E. De Filippo, *Neapol – miasto milionerów*, Czytelnik, Warszawa 1956.

Eduardo De Filippo

Eduardo De Filippo (1900–1984) to postać niezwykle ważna nie tylko dla teatru neapolitańskiego, lecz także dla całej włoskiej sceny narodowej. To dramaturg, ale również wybitny aktor teatralny i filmowy oraz reżyser³, nierzadko pełniący jednocześnie wszystkie te funkcje w realizacji własnych sztuk. Od dziecka nasiąkał teatrem – jego ojcem był Edoardo Scarpetta, również znakomity aktor i dramaturg, który uczył go teatralnego rzemiosła i za sprawą którego trafił na scenę już w wieku czterech lat, odgrywając rolę małego japońskiego chłopczyka w sztuce *La Geisha* w reżyserii Scarpetty. Dziesięć lat później wstąpił do zespołu teatralnego swojego przyrodniego brata Vincenza Scarpetty i tam pracował przez następne osiem lat. W latach 20. XX wieku rozpoczęła się jego kariera dramatyczna. Za oficjalny debiut uznawana jest napisana przez niego jednoaktówka o tytule *Farmacia di turno* (1920), która – jak zauważa M. Gurgul – ze względu na uproszczoną psychologię postaci i silnie podkreślaną za sprawą dialektu lokalność przywoływała na myśl tzw. *macchiette*⁴. Jednak „posiadała też cechy, które charakteryzowały całą późniejszą twórczość Eduarda; z bolesną ironią ukazywała człowieka, z którego zakpił okrutnie los”⁵. Ponadto, był to moment, w którym Eduardo stał się jednocześnie reżyserem napisanych przez siebie sztuk.

W roku 1931 wraz z rodzeństwem, siostrą Titiną i bratem Peppinem – którzy, podobnie jak on, odziedziczyli pasję aktorską po ojcu – stworzył grupę teatralną zwaną Teatro Umoristico I De Filippo. Działała ona prężnie przez ponad 20 lat, odnosząc we Włoszech duże sukcesy. W tym okresie Eduardo pracował nad technikami gry aktorskiej, poszukując nowych środków wyrazu i niepowtarzalnego stylu gry. Szczególną uwagę przywiązywał do języka. Jak podkreśla Andrzej Zieliński, tłumacz i krytyk teatralny, we wstępie do swojego tłumaczenia *Trzech komedii*:

Zasługą Eduarda De Filippo jest wypracowanie szczególnego języka postaci scenicznych, funkcjonującego w pół drogi między dialektem neapolitańskim a językiem włoskim. Języka, który postaciom i sytuacjom nadaje większą plastyczność i prawdopodobieństwo, który nie organizuje się nigdy w określony system „gramatyczny” – zbliża raczej dialekt i język na zasadzie pewnego rytmu intonacyjnego, który Eduardo, czyniąc zeń styl recytacji, doprowadza do perfekcji⁶.

³ Pomijam w tym opracowaniu działalność E. De Filippo związaną z filmem.

⁴ M. Gurgul, *Historia dramatu i teatru włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 234. Jak tłumaczy M. Gurgul, terminem *macchietta* określane były parodystyczne scenki o tematyce dotyczącej życia codziennego, oparte na typach charakterów, częściowo recytowane, częściowo śpiewane, tworzone przede wszystkim po to, by wzbudzać śmiech, ale zawierające niekiedy również elementy satyry.

⁵ Ibidem.

⁶ A. Zieliński, *Słowo wstępne*, [w:] E. De Filippo, *Trzy komedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 10.

Bohaterowie jego dramatów to zwykli ludzie – prostolinijni, nieco prymitywni mieszkańcy Neapolu, nękani wszechobecną biedą, bezrobociem i szerzącym się chuligaństwem. Problematykę utworów stanowią przede wszystkim zagadnienia dotyczące codzienności, problemów, z jakimi zmagają się typowa neapolitańska rodzina, przynależąca do klasy mieszczańskiej, w obliczu przemian, jakie dokonywały się w jej obrębie wobec zmieniających się stosunków społeczno-politycznych Włoch. De Filippo w sposób bardzo wyraźny krytykuje wojnę, pokazując, że oprócz ruiny materialnej doprowadza ona do rozkładu moralnego społeczeństwa, wyzwala okrucieństwo i nikczemność. Z uporem zwalcza także wszelkie przejawy hipokryzji, obnażając w swoich sztukach „obłudę własną i innych”⁷ oraz buntując się przeciwko niesprawiedliwości.

Do najlepszych sztuk De Filippo należą m.in.: *Uomo e galantuomo* (1922), *Natale in casa Cupiello* (1931), *Napoli Milionaria!* (1945), *Filumena Marturano* (1946), *Le bugie con le gambe lunghe* (1947), *Sabato, domenica e lunedì* (1959), *Gli esami non finiscono mai* (1973) i wiele, wiele innych.

Kilka słów o utworze

Mimo niezwyklej popularności we Włoszech i na świecie, Eduardo De Filippo nie jest postacią dobrze znaną w Polsce, choć jego sztuki były kilkakrotnie wystawiane również na scenach teatru polskiego, m.in. w Warszawie, Krakowie czy Bydgoszczy⁸. Po raz pierwszy sztukę tego neapolitańskiego dramaturga można było obejrzeć w roku 1955 w warszawskim Teatrze „Ateneum” im. Stefana Jaracza, w którym zostało zainscenizowane dzieło *Napoli Milionaria!* w reżyserii Janusza Warmińskiego, pod polskim tytułem: *Neapol – miasto milionerów*, w tłumaczeniu Jadwigi Pasenkiewicz. Utwór ten, napisany w 1945 r. w języku neapolitańskim, jak podaje Z. Tobiasz, otwiera okres tzw. wielkiej komedii w twórczości De Filippo, wypełniony sztukami, których akcja dzieje się w Neapolu, ale dotyczy swoją problematyką całych Włoch⁹, mierzących się z trudami powojennej rzeczywistości – spustoszeniami, jakich wojna dokonała nie tylko w zniszczonych miastach, ale przede wszystkim w mentalności ich mieszkańców.

I tak, mamy w dramacie przykład rodziny, której członkami są Amalia i Genaro Jovine oraz ich dzieci: Maria Rosaria i Amedeo. Głównym tematem, wokół którego obraca się sztuka, jest zachwianie postaw moralnych, utrata świadomości

⁷ E. De Filippo, *Il teatro e il mio lavoro* (1972), [w:] idem, *I capolavori di Eduardo*, Einaudi, Turyn 1973, t. I, s. 8 (cytat i jego przekład podaje A. Zieliński, *op. cit.*, s. 8).

⁸ Krótkiego przeglądu dotyczącego inscenizacji sztuk Eduarda De Filippo w Polsce dokonał C. Bronowski, *Il successo teatrale defilippiano in Polonia*, „Toruńskie Studia Polsko-Włoskie. Studi Polacco-Italiani di Toruń” 2015, vol. XI, s. 159–168.

⁹ Z. Tobiasz, *Uwagi inscenizacyjne*, [w:] E. De Filippo, *Neapol – miasto...*, s. 102.

prawdziwych wartości życia spowodowana zachłannością i pogonią za łatwym zarobkiem, który przynosi handel na czarnym rynku. Ofiarą tej pogoni staje się główna bohaterka – Amalia, która w ukryciu przed mężem prowadzi nieuczciwy handel trudno dostępnymi w owych czasach podstawowymi artykułami żywnościowymi. Łatwy zarobek szybko staje się celem jej życia i sprawia, że zaniedbuje swoje dzieci, które, podobnie jak ona, schodzą na złą drogę. Cóрка, Maria Rosaria, zachodzi w ciążę z amerykańskim żołnierzem, który ją zostawia, a syn, Amedeo, do spółki z kolegą rozkręca biznes oparty na kradzieży opon samochodowych. Jedyną postacią, która nie zatracą poczucia moralności i od początku do końca pozostaje wierna swoim zasadom jest Gennaro. Początkowo pomijany, uważany za dziwaka i nierzadko wyśmiewany przez członków własnej rodziny, w końcowej części dramatu objawia się jako wzór i podpora moralna dla wszystkich domowników, symbol prawości, ładu i porządku moralnego. Jest on zarazem wyrazicielem poglądów autora sztuki.

Punktem zwrotnym dramatu jest poważna choroba malutkiej córeczki Jovinów – Ritucci, która zbiega się z powrotem Gennara do domu z tułaczki wojennej (podczas której trafia on do niewoli niemieckiej). Dziewczynkę może uchronić przed śmiercią tylko lekarstwo, którego jednak nikt nie chce Amalii sprzedać. Na ratunek przychodzi Riccardo Spasiano, człowiek, którego kobieta bezwzględnie wykorzystała, pozbawiając ostatniego grosza. Nie chce on nic w zamian za lekarstwo; chodzi mu jedynie o to, by Amalia zapamiętała tę życiową lekcję i zmieniła swoje postępowanie. Dramat ma szczęśliwe zakończenie: rodzina Gennaro wydaje się pouczona i skruszona, a córeczka państwa Jovinów, dzięki lekarstwu, zgodnie z zapewnieniami lekarza odzyska zdrowie – „musi tylko minąć noc”¹⁰.

Tymi słowami (w oryg. „Ha da passà ‘a nuttata”) kończy się sztuka *Napoli Milionaria!* Jest to niezwykle ważny moment, „jedna z najbardziej sugestywnych scen w teatrze De Filippa” – jak zauważa M. Gurgul¹¹ – zawierająca przekaz dotyczący sytuacji w Neapolu i całych Włoszech. D. Fischer interpretuje go następująco:

Dziewczynka musi przetrwać noc, aby być bezpieczna, ale słowa lekarza mają dużo głębsze znaczenie metaforyczne [...]. Musi minąć noc, aby rodzina Jovine odnalazła równowagę, a w szerszym znaczeniu, aby miasto mogło powstać z horroru, w którym jest pogrążone¹².

¹⁰ Są to ostatnie słowa omawianego dramatu *Neapol – miasto milionerów* E. De Filippa (przekład M. Sterna).

¹¹ M. Gurgul, *op. cit.*, s. 237.

¹² D. Fisher, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, MHRA, Oxford 2007, s. 59 (przekład M. Sterna).

Chore dziecko staje się zatem symbolem Italii zmagającej się z koszmarem wojny, nieszczęściami, jakie za sobą niesie i okrucieństwem, które wyzwała w ludziach. Cały dramat stanowi napomnienie moralne, ukazuje bezsens i okropieństwo wojny, której autor był bardzo przeciwny – wojny, która zmienia człowieka¹³. Trzeba mieć się na baczności i czekać, bo zło minie wraz z odejściem nocy i nastaną dla kraju nowe, lepsze czasy.

Nie bez powodu zatrzymałam się dłużej przy zacytowanych ostatnich słowach dramatu. Są one niezwykle interesującym i bardzo specyficznym przykładem metatekstu, który zaskakująco szybko i na dużą skalę zaczął „żyć własnym życiem”, wchodząc w języku włoskim do użytku powszechnego. Po dziś dzień używany jest w Neapolu (ale czytelny i rozpoznawalny również w pozostałych częściach Włoch) dla określenia momentów trudnych, „które z pewnością miną, wystarczy być cierpliwym”¹⁴, ponieważ „Noc, jak ciemna by nie była, nie trwa wiecznie, a po niej zawsze wschodzi słońce i rodzi się nowy dzień”¹⁵.

Kolejnym bardzo istotnym metatekstem do tego utworu jest jego tytuł: *Napoli Milionaria!* Pewne jest, że wywoływał dużo emocji. Jego illokucyjną funkcję podkreśla we włoskojęzycznej wersji wykrzyknik, który dodatkowo przyciąga uwagę. Sam De Filippo wspomina w jednym z wywiadów dla popularnej włoskiej „La Stampa”, jakie były nastroje związane z premierą sztuki: „Zobaczycie, że nas zniesławi – myśleli co niektórzy, zaniepokojeni tytułem [...]”¹⁶.

Po włosku *Napoli* – Neapol jest rodzaju żeńskiego, gdyż jak wiadomo pochodzi od greckiego słowa νέα πόλις (nowe miasto). Podobnie słowo *milionaria* jest żeńskim odpowiednikiem milionera. W dosłownym tłumaczeniu tytuł musiałby zatem brzmieć: „Neapol milionerka”. Na język polski został przez J. Pasenkiewicz przetłumaczony jako *Neapol – miasto milionerów*. Zatem, po pierwsze, zniknął z niego wykrzyknik, a po drugie – pojawiło się nowe słowo, które mogłoby widnieć również we włoskim oryginale: *Napoli – città dei milionari*, gdyby taka była wola autora. Problematyczność translatorska tytułu nie umknęła uwadze recenzentów. Z. Sieradzka pisze:

Wydaje się, że sztuka Eduarda De Filippo jest szczególnie trudna do przetłumaczenia i że w tłumaczeniu dużo traci. Niepokoi już sam tytuł, który widocznie i tłumacze

¹³ M. Gurgul, *op. cit.*, s. 237.

¹⁴ <http://www.quicampania.it/eduardo/adda-passa-a-nuttata.html> [dostęp: 14.03.2016].

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ E. Biagi, *La dinastia dei fratelli De Filippo*, „La Stampa”, 5.04.1959; artykuł dostępny na stronie internetowej: <https://eduardodefilippo.wordpress.com/2008/11/03/3-enzo-biagi-la-dinastia-dei-fratelli-de-filippo-in-%C2%ABla-stampa%C2%BB-torino-5-aprile-1959-articolo-integrale> [dostęp: 15.03.2016] (przekład M. Sterna).

sprawa kłopoty, skoro podawano go raz jako „Neapol – miasto milioner”, a raz „Neapol – miasto milionerów”¹⁷.

Takie połączenie, tzn. słów Neapol i milioner, było zaskoczeniem – Neapol zawsze kojarzony był przecież z miastem biedaków. Ta przewrotność intrygowała, wzbudzała powszechne zainteresowanie nie tylko we Włoszech, ale również w Polsce. Czytamy bowiem następujące wypowiedzi: „Tytuł sztuki *Neapol – miasto milionerów* jest o tyle zaskakujący, że Neapol znany był zawsze jako miasto biedaków i oszustów [...]”¹⁸. Następnie:

[Sztuka De Filippo] sięgnęła po swych bohaterów do środowiska włoskiego proletariatu [...]. Jak to proletariatu? – zdziwi się czytelnik, który tej sztuki nie widział – przecież tytuł mówi o mieście milionerów, a nie nędzarzy. I tu trzeba od razu powiedzieć, że chodzi o milionerów bardzo świeżej daty, ściśle mówiąc o spekulantów, którzy dorabiają się w oczach widza majątku podczas wojny kosztem nędzy i głodu wyzyskiwanych przez nich ofiar¹⁹.

Pojawia się zatem interpretacja tytułu: chodzi o milionerów – dorobkiewiczów, bezlitośnie wyzyskujących innych ludzi w celu osiągnięcia bogactwa. W tym kontekście ciekawym zabiegiem mogłoby być zastosowanie dosłownego tłumaczenia tytułu: „Neapol milionerka”. Mógłby on wówczas stanowić pewne nawiązanie do głównej bohaterki dramatu – Amalii, która jest niejako reprezentantką tych właśnie neapolitańskich dorobkiewiczów.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że tytuł realizuje funkcje: informacyjną i identyfikującą; pozostaje w związku treściowym z samym utworem, jest jego integralną częścią i wpływa na kierunek jego interpretacji. Pełni także funkcję illokucyjną, a dzięki temu intryguje, zastanawia, skłania do obejrzenia sztuki bądź sięgnięcia po jej tekst.

Parateksty

Jedynie polskie książkowe wydanie sztuki zostało opublikowane w 1956 r. i opatrzone niewielką liczbą przypisów, sugestiami dotyczącymi wymowy nazwisk bohaterów dramatu, *Uwagami inscenizacyjnymi* Zdzisława Tobiasza oraz zdjęciami z przedstawienia w Państwowym Teatrze „Ateneum” w Warszawie.

¹⁷ Z. Sieradzka, *Neapol – miasto milionerów*, „Głos Pracy”, 3.11.1955; artykuł dostępny na stronie internetowej: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204094.html> [dostęp: 10.05.2016].

¹⁸ Z. Tobiasz, *op. cit.*, s. 103.

¹⁹ K. Beylin, *Powrót taty*, „Express Wieczorny”, 29.10.1955; artykuł dostępny na stronie internetowej: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204127,druk.html> [dostęp: 19.05.2016].

Zamieszczony pod wykazem *dramatis personae* utworu *Sposób wymawiania nazwisk*, prawdopodobnie autorstwa tłumaczki, to przykład tym razem paratektu. Zawiera on imiona i nazwiska włoskie, obok których podany jest uproszczony zapis ich wymowy, w większości dość poprawny, poza nazwiskiem głównego bohatera. Znajdujemy bowiem informację, że Gennaro Jovine należy wymawiać jako „dżennaro dżowine”, natomiast zgodnie z zasadami wymowy włoskiej należałoby je czytać jako „dżennaro jovine”. Podobnych „wskazówek”, już w formie przypisów, jest w wydaniu jeszcze piętnaście – kolejne dwie dotyczą imion, a pozostałe nazw miejscowości. Są to jednocześnie jedyne przypisy do tekstu dramatu.

Uwagi inscenizacyjne

Przed omówieniem wspomnianych *Uwag inscenizacyjnych*, zamieszczonych w polskim wydaniu sztuki, warto może podać kilka interesujących faktów. Podkreślić należy przede wszystkim, że inscenizacja sztuki *Napoli Milionaria!* w Polsce miała miejsce 1955 r., a zatem rok przed publikacją tekstu dramatu w języku polskim. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że autorem owych *Uwag inscenizacyjnych* jest jeden z aktorów Teatru „Ateneum”, odtwórca roli Riccarda – urzędnika wyzyskiwanego przez Amalię. Jak można sądzić po tytule, *Uwagi...* nie są „standardowym” omówieniem idei dramatu, lecz w założeniu mają być raczej instrukcją, zbiorem wskazówek dla ewentualnych przyszłych realizatorów sztuki. Rozpoczynają się biogramem autora, krótkim i esencjonalnym, w którym Z. Tobiasz prezentuje najważniejsze informacje dotyczące twórczości De Filippo, zwracając szczególną uwagę na problematykę jego utworów, co jest istotne i użyteczne z punktu widzenia tego typu publikacji. Warte podkreślenia jest również to, iż biogram ten napisany został za życia autora i spełnia swoje role inegracyjne, czytamy w nim bowiem:

Ten pisarz, reżyser, dyrektor teatru nie zarzucił aktorstwa: szczególnie ważne role kreuje sam, **wkładając w nie cały swój kunszt aktorski i siłę wewnętrznego przekonania**. Do najciekawszych jego kreacji należy Gennaro ze sztuki *Neapol – miasto milionerów*²⁰.

Interesującą kwestią jest do złudzenia podobny opis tłumaczki J. Pasenkiewicz, który pochodzi z oryginalnego programu przedstawienia w Teatrze „Ateneum” w Warszawie (został zatem opublikowany rok wcześniej niż tekst Zdzisława Tobiasza):

²⁰ Z. Tobiasz, *op. cit.*, s. 102.

Problem ten dobitnie, jednoznacznie, przekonywująco postawił De Filippo w *Neapolu*... **Aby podkreślić szczególną jego wagę, sam zagrał rolę Gennara, wkładając w nią cały swój kunszt aktorski, całą swą pasję twórczą i całą siłę wewnętrznego przekonania**²¹.

Sądzę, iż zaistniała tutaj sytuacja nie wymaga komentarza.

W następnej części Z. Tobiasz omawia ideę sztuki, po czym następuje kolejny podrozdział – *Analiza poszczególnych scen*. Sam podział na sceny nie występuje w oryginale ani w tłumaczeniu tekstu dramatu, jest zatem pewną propozycją i zarazem interpretacją Zbigniewa Tobiasza. Sceny te zostają omówione dosyć szczegółowo, zwracają jednak uwagę pewne nieścisłości w stosunku do tekstu sztuki. Ich ilość jest zaskakująca. Posłużę się kilkoma przykładami, by pokazać, jakiego rodzaju są to nieścisłości:

Wchodzi z głębi Federico, robotnik z gazowni, przyjaciel Amedea. Trzyma pod pachą paczkę ze śniadaniem.

FEDERICO: Dzień dobry! No, Amedeo, idziemy?

AMEDEO: Zaczekaj, napiję się trochę kawy.

FEDERICO: Ja już piłem. (patrzac znacząco na Amalię) U Vicenzy... Pani Amalia zarobi o pół lira mniej...

AMALIA (chłodno): Niech pan sobie pije u Vicenzy.

FEDERICO: Ale wasza kawa to zupełnie co innego. Nawet to już powiedziałem. (wyczuwając oziębłość wokół siebie, zwraca się do Gennara, chcąc nawiązać rozmowę) Co to, pan się goli, panie Gennaro?²²

Oto jak przedstawia powyższą sytuację Z. Tobiasz w swoim omówieniu sztuki:

Po Amedea wstępuje Federico [...]. Amalia przypuszcza, że napije się kawy, ale on stwierdza, że już dzisiaj pił u... Vicenzy – konkurentki Amalii, **i to o pół lira taniej**. Zorientowawszy się, że niepotrzebnie się wygadał (**gdyż Amalia z miejsca na to zareagowała i trzasnąwszy drzwiami wyszła do kuchni**) Federico stara się naprawić gafę i nawiązuje rozmowę z Gennaro. **Tymczasem Amalia przechodzi z kuchni do pokoju, by zmienić fartuch, zaraz bowiem zaczną się schodzić goście na kawę**²³.

Jak widać, wytluszczone w podanym fragmencie informacje w ogóle nie występują w tekście ani w didaskaliach dramatu. Kolejnym przykładem, który pozwolił sobie omówić nieco szczerzej, może być scena, *nota bene* najlepsza w całym

²¹ Uwagę tę czytamy u J. Pasenkiewicz w wypowiedzi, która znalazła się w programie (s. 7) poprzedzającym premierę omawianej sztuki De Filippo w Teatrze „Ateneum” w 1955 r.

²² E. De Filippo, *Neapol – miasto...*, s. 15.

²³ Ibidem, s. 106.

dramacie, w której Gennaro udaje martwego, by udaremnić przeszukanie domu i odkrycie przez policjanta Ciappę artykułów spożywczych, pochodzących z czarnego rynku i ukrywanych przez Amalię w tapczanie. Jest to scena o niezwykle sile komicznej, wywołująca podczas spektaklu salwy śmiechu u publiczności. Uprowadzona o mającej się odbyć kontroli policyjnej rodzina Jovine przygotowuje się do odegrania swoistej „scenki”. Gennaro leży na łóżku, ubrany i ucharakteryzowany tak, żeby przypominał niedawno zmarłego, tymczasem członkowie jego rodziny oraz sąsiedzi klęczą wokół niego, odmawiając modlitwy i zanosząc się szlochem. Wchodzi mundurowy Ciappa i usiłuje zmusić Gennara do „wyjścia z roli”; trwanie w niej jest dla Gennara dodatkowo utrudnione rozpoczynającymi się właśnie bombardowaniami, podczas których zwykle znajdował się on w schronie, nawiedzany wywołanymi strachem dolegliwościami żołądkowymi. Tak opisuje omawianą scenę Z. Tobiasz:

[Gennaro] cierpi na taką dolegliwość, że w czasie nalotu dostaje skurczu żołądka i musi natychmiast lecieć do ubikacji. **Teraz właśnie dostał ataku. Domownicy powstrzymują go jak mogą, żeby tylko przetrzymał alarm. Całe szczęście, że usiłowania zejścia z łóżka nie widzi Ciappa, schowany ze strachu za przepięrzeniem**²⁴.

A tak wygląda to w tekście sztuki:

Bombardowanie przybiera na sile [...]. Policjant siedzi spokojny i obojętny, obserwując nieustannie Gennara. „Umarły” jest jednak jeszcze bardziej spokojny i obojętny od niego. Następnie działanie artylerii przeciwlotniczej słabnie. Wybuchy są coraz rzadsze i dalsze. Na koniec cisza.

CIAPPA [...] Ponieważ ty jesteś naprawdę umarły, więc na tobie bomby nie robią wrażenia...

Gennaro ani drgnie.

Jesteś uparty nieboszczyk [...]. Wstawaj. Posłuchaj mnie, tak będzie dla ciebie lepiej [...]. Zrozumiałeś? Wstawaj!

Gennaro nie reaguje, jest jeszcze bardziej umarły niż kiedykolwiek [...]²⁵.

Jak widzimy, omówienie Z. Tobiasza ponownie całkowicie rozmija się z tym, co możemy wyczytać w tekście. Owa nierzetelność w stosunku do tekstu sztuki objawia się w sposób bardzo wyraźny w całym opracowaniu Z. Tobiasza. Jaka jest jej przyczyna? Tak jak wspomniałam wcześniej, Z. Tobiasz należał do ekipy teatralnej „Ateneum”, grał jedną z ról w inscenizacji *Neapolu*..., a omówienie to pisał przez pryzmat doświadczenia w pracy nad spektaklem. Jest zatem wielce

²⁴ Ibidem, s. 112.

²⁵ Ibidem, s. 39.

prawdopodobne, że zawarł w nim wrażenia, interpretacje, a także szczegóły oparte raczej na wspomnieniach z realizacji sztuki, niż na wnikliwej analizie tekstu dramatycznego. Potwierdzają to fragmenty takie jak poniższy:

Przerwa w zabawie [...] trwa bardzo krótko i kończy się słowami Amalii, skierowanymi do Amedea: Nastaw jakąś płytę [...]. Jedna Adelaide próbuje wycofać się z zabawy, ale i ona rezygnuje, porwana w wir tańca przez Amedea. Tańczy również Assunta z Federikiem, a pozostali... jedzą, piją, rozmawiają o interesach, przyśpiewując w rytm fokstrota, którego dźwięki płyną z patefonu²⁶.

Jest to najwyraźniej wizja zespołu teatralnego Teatru „Ateneum”, wykorzystana w inscenizacji sztuki. Nigdzie w tekście Amalia nie wypowiada słów: „Nastaw płytę”; wypowiedź Adelajdy nie sugeruje, że chciałaby ona opuścić zabawę, nie ma także żadnej informacji o rzekomych tańcach ani o płynącej z patefonu muzyce.

W następnym podrozdziale, zatytułowanym *Omówienie zadań i działań, stosunków między postaciami, sytuacji*, jest już natomiast wyraźnie napisane, że opracowanie będzie dotyczyło tej konkretnej wizji: „Chcielibyśmy tu podać dla orientacji główne zadania i działanie bohaterów sztuki, tak jak je pojęli w swej pracy nad rolą aktorzy Państwowego Teatru im. Stefana Jaracza »Ateneum« w Warszawie”²⁷.

Dalej pojawiają się już typowe wskazówki inscenizacyjne, dotyczące dekoracji, kostiumów i rekwizytów, ponownie z zaznaczeniem: „według przedstawienia w teatrze »Ateneum« w Warszawie”.

* * *

Przeanalizowany powyżej materiał świadczy o tym, że zwłaszcza parateksty do utworu *Napoli Milionaria!*, których przykładami były przypisy i *Uwagi inscenizacyjne* Zdzisława Tobiasza, daleko odbiegają od tekstu dramatycznego. Samo jego tłumaczenie wykonane było dla potrzeb teatru, ale jego publikacja, i to w dość znaczącym nakładzie (2205 egz.), sprawiła, że zaczął on funkcjonować jako dzieło literackie, choć parateksty zamieszczone w polskim wydaniu sztuki nie do końca się dla czytelnika nadają. I nie są to nawet wskazówki *stricte* dla potencjalnych, przyszłych realizatorów sztuki. Są to raczej opracowania dla kogoś, kto chce mieć wyobrażenie na temat odbytego spektaklu – podany jest tutaj opis konkretnej inscenizacji, czyli tego, jak grupa teatralna „Ateneum” przedstawiła ten tekst na scenie, a nie analiza treści dramatu. Podkreślają to, zamieszczone obok tekstu sztuki, zdjęcia z inscenizacji w teatrze w Warszawie. Może warto byłoby zatem zaznaczyć to na okładce sztuki?

²⁶ Ibidem, s. 123.

²⁷ Ibidem, s. 113.

Bibliografia

- Beylin K., *Powrót taty*, „Express Wieczorny”, 29.10.1955; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204127,druk.html> [dostęp: 19.05.2016]
- Biagi E., *La dinastia dei fratelli De Filippo*, „La Stampa”, 5.04.1959; <https://eduardodefilippo.wordpress.com/2008/11/03/3-enzo-biagi-la-dinastia-dei-fratelli-de-filippo-in-%C2%ABla-stampa%C2%BB-torino-5-aprile-1959-articolo-integrale> [dostęp: 15.03.2016].
- Bronowski C., *Il successo teatrale defilippiano in Polonia*, „Toruńskie Studia Polsko-Włoskie. Studi Polacco-Italiani di Toruń” 2015, vol. XI, s. 159–168.
- De Filippo E., *Il teatro e il mio lavoro* (1972), [w:] idem, *I capolavori di Eduardo*, Einaudi, Turyn 1973, t. I, s. 7–9.
- De Filippo E., *Napoli Milionaria!*, Einaudi, Torino 1964.
- De Filippo E., *Neapol – miasto milionerów*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Fisher D., *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, MHRA, Oxford 2007.
- Gurgul M., *Historia dramatu i teatru włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.
- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Sieradzka Z., *Neapol – miasto milionerów*, „Głos Pracy”, 3.11.1955; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204094.html> [dostęp: 10.05.2016].
- Zieliński A., *Słowo wstępne*, [w:] E. De Filippo, *Trzy komedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.

Marta Sterna

REVOLVING AROUND NAPOLI MILIONARIA! – THE PLAY BY EDUARDO DE FILIPPO

Abstract. The subject of the present paper is to discuss selected, available paratexts and metatexts referring to the play by Neapolitan playwright Eduardo De Filippo, entitled *Napoli Milionaria!* In order to make this analysis more workable, the author of the play as well as its main problem are discussed in the first place, prior to analyzing particular paratexts and metatexts. The research material embraces: the title of the play, footnotes and critical remarks by Z. Tobiasz, entitled *Uwagi inscenizacyjne* as well as reviews of the play performed on the basis of this comedy in Poland (only the parts which refer directly to its textual layer).

Słowa kluczowe: metatekst, paratekst, Eduardo De Filippo, teatr neapolitański, sztuka *Napoli Milionaria!*

Key words: metatext, paratext, Eduardo De Filippo, Neapolitan theatre, the play *Napoli Milionaria!*

Grażyna Starak*

JAK CZYTAĆ UN HANGAR, À L'OUEST ORAZ CARNETS DE COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS BERNARDA-MARIE KOLTÈSA?

Twórczość francuskiego dramatopisarza Bernarda-Marii Koltèsa (1948–1989) jest niezwykle interesująca zarówno pod względem treści, jak i formy. Cechuje ją ogromne bogactwo, różnorodność konstrukcji – od dialogu filozoficznego w stylu Diderota, poprzez soliloquium, czy raczej rodzaj quasi-monologu, utwory o niemal klasycznej XVII-wiecznej budowie, aż po sztukę *Roberto Zucco*, będącą swoistą syntezą rozmaitych form (skrzyżowanie tragedii z dramatem barokowym i dramatem szekspirowskim). Jednak tym, co jeszcze bardziej intrygujące, szczególnie w kontekście zagadnień związanych z pojęciami meta-tekstu i paratekstu, jest obecność pewnego rodzaju komentarza w obrębie samej sztuki lub jako towarzyszącego jej tekstu. Chodzi głównie o: *Carnets de combat de nègre et de chiens* – występujący zaraz po sztuce pod tym właśnie tytułem (*Walka czarnucha z psami*); *Un hangar, à l'ouest (notes)* – będący rodzajem komentarza (?) do sztuki *Quai ouest (Zachodnie wybrzeże)*, a także rodzaj aneksu do tej sztuki – *Pour mettre en scène „Quai ouest”*. Jeszcze ciekawsze wydają się fragmenty umieszczone w sztuce *Quai ouest* w cudzysłowie, między scenami, jako monologi postaci dramatu, niezwykle ważne dla zrozumienia sztuki, jednak według zaleceń samego autora przeznaczone jedynie do lektury, a nie do wygłaszania na scenie. Koltès nalegał, aby monologi te nigdy nie były odgrywane na scenie; miały one figurować tylko i wyłącznie w tekście przeznaczonym do czytania.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej wspomnianym wyżej tekstom oraz zastanowić się nad ich rolą w samym tekście sztuki bądź w odniesieniu do niego – czy należy traktować je jako integralną część utworu, czy raczej jako luźno z nim powiązany komentarz.

Carnets de combat de nègre et de chiens to tekst występujący bezpośrednio po sztuce *Walka czarnucha z psami* (Les Editions de Minuit, 1989), składający się z 19 dłuższych lub krótszych fragmentów (najdłuższy obejmuje prawie dwie

* Uniwersytet Śląski, Instytut Języków Romańskich i Translatoryki, Zakład Literatury i Kultury Francuskiej i Frankofońskiej, e-mail: ijrit@us.edu.pl.

strony, najkrótszy – pięć wersów), zaopatrzonych w tytuły i odnoszących się (każdy z nich) do poszczególnych postaci dramatu (w sztuce występują cztery główne postaci: Horn, Alboury, Léone oraz Cal). Niektóre fragmenty napisane są w pierwszej osobie, inne w trzeciej osobie liczby mnogiej, jak np. fragment opisujący postępowanie afrykańskich kobiet po śmierci ich bliskich, lub w trzeciej osobie liczby pojedynczej – fragment dotyczący matki zabitego Nouofii. W dwóch przypadkach jednozdaniowa wypowiedź postaci (chodzi o Léone) jest poprzedzona rodzajem didaskaliów – tekst pisany kursywą, odnoszący się do zachowania postaci. W większości przypadków mamy do czynienia z refleksjami poszczególnych osób dotyczącymi faktów związanych z treścią sztuki (np. przemyslenia Horna na temat przedsiębiorstwa, w którym pracuje).

Przypomnijmy krótko – akcja sztuki napisanej po pierwszej upragnionej podróży Koltèsa do Afryki, w 1979 roku, dzieje się we francuskiej stoczni w jednym z krajów Afryki Zachodniej, między Senegalem i Nigerią. Intryga jest prosta: na terenie stoczni budowanej przez francuskie przedsiębiorstwo, otoczonej przez czarnoskórych uzbrojonych strażników, zastępca szefa o imieniu Horn, inżynier Cal, zabija w przypiływie złości czarnoskórego pracownika. Brat zabitego, Alboury, domaga się wydania ciała, jednak jest to niemożliwe, ponieważ Cal wrzucił zwłoki do kanału ściekowego i nie może ich odnaleźć. W tym samym czasie przyjeżdża z Francji, na zaproszenie Horna, jego narzeczona Léone, zachwycona, wręcz zafascynowana Afryką. Sytuacja staje się coraz bardziej napięta – Alboury nalega na wydanie ciała, nie wiedząc, że jest to niemożliwe, aż doprowadza do tragedii: Cal zostaje zabity przez strażników, którzy mieli go ochraniać, Léone, która zakochała się w Albourym, wraca do Paryża zmieniona, w pewien sposób naznaczona Afryką, ponieważ wygrawerowała sobie na policzkach, kawałkiem szkła, znaki podobne do plemiennych znaków, jakie nosił na twarzy Alboury, chcąc w ten sposób zamanifestować swoje przywiązanie do Afryki i odrzucenie wartości europejskich. Tematem sztuki jednak nie jest, według Koltèsa, problem neokolonializmu czy rasizmu¹. Prawdziwym tematem miały być – jak pisze autor – „krzyki strażników dobiegające z głębi Afryki, miejsca niepokoju i samotności”². Główną postacią jest oczywiście czarnoskóry Alboury – tajemnicza postać naznaczona pewną klątwą, zakłócająca porządek rzeczy, równowagę w obozie. Jest on również symbolem fascynacji białego człowieka Afryką, czarnoskórym ciałem, i niemożliwego związku między białą kobietą i czarnoskórym mężczyzną. Alboury utożsamia cały tragizm sytuacji – nieprzejezdny, stały, niezmienny w swoich uczuciach, kiedy stanowczo odrzuca zachodnioeuropejską, przekupną cywilizację wymiany (Horn proponował mu pieniądze w zamian za niedoma-

¹ Cf. B.-M. Koltès, *Europe*, 1^{er} trimestre 1983, s. 30.

² B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, przeł. G. Starak, Les Editions de Minuit, Paris 1989 (tekst zamieszczony na okładce książki).

ganie się wydania ciała brata), staje się kołem zamachowym akcji. Postawa Alboury'ego jest bardzo stanowcza, ponieważ matka zabitego, będąca również jego matką, w szale rozpaczy przychodzi co noc do stoczni, aby zgodnie z tamtejszym zwyczajem ułożyć gałęzie palmy na ciele ofiary. Jej przerażające krzyki i lamenty rozchodzą się po całej okolicy. Sztuka stanowi metaforę stałych tematów w teatrze Koltès – samotności, strachu, pragnienia, trudnych relacji międzyludzkich. Obsesyjna obecność Alboury'ego, który utożsamia Afrykę, jest tym, co scala cały utwór. Mimo że jest on jedynym tubylcem, jest postrzegany jako obcy – będąc Afrykaninem jest obcy w stoczni, która jest przedsiębiorstwem francuskim; jest obcy dla ludzi ze stoczni, ale nie dla strażników, którzy dobrze rozumieją motyw jego postępowania i dlatego pozwalają mu bez problemu wejść na teren stoczni, do obozu. Tajemniczości i wyjątkowości tej postaci dodaje jeszcze fakt, iż jego imię nosił przywódca plemienia Douiloff (Ouolof), który w XIX wieku stawiał czoła białym najeźdźcom.

Problem tożsamości Alboury'ego poruszony jest we fragmencie sztuki nawiązującym do jego wspomnień z dzieciństwa spędzonego u boku brata i do pewnej klątwy, która pozbawiła ich obu ciepła, ale jednocześnie spowodowała bardzo silne odczucie wspólnoty tożsamościowej. Znalazło to swój wyraz również w jednym z tekstów, pierwszym, który pojawia się w *Carnets...*, zatytułowanym *Comment Alboury affronta le premier chien*. Spośród wszystkich tekstów tworzących *Carnets...* właśnie ten zasługuje na szczególną uwagę. Napisany jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej – to wypowiedź Alboury'ego, który opowiada swojemu bratu (jak się domyślamy, już po jego śmierci), jak został zaatakowany przez psa, którego po krótkiej, ale zażartej walce zabił. Pies nazywał się Toubab. Dodajmy, iż w niektórych częściach Afryki mianem „toubab” określano białego człowieka. Następnie złożył go – można rzec – w ofierze, na ręce Nouofii, z obietnicą, że po nim będą następne i następne, gdyż, jak wyznaje, do zmarłych z jego rasy należy śmierć toubab (czyli białego) i śmierć wszystkiego, co do niego należy: jego kobiet, służących, psów...

Wróćmy zatem do omawianych tutaj tekstów i zadajmy sobie jeszcze raz pytanie, jak je traktować – jak traktować całość *Carnets...*, składającą się z różnych form, różnych typów dyskursu? Jest tam monolog wewnętrzny, opowiadanie, soliloquium, swoisty rodzaj odpowiedzi, didaskalia... Czy należy je postrzegać tylko jako komentarz, czy brakującą część tekstu dramatycznego, refleksje autora na temat charakterów i zachowań postaci lub też jako zwykle notatki powstałe przy pisaniu sztuki? Można zastanawiać się i nad tym, jaka jest ich geneza, jak powstały: czy na początku stanowiły część tekstu sztuki i dopiero później Koltès je odseparował, wyodrębnił z tekstu głównego, aby opublikować osobno, jako tekst występujący po tekście głównym? Z pewnością *Carnets...* stanowią całość z tekstem sztuki, ponieważ odnoszą się do tego samego fikcyjnego świata, wzbo-gacają go poprzez przedstawienie wydarzeń, które nie zostały opisane w sztuce (jak np. konfrontacja Alboury'ego z psem, reakcja matki Nouofii na wiadomość

o śmierci syna, przyjazd Léone do Afryki). *Carnets...* to rodzaj przewodnika dla czytelnika, wprowadzający go w wewnętrzny świat postaci – ale oczywiście nie jest przeznaczony do odgrywania na scenie, a jedynie do lektury.

Pomysł dołączenia takiego tekstu do sztuki jest o tyle ciekawy, iż *Combat de nègre et de chiens* miała być pomyślana jako powrót do tragedii klasycznej. Koltès chciał opowiedzieć prostą historię, na wzór tragedii racine'owskiej, o klasycznej budowie: z początkiem, rozwinięciem akcji, zakończeniem, regułami, ograniczoną liczbą postaci i, jak często u Racine'a, zbrodnią popełnioną jeszcze przed rozpoczęciem akcji. Jedność miejsca miała być zapewniona usytuowaniem całej akcji na terenie stoczni, chociaż ta przestrzeń jest w pewien sposób wewnętrznie podzielona na część zarezerwowaną dla białych oraz tą dla czarnych pracowników. Wszystko dzieje się w przeciągu 24 godzin, można więc mówić o jedności czasu. Również struktura wewnętrzna (poszczególne sekwencje) przypomina podział na pięć aktów. *Combat de nègre et de chiens* jest więc tragedią o konstrukcji klasycznej, a jednocześnie sztuką bardzo współczesną, nowoczesną, poprzez mnóstwo odstępstw od reguł klasycznych (np. postać Léone jest zewnętrzna w stosunku do konfliktu, przedostatnia scena – całkowicie niema, a obecność czarnoskórych strażników zaznaczona jedynie poprzez dźwięki, odgłosy). O tym, że *Carnets...* może zawierać fragmenty sztuki, które zostały wycofane z tekstu głównego, wydaje się świadczyć fakt, iż Koltès, pisząc ten utwór i mając na uwadze konstrukcję klasyczną, był zmuszony, jak sam wyznaje, z ciężkim sercem wyeliminować prawie taką samą ilość tekstu jak ta, która pozostała³.

Nieco prostsza sprawa jest z interpretacją tekstu *Un hangar, à l'ouest* (notes), który stanowi kontynuację wywiadu, jaki Alain Prique przeprowadził z Bernardem-Marie Koltèsem dla czasopisma „Théâtre en Europe”. Tekst jest podzielony na siedem części. Pierwsza, bez tytułu, odnosi się do motywacji, inspiracji, tego wszystkiego, co przyczyniło się do powstania sztuki *Quai ouest*. Kolejne noszą następujące tytuły: temat, postaci, teatr, reżyseria, autorzy, Czarni (*Blacks*). Najciekawszy, być może najważniejszy dla zrozumienia sztuki, jest pierwszy fragment, który pokazuje, jak ważne dla Koltèsa w procesie powstawania sztuki są przestrzeń oraz osobiste doświadczenie. Akcja utworu dzieje się w zaniedbanej, opuszczonej dzielnicy pewnego dużego portowego miasta, oddzielonej od centrum rzeką oraz zniszczonym hangarem należącym do dawnego portu. W tekście *Un hangar, à l'ouest* jest mowa o Nowym Yorku, o rzece Hudson na zachodzie Manhattanu i o ogromnym hangarze, który kiedyś się tam znajdował, a z którego niewiele już pozostało w czasach, kiedy Koltès odwiedzał to miejsce. Jednak zrobiło ono na nim ogromne wrażenie. Wówczas narodził się pomysł napisania sztuki, a raczej skonstruowania jej w taki sposób, jak konstruuje się, buduje hangar, to znaczy: wybranie najpierw odpowiedniego miejsca, odpowiedniej przestrzeni,

³ Cf. B.-M. Koltès, *Europe...*, s. 32.

później stworzenie mocnych fundamentów, całej konstrukcji mogącej pomieścić inną konstrukcję – niemożliwą do pomyślenia w innej przestrzeni. W ten sposób autorowi przyszedł do głowy pomysł umieszczenia w tej przestrzeni dwóch postaci, które tak naprawdę nie miały nigdy i nigdzie żadnego powodu, by się spotkać: tak powstały postaci Kocha i Abada.

Ale motywów napisania sztuki było więcej. Jak czytamy w *Un hangar, à l'ouest* – kolejny, również związany z tym opuszczonym hangarem, dotyczy wyjątkowego przeżycia, osobistego doświadczenia autora, który po samotnej nocy spędzonej w tym niebezpiecznym, odludnym miejscu tak oto opisuje niezwykle wydarzenia związane z oglądaniem budzącego się dnia z perspektywy tego właśnie miejsca:

Wyobraźcie sobie, iż pewnego ranka, w tym właśnie hangarze, jesteście świadkami dwóch jednoczesnych zdarzeń: z jednej strony widzicie jak budzi się dzień, w sposób wyjątkowy, nierzeczywisty, wślizgując się w każdy otwór w dachu, pozostawiając pewne części w cieniu, modyfikując ten cień, wygląda to jak gra kochanków, gra światła z przedmiotem, który nie ulega, który się wzbrania. I wtedy mówicie do siebie: chcę to opowiedzieć. W tym samym czasie słyszycie dialog pomiędzy dojrzałym, niespokojnym, nerwowym człowiekiem, który przybył w to miejsce zapewne w poszukiwaniu narkotyków lub czegoś innego, a potężnym typem, którego najwyraźniej bawi straszenie tego pierwszego i który prawdopodobnie na koniec rzeczywiście go zaatakuję. I wtedy mówicie: właśnie to spotkanie chcę opowiedzieć. Potem nagle uświadamiacie sobie, że te dwa wydarzenia są ze sobą nierozłącznie związane, że właściwie są jednym zdarzeniem postrzeganym z dwóch punktów widzenia; przychodzi więc moment, w którym trzeba wybrać jedną z tych historii, a dokładniej odpowiedzieć sobie na pytanie: która z nich będzie pokazana centralnie na scenie, a która stanie się tłem. I okaże się, że to niekoniecznie świt będzie musiał być tłem⁴.

Widzimy więc, jak przestrzeń, z pozoru statyczna, ale w gruncie rzeczy wnosząca dużo ruchu – tak jak w *Quai ouest*, gdzie światło bezustannie ściera się z ciemnością – nie jest jedynie tłem dla toczącej się akcji, wręcz przeciwnie, staje się jej motorem, tworzy postacie i sytuacje, które często byłyby nie do pomyślenia w innej przestrzeni czy w innych przestrzeniach.

Pozostałe teksty składające się na *Un hangar, à l'ouest* dotyczą refleksji Koltès'a nad procesem pisania sztuki, nad poszczególnymi postaciami (szczególnie Abadem i Charlesem). Jest to miejscami rodzaj prawdziwej wiwisekcji, jak np. fragment, w którym Koltès zastanawia się nad tym, czy możliwe jest, aby sztuka rozpoczynała się na jakiś temat, a kończyła na zupełnie inny. Taki właśnie zamysł próbuje realizować w *Quai ouest* – sztuka zaczyna się pytaniem: czy

⁴ B.-M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest (notes)*, [w:] idem, « Roberto Zucco » suivi de « Tabataba », przeł. G. Starak, Les Editions de Minuit, Paris 1990, s. 113–114.

Koch (jedna z postaci – przedsiębiorca, który w wyniku malwersacji finansowych pragnie popełnić samobójstwo) rzuci się do rzeki, podczas gdy na końcu sztuki staje się to zupełnie nieistotne, gdyż na plan pierwszy wychodzi historia całkiem innych postaci – Abada i Charlesa (i kiedy wreszcie Koch umiera, tak naprawdę nikogo to już nie interesuje). Jest też bardzo ciekawy fragment dotyczący koncepcji sceny teatralnej jako miejsca prowizorycznego, które postacie starają się jak najszybciej opuścić, ponieważ nie jest ono prawdziwym życiem⁵. Pojawia się problem rozbieżności wizji autorskiej i reżyserskiej tej samej sztuki (Koltès odwołuje się tutaj do realizacji Patrice’a Chéreau swoich sztuk; mówi o tym, jak praca sceniczna tego reżysera ujawniała pewne mankamenty tekstu, co było dla niego bardzo istotne), jest też słynny fragment dotyczący absolutnej konieczności umieszczania w sztukach postaci czarnoskórych⁶. Niezwykle interesujące są również teksty (chodzi o monologi trzech postaci – Abada, Rodolfa i Faka) zamieszczone w sztuce *Quai ouest* w nawiasach i w cudzysłowie. Pomimo ich znaczącej roli dla zrozumienia utworu, miały być one – zgodnie z zamysłem autora – przeznaczone jedynie do czytania (figurują w tekście sztuki). Koltès celowo skonstruował je w taki sposób, aby nie nadawały się do odegrania na scenie, nie miały również pojawiać się w programach sztuki. Pierwszy z nich jest rodzajem monologu wewnętrznego, zakończony słowami: „dit Abad” („mówi Abad”). Opowiada on o wydarzeniu bardzo ważnym, wręcz kluczowym dla sensu sztuki, która w całości naznaczona jest rodzajem podwójnej klątwy nałożonej przez ojców na synów (chodzi o Abada i Charlesa). Tematem tego monologu jest wspomnienie momentu odrzucenia Abada przez ojca. Zdaniem Koltèsa klątwy, która ciąży na tej postaci, nie może być wyrażona, wypowiedziana wprost na scenie, musi zostać odczuta przez widzów dzięki grze aktorskiej: to zadanie aktorów – aby poprzez grę uświadomić publiczności istnienie klątwy. Przybiera ona na sile właśnie dlatego, że jest niewypowiedziana, że jest w sferze odczuć; dodatkowo jest ona tym, co łączy postać Abada z Charlesem. Ta klątwa tłumaczy również w pewien sposób milczenie Abada (przypomnijmy, że Abad – główna postać sztuki, dokonująca podwójnego zabójstwa – jest niema). Ale Abad jest niemy nie dlatego, że nie potrafi mówić lub nie ma nic do powiedzenia. Abad po prostu nie odzywa się do nikogo za wyjątkiem Charlesa. Abad to postać, która

⁵ Piszę o tym szerzej w artykule: *Miasto, zagrożenie, samotność. Kilka uwag o roli przestrzeni miejskiej w twórczości Bernarda-Marie Koltèsa*, [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek (red.), *Civitas Mentis*, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 97–105.

⁶ Na temat obecności postaci czarnoskórych w teatrze B.-M. Koltèsa cf. F. Poujardieu, *La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès*, „Théâtre/Public” 2003, n° 168; G. Starak, *Le personnage noir dans l’œuvre de Bernard-Marie Koltès*, [w:] K. Modrzejewska (éd.), *La condition masculine dans la littérature française*, Uniwersytet Opolski, Opole 2005.

poprzez swoje milczenie umożliwia innym wypowiadanie się, wypowiadanie ich pragnień. Niektóre z tych pragnień przybierają formę quasi-monologów, których następstwo zapewnia wzrost napięcia dramatycznego w sztuce. Cały tragizm utworu zawarty jest w owych quasi-monologach, pozostających jednak bez odpowiedzi – jedyną odpowiedzią na nie jest właśnie narastający tragizm, jaki same wywołują.

W *Aneksie* do sztuki *Quai ouest* (to kolejny ciekawy tekst towarzyszący utworowi) znajdujemy na początku tłumaczenie na język francuski fragmentów wypowiedzi jednej z postaci – Cécile, która tuż przed śmiercią zaczyna mówić w języku hiszpańskim i quéchua, a dalej wskazówki dotyczące wystawienia samej sztuki – *Pour mettre en scène „Quai ouest”*. Dla Koltèsa jest istotne – o czym pisze w tym tekście – wycucie przez reżysera ironii w języku sztuki; ważne jest, aby wyeliminować z przedstawianej historii wszelki tragizm, ale też wszelki sentymentalizm, aby postaci były kreowane w sposób uniemożliwiający budowanie wokół nich, na podstawie ich wypowiedzi, jakiegokolwiek psychologii (co zresztą jest zgodne z ogólną teorią Koltèsa na temat kreowania postaci w dramacie). Najważniejsze dla zrozumienia zamysłu autora są fragmenty dotyczące poszczególnych postaci (Koch, Fak, Rodolfe, Cécile, Claire, Monique i oczywiście Abad). Koltès mówi o tym, dlaczego Abad jest postacią, która nie odzywa się do nikogo za wyjątkiem Charlesa, i o tym, jakie konsekwencje wynikają z tego faktu dla aktora odgrywającego tę postać.

Jak mogliśmy zauważyć, wszystkie omówione powyżej teksty – mimo tak różnej ich natury i faktu, że w większości znajdują się poza tekstem głównym – mają znaczący wpływ na zrozumienie, na głębsze wejście w atmosferę, w świat przedstawiony sztuk, do których się odnoszą. Oczywiście przy czytaniu poszczególnych dramatów można je pominąć (poza, rzecz jasna, trzema monologami ze sztuki *Quai ouest*, których nie da się pominąć, gdyż znajdują się w tekście głównym), ale nasz odbiór tych sztuk oraz wiedza na temat świata w nich przedstawionego będzie wówczas zapewne o wiele uboższa. Przede wszystkim natomiast pozbawimy się możliwości koltèsowskiego spojrzenia na ten świat, widzenia go i odczuwania oczami i umysłem autora.

Bibliografia

- Bernard-Marie Koltès. *Les registres d'un style*, éd. A. Petitjean, Editions Universitaires de Dijon, Écritures, Dijon 2014.
- Bernard-Marie Koltès. *Textes et contextes*, éd. A. Petitjean, Recherches Textuelles n° 10, Université Paul Verlaine, Metz 2011.
- Koltès B.-M., *Annexe*, [w:] idem, *Quai ouest*, Les Editions de Minuit, Paris 1985.
- Koltès B.-M., *Carnets de combat de nègre et de chiens*, [w:] idem, *Combat de nègre et de chiens*, Les Editions de Minuit, Paris 1989.
- Koltès B.-M., *Europe*, 1^{er} trimestre 1983.

- Koltès B.-M., *Un hangar, à l'ouest (notes)*, [w:] idem, « Roberto Zucco » suivi de « Tabataba », Les Editions de Minuit, Paris 1990.
- Poujardieu F., *La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès*, „Théâtre/Public” 2003, n° 168.
- Starak G., *Le personnage noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, [w:] K. Modrzejewska (éd.), *La condition masculine dans la littérature française*, Uniwersytet Opolski, Opole 2005.
- Starak G., *Miasto, zagrożenie, samotność. Kilka uwag o roli przestrzeni miejskiej w twórczości Bernarda-Marie Koltès*, [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek (red.), *Civitas Mentis*, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Grażyna Starak

HOW TO READ *UN HANGAR, À L'OUEST* AND *CARNETS DE COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS* BY BERNARD-MARIE KOLTÈS?

Abstract. The work by the French playwright Bernard-Maria Koltès (1948–1989) is interesting not from the point of view of the content, but the form. The form is unusually diversified and so are its structures: from a philosophical dialogue in Diderot's style, through a soliloquy or rather a quasi-monologue and an almost classical 17th-century text, to the play (*Roberto Zucco*) which is a synthesis of diverse forms (intersection of tragedy and the baroque and Shakespearean drama). What is even more intriguing, particularly in the light of the conference's theme, is its presence within art or as a text or commentary that accompanies the art. I refer to *Carnets de combat de nègre et des chiens*, which follows the play *Combat de nègre et de chiens*, and to *Un hangar, à l'ouest*, which is a commentary (?) on the play *Quai ouest*, and to an appendix to the play, *Pour mettre en scène "Quai ouest"*. What is even more interesting are the fragments inserted inside the play *Quai ouest*; they appear in inverted comas, in between the scenes, and as monologues by the characters. They are very important for the understanding of the play, but intended only to be read and not performed. Koltès insisted on the monologues not being performed at all, but only being present as a text for reading.

I will discuss the nature of these texts and investigate their role in relation to the text of the play itself. The question is whether they should be treated as an integral part of the play or a commentary loosely associated with it. I will try to understand the playwright's intention when he rejected the idea of including the monologues that are important parts of the play.

Słowa kluczowe: Koltès, tekst, sztuka teatralna, monolog, odczytanie, komentarz.

Key words: Koltès, text, theatrical play, monologue, interpretation, commentary.

Elżbieta Leszkiewicz*

DIDASKALIA W DRAMACIE KROKI SAMUELA BECKETTA

Metatekstualność – jako stanowiąca obok paratekstualności jedną z dwóch kategorii transtekstualności – jest tematem podejmowanym przez licznych badaczy. Zajmowali się nią tak wybitni literaturoznawcy i teatrologi, jak Gérard Genette w *Seuils*¹, Patrice Pavis, a na gruncie polskim Małgorzata Sugiera czy Krystyna Ruta-Rutkowska, autorka artykułu stanowiącego swoisty przegląd okołoteatralnej metaproblematyki: *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*². Stan badań nad metatekstualnością jest tak bardzo zaawansowany, że nie sposób wymienić wszystkich badaczy pochyłających się nad tym zagadnieniem. W tym opracowaniu zamierzam dokonać węższej analizy roli metatekstu w teatrze. O ile mi wiadomo, nie ma pracy, która w sposób satysfakcjonujący skupiałaby się na roli didaskaliów w dramacie *Kroki*³, choć o teatrze Samuela Becketta napisano już wiele.

Celem prezentowanego tekstu jest ukazanie inwersji, jakiej dokonał Beckett. Wielu twórców zgadza się co do tego, jakoby Samuel Beckett przetasował rolę didaskaliów i tekstu głównego, redefiniując podział na główny i poboczny tekst dramatu. Zamierzam przeprowadzić analizę didaskaliów i odkryć zależność tekstu głównego od tekstu pobocznego, by potwierdzić opinię, że tekst główny w dramacie *Kroki* stanowił *de facto* tło dla tekstu pobocznego.

Jaką rolę odgrywa zatem w *Krokach* tekst poboczny? Czym jest dla konstrukcji i wymowy całości dramatu Becketta?

W rozumieniu potocznym dramat jest kojarzony z intensywnością wydarzeń, wyrazistością konfliktu i wzrostem napięcia, a następnie jego spadkiem i rozwiązaniem akcji⁴. Didaskalia stanowią tekst poboczny, który jedynie dopo-

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej, e-mail: elaskiewicz@gmail.com

¹ G. Genette, *Progi*, por. <http://www.amazon.fr/Seuils-G%C3%A9rard-Genette/dp/2020526417> [dostęp: 24.01.2016].

² Por. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 101/2, s. 113–138.

³ S. Beckett, *Kroki*, [w:] S. Beckett, *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, PIW, Warszawa 2010, s. 235–242.

⁴ Por. D. Kosiński et al., *Słownik wiedzy o teatrze*, wyd. Park Edukacja, Bielsko-Biała 2005, s. 43.

wiada, dookreśla to, co przekazuje tekst główny. W takim rozumieniu twórczość dramatyczna Becketta musiałaby zostać uznana za niesceniczną, a jego dzieła, np. *Kroki*, za antydramat. By zrozumieć innowacyjną inwersję tekstu, której dokonał Beckett, należy dokonać rozróżnienia pomiędzy tekstem pobocznym w dawnym teatrze greckim, w którym didaskalia były przeznaczone do interpretacji, a tekstem pobocznym w teatrze współczesnym, w którym didaskalia stanowią sceniczne wskazówki, które pomagają czytelnikowi zrozumieć i wyobrazić sobie występujące postaci⁵. Niektórzy autorzy używają didaskaliów jako przestrzeni dokładnego określenia sposobu wystawiania sztuki, jakby nie mogli wyobrazić sobie tekstu głównego wypowiedzanego niezależnie od okoliczności, dla których został stworzony⁶.

Tak różni autorzy, jak Feydeau, Jean Vauthier, czy też na przykład Samuel Beckett, sporządzają swoje wskazówki sceniczne z niemal maniacką pieczołowitością. *Końcówka* Becketta zaczyna się trzema stronami wskazówek scenicznych, które precyzują przestrzeń, a następnie grę⁷.

Można by stwierdzić, idąc za sugestią Jean-Pierre'a Ryngaerta, że Beckett poprzez swoje precyzyjne uwagi i maniackalne przywiązanie do tekstu pobocznego dokonał inwersji w podziale na trzon dramatu i tekst marginalny. Zaniechał postrzegania didaskaliów przez pryzmat tekstu pobocznego, redefiniując podział na główną treść i tekst poboczny. Metatekst Becketta ogrywa główną rolę w jego teatrze. Didaskalia przestały być postrzegane przez niego jako peryferie, a stały się esencją, dopełnieniem tego, co dzieje się w tekście głównym, bądź też – jak w przypadku sztuki *Akt bez słów* – przejmują całkowicie rolę tekstu głównego w sztuce i stanowią „główny materiał gry”⁸. Specyfikę roli metatekstu w teatrze Becketta widać wyraźnie w miniaturze teatralnej *Kroki*. Sam układ graficzny podkreśla miejsce, jakie didaskalia zajmują w tej sztuce (dla porównania strony dramatu z didaskaliami oraz bez didaskaliów – fot. 1–2).

Kroki to miniatura teatralna napisana przez Samuela Becketta w latach 1974–1975, czyli w okresie, w którym autor pracował również nad sztuką *Wtedy gdy*. Pisząc te dwa dzieła, noblista myślał o zwieńczeniu swojego benefisu z okazji 70. urodzin. Royal Court Theatre zaplanował obchody urodzin Becketta na

⁵ Por. J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, 3^e editio, Paris 2010, s. 38.

⁶ Ibidem.

⁷ Cyt. oryginalny: „Des écrivains aussi différents que Feydaea, Jean Vauthier ou encore Samuel Beckett, par exemple, rédigent avec un soin quasi maniaque leurs indications scéniques. *Fin de partie* de Beckett commence par trois pages d'indication scéniques, qui précisent l'espace puis le jeu [...]”, [w:] J.-P. Ryngaert, *op. cit.*, s. 38.

⁸ Por. J.-P. Ryngaert, *op. cit.*, s. 39.

Chodzenie: w kierunku od prawej (P) do lewej (L) poczynając od stopy prawej (p); w kierunku od L do P poczynając od stopy lewej (l).

Kroki: wyraźnie słyszalne, rytmiczne.

Obrót: po L przez lewe ramię, po P przez prawe.

Tekst podczas chodzenia: tak jak w didaskaliach, obrót zawsze w ciszy⁵.

Światło: przyćmione, zimne⁶. Wylącznie na postaci i na pasie⁷, najmocniejsze na podłodze, słabsze na ciebie, najsłabsze na głowie. Podczas stania po L i P słaba punktówka na twarz. W głębi po lewej wąska pionowa rysa świetlna (R) o wysokości 3 metrów⁸. Głosy: ciche; mówienie powolne⁹.

Kurtyna.

Scena w ciemności.

Ciche, pojedyncze uderzenie zegara. Pauza aż wybrzmi echo¹⁰.

⁵ Tekst podczas chodzenia [...] — tylko w wersji fr.
⁶ zimne — tylko w wersji fr.
⁷ Wylącznie na postaci i na pasie — tylko w wersji fr.
⁸ Podczas stania po L i P [...] — tylko w wersji fr. W inscenizacji berlińskiej szerokość R ok. 8 mm. Miała ona stwarzać wrażenie uchylonych drzwi, przez które sączy się światło. Zob. też *Wstęp*, rozdz. VI. uwagi autora dotyczące intonacji i sposobu mówienia (zwłaszcza May). „Ton musi być zimny. Monotonny, ale nie pozbawiony napięcia. [...] Całość nie może brzmieć smutno, w żadnym wypadku tragicznie. [...] May powinna mówić z dystansu, jakby to, co mówi, nie dotyczyło jej. [...] [W pierwszej części] gdy May rozmawia z matką, cały czas myśli jakby o czymś innym, prawdopodobnie zajęta jest swą historią. [...] [W trzeciej części] May nie tyle opowiada, co dopiero układa historię. To nie jest [wymyślone, zakończone] opowiadanie, to jest improwizacja. [Zwracając się do aktorki] Cały czas szukasz słów, wciąż się poprawiasz. Gdy zaczynasz opowiadać, nie wiesz jeszcze, jaki będzie koniec. Nie można więc tego mówić zbyt łatwo, zbyt potocznie. [We fragmencie o pani Winter] córka mówi wolniej niż matka”.

¹⁰ — uwaga autora: „Wybrzmienie ma trwać 7 sekund. Tak samo we wszystkich trzech pozostałych momentach, tzn. przed drugą, trzecią i czwartą częścią”.

Wolne rozjaśnienie pasa: równocześnie rozświetlenie R¹¹. Reszta sceny w ciemności.

Pojawia się M, która wolno¹² kroczy w kierunku L. Po L obraca się, pokonuje jeszcze trzy długości, przystaje po P i zwraca się twarzą ku widowni.

Pauza

M: Mamo. (Pauza. Nie głośniej) Mamo.

Pauza¹³

G: Tak, May.

M: Spalaś?

G: Głębokim snem. (Pauza)¹⁴ Usłyszałam cię w głębokim śnie. (Pauza)¹⁵ Nawet w najgłębszym śnie bym cię usłyszała. (Pauza). M rusza na nowo. Cztery długości. Przy drugiej długości równocześnie z krokami) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. (Przy trzeciej, jak wyżej) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot¹⁶. (Przy czwartej) Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę?¹⁷

M przystaje po P i zwraca się twarzą ku widowni

M: Chcesz, żebym zrobiła ci zastrzyk... jeszcze raz?¹⁸

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

Pauza

M: Chcesz, żebym inaczej ci ułożyła... jeszcze raz?¹⁹

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

¹¹ równocześnie rozświetlenie R — tylko w wersji fr.
¹² wolno — tylko w wersji fr.
¹³ Pauza — tylko w wersji ang.
¹⁴ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁵ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁶ ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot [...] — z wersji fr.
¹⁷ Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę? — uwaga autora: „Zdanie to rozpocząć na trzecim kroku, a skończyć tuż przed zwrotem w prawo [w stronę widowni]”.

¹⁸ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.
¹⁹ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.

Fot. 1. Przykładowe strony dramatu Kroki S. Becketta z didaskaliami

Źródło: S. Beckett, *Kroki*, [w:] idem, *Dramaty – wybór*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. 312–313.

312 SAMUEL BECKETT, DRAMATY

KROKI 313

⁵ Tekst podczas chodzenia [...] — tylko w wersji fr.
⁶ zimne — tylko w wersji fr.
⁷ Wylącznie na postaci i na pasie — tylko w wersji fr.
⁸ Podczas stania po L i P [...] — tylko w wersji fr. W inscenizacji berlińskiej szerokość R ok. 8 mm. Miała ona stwarzać wrażenie uchylonych drzwi, przez które sączy się światło. Zob. też *Wstęp*, rozdz. VI. uwagi autora dotyczące intonacji i sposobu mówienia (zwłaszcza May). „Ton musi być zimny. Monotonny, ale nie pozbawiony napięcia. [...] Całość nie może brzmieć smutno, w żadnym wypadku tragicznie. [...] May powinna mówić z dystansu, jakby to, co mówi, nie dotyczyło jej. [...] [W pierwszej części] gdy May rozmawia z matką, cały czas myśli jakby o czymś innym, prawdopodobnie zajęta jest swą historią. [...] [W trzeciej części] May nie tyle opowiada, co dopiero układa historię. To nie jest [wymyślone, zakończone] opowiadanie, to jest improwizacja. [Zwracając się do aktorki] Cały czas szukasz słów, wciąż się poprawiasz. Gdy zaczynasz opowiadać, nie wiesz jeszcze, jaki będzie koniec. Nie można więc tego mówić zbyt łatwo, zbyt potocznie. [We fragmencie o pani Winter] córka mówi wolniej niż matka”.

¹⁰ — uwaga autora: „Wybrzmienie ma trwać 7 sekund. Tak samo we wszystkich trzech pozostałych momentach, tzn. przed drugą, trzecią i czwartą częścią”.

M: Mamo. Mamo.

G: Tak, May.

M: Spalaś?

G: Głębokim snem. Usłyszałam cię w głębokim śnie. Nawet w najgłębszym śnie bym cię usłyszała. ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot¹⁶. Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę?¹⁷

M: Chcesz, żebym zrobiła ci zastrzyk... jeszcze raz?¹⁸

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

M: Chcesz, żebym inaczej ci ułożyła... jeszcze raz?¹⁹

G: Tak, ale jeszcze nie teraz.

¹¹ równocześnie rozświetlenie R — tylko w wersji fr.
¹² wolno — tylko w wersji fr.
¹³ Pauza — tylko w wersji ang.
¹⁴ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁵ (Pauza) — tylko w wersji ang.
¹⁶ ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot [...] — z wersji fr.
¹⁷ Nie spróbowałabyś zasnąć na chwilę? — uwaga autora: „Zdanie to rozpocząć na trzecim kroku, a skończyć tuż przed zwrotem w prawo [w stronę widowni]”.

¹⁸ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.
¹⁹ — w pierwotnej wersji ang. bez wielokropka.

Fot. 2. Przykładowe strony dramatu Kroki S. Becketta bez didaskaliów

Źródło: jak do fot. 1.

maj 1976 r.⁹ Ta sztuka teatralna jest odczytywana przez krytyków jako reminiscencja z dzieciństwa autora. May byłaby zatem postacią wykreowaną na podstawie wspomnienia o chorym umysłowo chłopcu, który mieszkał w sąsiedztwie rodzinnego domu pisarza. Ów chłopiec grał na fortepianie cały dzień te same dźwięki. Ta swoista mantra do tego stopnia poruszyła Becketta, że znalazła swoje odzwierciedlenie w sztuce napisanej wiele lat później.

Dramat zbudowany jest z czterech krótkich odsłon. Pierwszą odsłoną jest dialog 45-letniej May z niewidoczną na scenie matką. Drugi akt to obraz May jako blisko 60-letniej kobiety. W trzecim akcie May ma już 75 lat, a w czwartym blisko 90 lat. Ostatni, czwarty akt ukazuje budowę kłamrów dramatu. May ma w nim tyle samo lat, ile miała jej matka w akcie pierwszym. Główna bohaterka zastępuje w ostatnim akcie miejsce nieobecnej już staruszki – matki.

Każda odsłona *Kroków* jest oddzielona od kolejnej wyciemnieniem i krótką pauzą, którą zamyka uderzenie zegara jako symbolu upływającego czasu. Ta miniatura teatralna jest skonstruowana głównie na dwóch płaszczyznach: jednym z nośników sensu jest obraz, drugim słowo. Nie sposób nie docenić również roli dźwięku jako trzeciego nośnika sensu. W tej analizie metatekstualności skupimy się na obrazie i słowie. Nośnik werbalny (kwestie postaci, didaskalia – tak ważne u Becketta) jest równie istotny jak nośnik wizualny (kroki, smugi światła tworzące obraz niepełnego krzyża i uludę uchylonych drzwi).

Bez didaskaliów i uwag Becketta umieszczonych w przypisach to, co stanowi tytuł sztuki nie byłoby wyraziste. W tekście pobocznym Beckett zawiera szczegółowy opis sposobu poruszania się May. Diagram zawiera dokładne informacje, ile kroków ma robić główna bohaterka i w jakim kierunku¹⁰. Tam znajdziemy też informacje dotyczące sposobu chodzenia: „Chodzenie: w kierunku od prawej (P) do lewej (L), poczynając od stopy prawej (P); w kierunku od L do P, poczynając do stopy lewej (L). Kroki: wyraźne, słyszalne, rytmiczne”¹¹. Didaskalia kontrastują poszczególne elementy dramatu, wskazując na kroki jako element wymowniejszy i ważniejszy od słów. Słowa wypowiedane są głosami, które w didaskaliach zostają opisane jako „ciche”¹², w tempie, które określane jest jako „powolne”¹³. Obok tak typowych uwag, jak te dotyczące wyglądu i ubioru postaci: „[...] włosy szare zmierzwiłone; w starym znoszonym lachmanie zakrywającym stopy i ciągnącym się po ziemi”¹⁴, didaskalia zawierają szczegółowy opis

⁹ Por. A. Libera, J. Pyda, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii, Kraków 2015, s. 257.

¹⁰ S. Beckett, *Kroki...*, s. 237.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

światła: „Światło: przyćmione, zimne. Wyłącznie na postaci i na pasie, najmocniejsze na podłodze, słabsze na ciele, najsłabsze na głowie. Podczas stania po L i P słaba punktówka na twarz. W głębi po lewej wąska pionowa rysa świetlna o wysokości 3 metrów”¹⁵; skupiają się – jeszcze raz to zauważmy – na krokach. Istotne jest, że didaskalia dotyczące kroków nie pojawiają się w sztuce Becketta jedynie na początku utworu, przed rozpoczęciem wypowiadania kwestii tekstu głównego przez May i Głos. Didaskalia przecinają w *Krokach* tekst główny, który bez nich straciłby sens, teatralną wymowę i siłę oddziaływania. Tekst poboczny nie tylko wyznacza ścieżkę interpretacji, ale również – co możemy zauważyć w przytoczonym fragmencie – narzuca tempo całości tekstu, uwypuklając wymowę sceny i charakterystykę postaci.

M: Spalaś?

G: Głębokim snem. (*Pauza*). Usłyszałam cię w głębokim śnie. (*Pauza*). Nawet w najgłębszym śnie bym cię usłyszała. (*Pauza. M rusza na nowo. Cztery długości. Przy drugiej równocześnie z krokami*) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. (*Przy trzeciej, jak wyżej*) ...siedem, osiem, dziewięć, zwrot. (*Przy czwartej*) Nie spróbowała-bys zasnąć na chwilkę?¹⁶

Anne Ubersfeld definiuje dyskurs teatralny jako dyskurs bez tematu: „[...] le discours théâtral est discours sans sujet. [...] Discours sans sujet, mais où s’investissent deux voix, dialoguant”¹⁷. Beckett sprowadza tak rozumianą formę dialogowości w *Krokach* do minimum. May jedynie w szczątkowych fragmentach rozmawia bezpośrednio z matką. Beckett przenosi dialogowość do swoistej rozmowy pomiędzy główną bohaterką a krokami, które są niejako ukonstytuowane ruchem bohaterki i szczegółowym opisem w tekście pobocznym. Dzięki metatekstowi *Kroków* zauważalna jest również polifoniczność tego dzieła. Czytelnik może interpretować postać May nie tylko przez pryzmat słów wypowiadanych bezpośrednio przez nią, ale również poznając didaskalia i uwagi autora.

Innym, niezwykle ciekawym zagadnieniem, jakie wyłania się z metatekstu *Kroków* jest podjęcie dialogu Becketta z chrześcijaństwem. Didaskalia zdradzają charakter tego dialogu: „[...] drzwi zawsze o tej porze zamknięte, i snuła się, tam i z powrotem, tam i z powrotem, wzdłuż Jego biednego ramienia”¹⁸. Ta kwestia, znajdująca się w tekście głównym, włożona w usta May, jest opatrzona metatekstem: „tzn. wzdłuż jednego z ramion ukrzyżowanego Chrystusa, czyli w jednej z naw kościoła zbudowanego w kształcie krzyża”. Metatekst precyzuje, że On – nazwany tak w tekście głównym – jest Chrystusem. Widz nieznający didaska-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 238.

¹⁷ A. Ubersfeld, *Lire le theatre I*, Belin SUP, Paris 1996, s. 197.

¹⁸ S. Beckett, *Kroki...*, s. 318.

liów może nie zauważyć tego odniesienia. Metatekst zwraca uwagę czytelnika na poszukiwanie miejsca Chrystusa i Boga w sztuce. Odpowiedzią jest nieobecność. Didaskalia uwypuklają dialog, jaki Beckett podejmuje z religią chrześcijańską. Autor skupia się na pierwiastku żeńskim – na Naturze, jako na pierwiastku odgrywającym centralną rolę w idei kreacji. Tę kreację i jej improwizowany charakter uwydatnia również tekst poboczny. May tworzy samą siebie: „To nie jest [wymyślone, skończone] opowiadanie, to jest improwizacja. [Zwracając się do aktorki] Cały czas szukasz słów, wciąż się poprawiasz. Gdy zaczniesz opowiadać, nie wiesz jeszcze, jaki będzie koniec”¹⁹.

Kreacja odnosi się jednak nie tylko do samoświadomości aktorki, odgrywającej rolę May, ale również do czytelnika. To on staje się odbiorcą słów głównej bohaterki, przyznaje jej tym samym prawo bytu: „Ona prawdopodobnie spisuje wszystko, co wymyśliła do tej pory, i liczy, że któregoś dnia jej opowieść znajdzie czytelnika. Dla tej biednej dziewczyny słowa są pokarmem. To jej najlepsi przyjaciele”²⁰.

W tradycji judeochrześcijańskiej pojęcie stworzenia było nierozzerwalnie powiązane z pierwiastkiem męskim. Bóg – Ojciec, Bóg – Demiurg jest centralną figurą *Genesis*, sprawcą i Początkiem świata. Niektórzy artyści odwoływali się do figury Boga jako zespolenia pierwiastka żeńskiego i męskiego, jak przedstawił to na swym płótnie *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandt. Ojciec na obrazie wykonanym u schyłku życia holenderskiego malarza ma dłoń męską i żeńską, która odczytywana jest jako symbol Bożego miłosierdzia. Beckett dokonał w swojej miniaturze teatralnej swego zwrotu w myśleniu o początkach świata. Świat przedstawiony przez niego – przy pomocy May i matki – jest światem bez Ojca. Przedostatnie didaskalia i odwołanie do Drugiego listu do Koryntian (13, 13): „Łaska Pana Jezusa Chrystusa, miłość Boga i dar jedności w Duchu Świętym niech będą z wami wszystkimi!”²¹, stanowi swoiste zaprzeczenie obecności Boga i bolesny zwrot do tego, czego nie ma. May oddana jest nie w ręce Ojca, ale staje się ogniwem zamykającym powtarzalny cykl, zajmując miejsce zmarłej matki. Dobiega kresu, gdzie jednak nie znajdzie łaski, o czym mówi zawarta w didaskaliach uwaga autora: „Epilog trzeba mówić głosem, który sam ma charakter epilogu. Pod koniec nie może już dalej. Dobiega właśnie kresu”²². Didaskalia podkreślają dobitnie, że stworzony w *Krokach* świat dialoguje z przesłaniem religii chrześcijańskiej, czyni zwrot od wizji Apokalipsy i paruzji w stronę pustki, beznadziei, bezsensu, przywołując na myśl słowa T. S. Eliota: „I tak właśnie kończy się

¹⁹ Ibidem, s. 312.

²⁰ Ibidem, s. 319.

²¹ *Biblia Tysiąclecia*, wydanie online: <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1012> [dostęp: 24.01.2016].

²² S. Beckett, *Kroki...*, s. 318.

świat / Nie z hukiem, lecz z cienkim piskiem”²³. Akt czwarty, wieńczący sztukę, kończy się skomleniem, pustką, cienkim piskiem, po którym następuje milczenie. Świat nie skończy się przerażającą, enigmatyczną, ale również sprawiedliwą i przynoszącą zbawienie Apokalipsą, lecz bezdenną ciszą.

Jedną z furtek kontekstów otwieranych przez filozoficzny ładunek zawarty w *Krokach* jest koncepcja świata Giambattisty Vico – cztery epoki, o których pisał przedstawiciel włoskiego oświecenia, zdają się mieć swoje odzwierciedlenie w poszczególnych aktach miniatury teatralnej Becketta:

- pierwszy akt to skrócone i paraboliczne zobrazowanie Epoki Bogów;
- akt drugi – Epoka Bohaterów, gdy Bogów wcielonych już nie ma; są oni wciąż obecni w innej formie – w objawiającym Słowie, w odzywającym się Głosie, który słyszą wybrani – właśnie Bohaterowie;
- akt trzeci – Epoka Ludzi – człowiek, gdy niknie głos objawienia, dla samego siebie zaczyna tworzyć opowieść o samym sobie, poszukuje definicji, która odpowie na pytanie o jego tożsamość;
- akt czwarty – pustka i cisza na scenie. Jest to forma zamknięcia całości cyklu, która, jak już zaznaczyliśmy, przywodzi na myśl *Wydrążonych* T. S. Eliota.

Metatekst w sztuce *Kroki* jest równie ważnym nośnikiem tej filozofii Giambattisty Vico, co tekst główny. Dowodzi to, że sztukę Becketta nie sposób podzielić na tekst główny i tekst poboczny, a można mówić jedynie o minimalistycznej, zwartej formie jednoaktówki, w której każde słowo zawarte w didaskaliach, komentarzach czy wypowiedziach bohaterów stanowi bardzo istotny i równie ważny, co pozostałe, nośnik sensu oraz teatralnego przekazu filozofii Becketta, element jego wizji świata i człowieka.

Beckett uważany jest za spadkobiercę Shakespeare’a, Dantego i tragiczków greckich. Chórem w jego sztukach są uwagi zapisane w didaskaliach. Tekst poboczny zawiera nie tylko dookreślenie ruchów, dekoracji, lecz przede wszystkim nakreślenie kontekstu filozoficznego, odniesienie do Beckettowskiej wizji świata. Wyrazistość tekstu pobocznego sprawia, że przejmuje on rolę tekstu głównego, bez którego całość sztuki i wymowa dzieła byłyby niezrozumiałe. *Kroki* są widocznym dowodem, że minimalistyczny teatr Becketta, jego swoisty teatralny redukcjonizm oraz w najwyższym stopniu wieloznaczna symbolika²⁴ mają swoją rację bytu jedynie dzięki wyraźnemu sprzężeniu metatekstu z tekstem głównym.

Beckett używa tej sztuki jako narzędzia do „dokonania ostatecznego przełomu w europejskiej dramaturgii, podważając oczywistość takich elementów jak budząca napięcie akcja, pełnowymiarowe postacie czy słowo”²⁵. W *Krokach*

²³ T. S. Eliot, *Wydrążeni*, [w:] idem, *W moim początku jest mój kres*, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 85.

²⁴ Por. J. R. Brown (red.), *Historia teatru*, PWN, Warszawa 2007, s. 426.

²⁵ D. Kosiński et al., *op. cit.*, s. 93.

bardzo dobrze widać nie tylko zazębianie się elementów werbalnych, wzajemnie dopełnienie tekstu głównego i tekstu pobocznego. Ważne jest uwypuklenie przez „poetę milczenia i zmierzchu [...] i wiecznego powrotu”²⁶, sprzężenia pomiędzy tekstem głównym i didaskaliami – a zatem elementami składowymi nośnika tekstowego – a nośnikiem wizualnym, który bez didaskaliów straciłby swoją wymowę. Tekst poboczny staje się więc w *Krokach* jeszcze wyraźniej niż w innych sztukach Becketta przedmiotem przekroczenia podziału na peryferie tekstu pobocznego i centrum tekstu głównego. Didaskalia lokują się w centrum całości konstrukcji sztuki, ułożonej misternie na dwóch filarach: słowa i obrazu. Analizowana jednoaktówka stanowi zaledwie jedną z ilustracji mistrzostwa Becketta w przenoszeniu środka ciężkości dramatu z tekstu głównego na tekst poboczny. Pisarz dokonał w *Krokach* innowacyjnej rotacji tekstu głównego i pobocznego sztuki teatralnej, jednak analiza innych sztuk Becketta może również tę rotację pokazać.

Bibliografia

- Beckett S., *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, PIW, Warszawa 2010.
- Biblia Tysiąclecia, wydanie online: <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1012> [dostęp: 24.01.2016].
- Brown J. R. (red.), *Historia teatru*, PWN, Warszawa 2007.
- Eliot T. S., *W moim początku jest mój kres*, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Genette G., *Progi*, <http://www.amazon.fr/Seuils-G%C3%A9rard-Genette/dp/2020526417> [dostęp: 24.01.2016].
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśniewska J., *Słownik wiedzy o teatrze*, wyd. Park Edukacja, Bielsko-Biała 2005.
- Libera A., *Godot i jego cień*, Znak, Kraków 2009.
- Libera A., Pyda J., *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii, Kraków 2015.
- Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 101/2, s. 113–138.
- Ryngaert J.-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, 3^e editio, Paris 2010.
- Übersfeld A., *Lire le theatre I*, Belin SUP, Paris 1996.

²⁶ A. Libera, *Godot i jego cień*, Znak, Kraków 2009 (nota biograficzna Samuela Becketta).

Elżbieta Leszkiewicz

STAGE DIRECTIONS IN *FOOTFALLS* – A DRAMA BY SAMUEL BECKETT

Abstract. Metatextuality and paratextuality constitute two categories of transtextuality. The former has been a focal point of research for many scholars. Most of them strongly agree with that Samuel Beckett shuffled the role of the periferic text and the principal one. The unique character of the metatext's role in Beckett's theater comes to the fore in the case of a theatrical miniature entitled *Footfalls*.

The periferic text includes not only the specification of stage movements and decoration, but also outlines the play's philosophical context. Moreover, it reveals the Beckettian vision of the world. Due to its clarity the periferic text takes on the role of the principal one without which and the transfer of literary sense or even the whole piece would be incomprehensible. *Footfalls* highlights the minimalist character of Beckett's theater, it a specific kind of reductionism as well as an extremely ambiguous symbolism. Those phenomena derive their *raison d'être* only from the interconnectedness of the principle text and the periferic one.

In the *Footfalls* the periferic text bridges the gap between the peripheries of the periferic text the center of the principal text and does so in an even more distinct manner than in other plays by Beckett.

Słowa kluczowe: *Kroki*, teatr Samuela Becketta, didaskalia, metatekst, dramat, meta-tekstualność.

Key words: *Footfalls*, theatre of Samuel Beckett, stage directions, metatext, drama, metatextuality.

Krystyna Modrzejewska*

MITY ANTYCZNE WE FRANCUSKIM DRAMACIE XX WIEKU (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Twórcy francuskiego teatru XX wieku bardzo chętnie interpretowali mity antyczne. Edyp, Antygona, Elektra, wojna trojańska, Amfitrion pojawiali się u licznych dramatopisarzy. Mit Elektry w interpretacji Jeana Giraudoux *Elektra* (1937) oraz Jean-Paul Sartre'a *Muchy* (1942) stanowią interesujący przykład metatekstów. Giraudoux, dyplomata i germanofil, w sytuacji zagrożenia wojną skoncentrował się na akcentowaniu problemu władzy, odpowiedzialności, sprawiedliwości. Sartre wykorzystał mit do pokazania ilustracji filozofii egzystencjalistycznej, z jej główną tezą człowieka odpowiedzialnego za swoje czyny, skazanego na wolność. Wyzwanie to stało się szczególnie w okresie wojny i okupacji. Jean Anouilh w dramacie *Antygona* (1944) w swojej interpretacji tekstu Sofoklesa odebrał Kreonowi autorytarność pierwowzoru antycznego, równocześnie pozbawiając gest Antygony heroizmu.

To nie Ajschylos ani Sofokles, lecz Eurypides był inspiracją dla Giraudoux, jak pisze w swojej erudycyjnej monografii Pierre Brunel¹. Sztuka w dwóch aktach nawiązuje do tego epizodu legendy rodu Atrydów, w którym Orestes, mobilizowany przez Elektrę, zabija własną matkę Klitemnestrę oraz jej kochanka Egistosa, by pomścić morderstwo na ich ojcu Agamemnonie. Akcja dramatu rozgrywa się w Argos, gdzie Egistos planuje ślub Elektry z ogrodnikiem, by uczynić ją i jej niewiastę niewidzialną dla bogów.

Elektra jest określona przez Prezesa² jako kobieta fatalna (w oryginale „femme à histoires”), pamiętliwa, „sprawiedliwa, szczodra, oddana obowiązkowi”³. Takie cechy, zdaniem Prezesa, „rujnują państwa, poszczególne indywidua i całe rodziny” (E, 357). Wcześniej Prezes tłumaczy Agacie niebezpieczeństwo wynikające z postawy Elektry:

* Uniwersytet Opolski, Katedra Kultury i Języka Francuskiego, e-mail: krystyna.modrzejewska@uni.opole.pl.

¹ P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, Champion, Paris 1995, s. 38.

² Jest to postać stworzona przez Giraudoux, podobnie jak Żebrak, Agata, Kobieta Narses.

³ J. Giraudoux, *Elektra*, [w:] idem, *Teatr*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1957, s. 357. Cytaty z tego wydania oznaczone w tekście (E, numer strony).

Wszystko raczej w życiu idzie ku lepszemu. Cierpienie moralne goi się prędzej od wrzodu, a żaloba mija jak jęczmień. Ale weź dwie pierwsze lepsze grupy ludzi: każda zawiera w sobie tę sama ilość zbrodni, kłamstwa, grzechu czy cudzołóstwa. [...] Skąd w jednej z tych grup życie toczy się spokojnie, porządnie, o zmarłych się zapomina, żywi dają sobie jakoś radę – a w drugiej jest piekło? Bo w tej drugiej znalazła się kobieta fatalna (E, 357).

Cudzoziemiec biorący udział w rozmowie nazwie Elektrę „sumieniem”, on powie, że „[d]ziesięć czy piętnaście fatalnych kobiet ocaliło ludzkość od egoizmu” (E, 357). Ale, ripostuje Prezes, „pozbawiły ją szczęścia”, dlatego, że „te trzy cnoty [sprawiedliwość, szczodrość, obowiązek] zawierają w sobie jedyny element prawdziwie zgubny dla ludzkości – zawziętość. Szczęście ucieka od tych, którzy znają zawziętość. Szczęśliwa rodzina to porażka lokalna. Szczęśliwa epoka – to ogólna kapitulacja” (E, 357–358).

To Prezesowi autor włoży w usta ważne kwestie, mówiące o konieczności zapomnienia, naturalnej kolei rzeczy, któremu sprzyja śmierć i ludzka sprawiedliwość. On powie, że niepotrzebna jest cała prawda, cała wiedza, bo zawsze odkrywając prawdę, przy okazji wyjawia się wiedzę niechcianą, niepożądaną (E, 259–260). On jest przekonany, że rodzina Atrydów:

podobna jest do każdej szczęśliwej rodziny, do każdego zamożnego domu, każdego zadowolonego osobnika. Grozi jej nieprzyjaciół najniebezpieczniejszy na świecie, który ją wygryzie do kości; ten nieprzyjaciół sprzymierzony z Elektrą – to sprawiedliwość integralna (E, 360).

Ogrodnikowi, prostodusznemu, szczeremu i naiwnemu, przedstawia obraz siły nienawiści Elektry: „twoje fuksje i geranie. Przestaną one być miłymi symbolami i pokażą ci w całej okazałości swoje oszukaństwo i niewdzięczność. Elektra w ogrodzie to pamięć i sprawiedliwość pomiędzy kwiatami, to nienawiść” (E, 360).

Zawziętość Elektry, jej wola dochodzenia sprawiedliwości za wszelką cenę, będzie obciążona śmiercią wielu niewinnych ludzi. Cena jest bardzo wysoka, zwłaszcza że Giraudoux pokazuje Egistosa jako władcę, w którym następuje przemiana. Deklaruje on gotowość poddania się karze, prosząc o odroczenie z powodu niebezpieczeństwa zewnętrznego. Na granicy państwa stoją Koryntianie gotowi do wojny. Odpowiedzialność za bezpieczeństwo poddanych czyni go dojrzałym władcą. Jego filozofia władzy sprowadza się do czuwania, „by nic bogów nie budziło z ich letargu i aby ograniczyć szkody, jakie mogą sprawić do sennych reakcji, do chrapania czy grzmotu” (E, 364). Opisując sukcesy w rządzeniu, zadowolenie obywateli, bogacenie się, pomyślny rozwój gospodarczy, zwiększenie eksportu, spadek cen – konkluduje: „Dlaczego burze omijają nasze winnice, herezje nasze świątynie, a przyszczyca nasze obory? Dlatego, że w tym mieście wypowiedziałem wojnę na śmierć i życie tym, którzy dawali znaki bogom...” (E, 365).

Wcześniej Egistos jawi się jako odpowiedzialny władca:

O moce tego świata, ponieważ trzeba was wezwać o poranku tego małżeństwa i tej bitwy, składam wam dzięki za dar, jaki od was otrzymałem przed chwilą na wzgórzu, które się wznosi nad Argos. [...] nagle ukazałyście mi Argos, jakiego dotąd nigdy nie widziałem, nowe, wskrzeszone dla mnie, i ofiarowałyście mi to miasto. Ofiarowałyście mi je całe [...] I wszystko w tym darze miało wartość jednakową, Elektro [...] I dar ten był darem na wieczność... Raz na zawsze dano mi dziś rankiem to miasto, jak dziecie matce. [...] Oto, co mi ofiarowano dziś rano, mnie, smakoszowi, pasożytowi, szelmie – kraj, w którym się czuję czysty, silny, doskonały, ojczyznę. I tę ojczyznę, której pragnąłem być niewolnikiem, a której nagle stałem się królem, tę ojczyznę przez śmierć czy przez życie – słyszysz, sędzio – przysięgam wybawić (E, 438–439).

„Odkurzyć popiersie Elektry” – taki zamysł twórczy towarzyszył Giraudoux tworzącemu sztukę. Autor zmodyfikował główną intrygę, dodał nowe postaci i epizody, rozwinął aspekt kryminału. By zbudować konfrontację postaw, pokazał Egistosa, lekkoducha, jako króla, który ulega przemianie, staje się odpowiedzialnym władcą, gotowym poświęcić się, by sprawiedliwości Elektry stało się zadość. Dorzucił do mitu zagrożenie zewnętrzne wojną, co nadało wszystkim decyzjom inny wymiar i konsekwencje, a wszystkie spory personalne uczyniło absurdalnymi. Najważniejsze stało się dobre zarządzanie miastem, regulowanie kwestii zasadniczych, bez czego żadna władza, nawet silna i skuteczna, nie ma umocowania czy uprawnienia.

Nowe postaci wykreowane przez Giraudoux: Żebak, pełniący rolę chóru, ale i boga; ogrodnik – narzeczony Elektry (u Eurypidesa rolnik); Agata – naiwna, głupiotka i niewierna; Prezydent troszczący się o awans, Kobieta Narses, a także opowieści o wilczycy, kaczkach, jeżach, kwiatach na fasadzie, warzywach w ogrodzie, przebudzeniu wiosny – wykreowały, zdaniem Jacques’a Body, „tragedię mieszczańską, tragedię naszego wieku”⁴.

Bardzo ważna jest końcowa scena, a w niej aurora, świtanie. Jej pojemna symbolika budziła liczne kontrowersje. Kobieta Narses zapytuje w niej:

co to jest, jak się to nazywa, kiedy dzień wstaje jak dzisiaj i wszystko stracone, wszystko zrujnowane, a mimo to oddycha się swobodnie. I kiedy wszystko się straciło, i miasto się pali, i niewinni mordują się nawzajem, ale zbrodniarze konają w załążku wstającego dnia? (E, 465)

Żebak odpowie ostatnim zdaniem sztuki: „To się bardzo ładnie nazywa, kobieto Narses. To się nazywa Świtanie” (E, 465).

⁴ J. Body, *Commentaires*, [w:] J. Giraudoux, *Électre*, Livre de Poche, Paris 1987, s. 137.

Autor pokazuje wyraźnie, jak bardzo brzemenna w konsekwencje jest postawa Elektry, jej wola sprawiedliwości integralnej, jej zawziętość. Krwawe rozwiązanie, gdy po ukaraniu zbrodniarzy na zgłiszczach miasta kara dotyka też wiele niewinnych istnień ludzkich, unaocznia co najmniej kolejną niesprawiedliwość.

Scena ta wzbudziła ogromne kontrowersje w polskiej powojennej inscenizacji tej sztuki, 16 lutego 1946 r., na Scenie Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, ze scenografią Teresy Roszkowej i muzyką Romana Palestra. Było to wydarzenie teatralne dużej wagi⁵. Sztuka ta bardzo dobrze wpisywała się w klimat Sceny Poetyckiej, której celem było „ukazywanie na scenie arcydzieł literatury poprzez celową, swobodną metaforę, daleką od realizmu opisowego”⁶. W owym czasie spory okupacyjne nadal dzieliły społeczeństwo polskie. Wyjaśnienie sobie wszystkiego było punktem wyjścia do budowy postaw. W tych warunkach ideowa nośność *Elektry* stała się rzeczą pierwszorzędną wagi. Przedstawienie uzyskało bardzo dobre oceny recenzentów, którzy wychwalali

mistrzowskie zmaterializowanie wizji poetyckiej Giraudoux, uznając je jako lekcję pogładową dla reżyserów, scenografów i aktorów w całym kraju. Jednakże rozpętało prawdziwą burzę. Dwadzieścia lat po premierze *Elektry* w naszym kraju Edward Csató tak wyraził się o tej scenie: „Nigdy nie zapomnę owej sceny i myślę, że ci co ją widzieli, też nie zapomną. W powojennej Łodzi, w pierwszych miesiącach wolności zabrzmiały te słowa jak sąd i nadzieja”⁷.

Ten optymizm finału tragicznych wydarzeń, w których dopatrywano się aluzji do powstania warszawskiego, niepokoił. Zakwestionowano zasadność prezentowania polskiej publiczności filozofii pisarza, którego relatywizm był „uzasadnioną historycznie tragedią postępowej nawet inteligencji lat międzywojennych, ale obecnie tracił rację bytu”⁸. Przedsięwzięcie reżysera, odczytane jako próba wyjaśnienia za pomocą odpowiednio zinterpretowanej metafory J. Giraudoux tragedii naszych powstań, uznano za ordynarną mistyfikację, bo maleńkie słowo „świtanie” i dramat „integralnej sprawiedliwości” niczego, ale to absolutnie niczego nie wyjaśnia⁹. W konsekwencji tej polemiki, decyzją władz państwowych,

⁵ K. Modrzejewska, *Współczesny teatr francuski w Polsce w latach 1945–1970*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1993, s. 12–14.

⁶ S. Mrozińska, *Trzy sezony teatralne Leona Schillera, Łódź 1946–1949*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 28.

⁷ Cyt. za: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. J. Czachowska, Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973, s. 781.

⁸ A. Ważyk, *Wyniki pewnej dyskusji*, „Kuźnica” 1946, nr 28.

⁹ J. Kott, *Kropka nad „i”*, „Przekrój” 1946, nr 50.

po czterdziestu czterech spektaklach *Elektrę* zdjęto z afisza, a działalność Sceny Poetyckiej zawieszono z powodu wywołania tylu szkodliwych oddźwięków¹⁰.

W podobny kadr, wyjaśnianie zachowań ludzkich podczas wojny i okupacji, wpisuje się sztuka *Muchy* (1943) Jean-Paul Sartre'a. „Tragedia fatalności”, ciągu zbrodni i kary, za jaką zwyczajowo ją się uznaje w kulturze europejskiej, pod piórem Sartre'a zamieniła się w tragedię wolności, gdzie bohater umieszczony w konkretnej sytuacji, lecz zupełnie wolny i w pełni odpowiedzialny, wypełnia akt i musi ponieść konsekwencje. Swoją zamysł artystyczny autor określił jako ukazanie Orestesa w pułapce wolności jak Edypa w pułapce losu. W sztuce tej Elektra nie wytrzymuje konsekwencji wydarzeń i chroni się pod opiekę Jupitera. Orestes poprzez zbrodnię, wolny i samotny, staje się dla siebie i swojego ludu symbolem i instrumentem wyzwolenia – zupełnie inaczej niż we wcześniejszych wersjach mitu, Ajschylosa i Racine'a, które czynią go ofiarą losu, przykładną i zrezygnowaną. Sartre'owski Orestes staje się *porte-parole* filozofii egzystencjalistycznej.

Sartre określił cel swojej sztuki, prezentowanej na scenie podczas niemieckiej okupacji, jako chęć wyzwolenia Francuzów ze skłonności do wstydu i wyrzutów sumienia wzbudzanych przez reżim po porażce. Dotykały one członków Ruchu Oporu, których ataki terrorystyczne skutkowały śmiercią niewinnych zakładników¹¹.

Wolność, najważniejszą wartość w życiu człowieka, na którą, zgodnie z założeniami filozofii egzystencjalistycznej, człowiek jest skazany, definiuje Orestes w rozmowie z Jupiterem:

Nie jestem ani panem, ani niewolnikiem swojej wolności. Ja jestem swoją wolnością. Zaledwieś mnie stworzył, a już przestałem do ciebie należeć. [...] I nagle wolność runęła na mnie i przeniknęła mnie do szpiku kości: [...] znalazłem się nagle poza czasem i poczułem się samotny w tym twoim błahym, małym światku, jak człowiek, który zgubił swój cień, i Niebo okazało się nagle puste, i nie było już Zła, ani Dobra, ani nikogo, kto by mógł mi rozkazywać¹².

Kiedy Jupiter namawiał Orestesa, by powrócił, bo wolność znaczy samotność, wygnanie, usłyszał:

nie wrócę pod twoje prawo: skazany już jestem na to, by nie uznawać innego prawa niż własne. [...] muszę iść własną drogą. Bo, widzisz, ja jestem człowiekiem, Jupiterze, a człowiek winien sam sobie ryc drogę. [...] Ty jesteś bóg, ja jestem wolny: jednakowo samotni jesteśmy i jednakowe nasze przerażenie (M, 102).

¹⁰ Sformułowanie wiceministra Leona Kruczkowskiego, użyte w liście do Leona Schillera. Mrozińska, *op. cit.*, s. 28.

¹¹ M. Lioure, *Lire le théâtre moderne*, Dunod, Paris 1998, s. 121.

¹² J. P. Sartre, *Muchy*, [w:] idem, *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, PIW, Warszawa 1956, s. 100–101. Cytaty z tego wydania oznaczone w tekście (M, numer strony).

Elektra nie może znieść świadomości popełnionej zbrodni. Wyrzuca Orestesowi:

Złodzieju! Nic nie miałam własnego, tylko tych parę marzeń i trochę spokoju. Zabrałeś mi wszystko, okradłeś żebraczkę. Byłeś moim bratem, głową rodziny, miałeś się mną opiekować. A ty ubroczyłeś mnie we krwi i teraz jestem czerwona jak rzeźnik. Opadły mnie te muchy żarłoczne, a w moim sercu wre jak w ulu (M, 105).

To Elektra w desperacji błaga Jupitera o litość:

Ratunku! Jupiterze, królu bogów i ludzi, panie mój, weź mnie w ramiona, ratuj mnie. Będę przestrzegać praw twoich, będę twoją niewolnicą, twoją rzeczą najwierniejszą, będę całować twoje kolana i stopy. Broń mnie od much, od brata, ode mnie samej, nie opuszczaj mnie, poświęć swoje życie pokucie, Żałuję, Jupiterze, żałuję za grzechy! (M, 105)

Orestes odważnie i godnie zwraca się do tłumu Argos w scenie końcowej:

Jam jest Orestes, król wasz, syn Agamemnona, a dzień dzisiejszy jest dniem mojej koronacji. [...] Dokładnie piętnaście lat temu inny morderca stanął tu przed wami, w czerwonych rękawiczkach aż do łokci, w rękawiczkach z krwi, lecz on nie był dla was straszny, bo w jego oczach wyczytaliście, że jest podobny wam i nie ma odwagi własnych czynów. [...] Uczyniliście zbrodniarza waszym królem, a jego zbrodnia tułała się po ulicach miasta, skowycząc głucho jak pies, który zgubił swego pana. Patrzycie na mnie, mieszkańcy Argos, i widzicie, że tym razem moja zbrodnia jest naprawdę moją zbrodnią. Upominam się o nią głośno, patrząc w słońce, ona jest moją dumą i moją racją istnienia, a wy nie możecie mnie ani ukarać ani żałować – i dlatego tak się boicie. A jednak, o poddani moi, kocham was i dla was właśnie popełniłem to morderstwo. Dla was. Przyszedłem upomnieć się o moje królestwo, a wyście mnie odtrącili, bo byłem wam obcy. Teraz już nie jestem wam obcy, krew nas związała ze sobą, i zasłużyłem na miano waszego króla. Wasze winy i grzechy, i wyrzuty sumienia i lęk ślepy, co w nocy podchodzi do gardła, i zbrodnia Ajgistosa, wszystko to będzie teraz moje, wszystko to biorę na siebie (M, 109).

W dramacie Sartre'a wyraźna jest transformacja diegetyczna, homodiegetyczna, ponieważ pozostaje fabularna wierność, zachowanie imion postaci, znaku ich tożsamości czyli wpisania ich w pewien świat przedstawiony: narodowość, płeć, przynależność rodzinną¹³. Transwaloryzacja – którą Genette nazywa „całą operacją typu aksjologicznego, dotyczącą wartości otwarcie lub domyślnie przypisywanej jakiemuś działaniu czy zespołowi działań, postaw i uczuć, który charakteryzuje

¹³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 324.

daną postać, [...] rozkłada się na człon pozytywny (waloryzację), człon negatywny (dewaloryzację) i stan złożony: transwaloryzację w mocnym sensie¹⁴ – jest tu także czytelna. Waloryzacja w *Muchach* polega na zniknięciu Elektry, która po raz pierwszy od czasów Ajschylosa, przekazawszy bratu zadanie dokonania zemsty, sprawia, że bohaterem staje się Orestes, a jego adwersarzem nie Egistos ani Klitemnestra, lecz Jupiter, który jest gwarantem porządku ludzkiego i boskiego oraz posłuszeństwa ludzi swym panom. To on chce utrzymać Argos w lęku przed zmarłymi i w poczuciu winy. Ludzie są wolni, lecz o tym nie wiedzą. Orestes się tego domyśla i dokonuje zabójstwa dla przykładu, jako symbolu człowieczej wolności. To on w tej sztuce jest waloryzowany kosztem wszystkich: opresyjnych bogów i królów, ludzi nieświadomych własnej mocy i własnej wartości.

Na scenie polskiej dramat ten został wystawiony w Teatrze Narodowym w reżyserii Erwina Axera w sezonie teatralnym 1957/1958 we wspaniałym przekładzie Jerzego Lisowskiego. Imponująca inwencja reżyserska (E. Axer nadał temu wielkiemu dramatowi filozoficznemu „surowość antycznej tragedii i ostrość współczesnej myśli”¹⁵) i wybitne kreacje aktorskie uczyniły z tego przedstawienia wydarzenie dużej wagi, dobrze osadzone „w naszej literaturze teatralnej, w naszych doświadczeniach narodowych, wreszcie w nastrojach chwili”¹⁶. W recenzjach podkreślano pokrewieństwo *Much* za szczytowymi dziełami naszej literatury, gdyż Orestes jak Konrad wyzywa na pojedynek Boga, jak Kordian postanawia poświęcić życie za naród, popełnić zbrodnię i wziąć na swoje barki jarzmo całego narodu. I zwycięża on jak Konrad i jak Kordian, ponieważ uświadamia sobie własną wolność¹⁷. Przedstawienie wywarło „mocne, poważnie przejmujące wrażenie, było w miarę greckie, w miarę faustowskie”¹⁸, ale przywołało w polskiej prasie głosy dotyczące zarówno „złowrogich ech”¹⁹, pogłosów w tej sztuce filozofii Kierkegaarda i Nietzschego, jak i przypominające jej inscenizację berlińską z 1948 r., gdzie kurtynę po skończonym przedstawieniu podnoszono w górę 40 razy nie tylko z przyczyn artystycznych.

Francuska hellenistka Jacqueline de Romilly w swojej monografii o tragedii greckiej nie zgadza się, że konflikt Antygony z Kreonem ogranicza się do konfliktu obowiązków rodzinnych z racją stanu. Podkreśla, że Kreon jest despotyczny i zarozumiały, a Antygona łączy w swojej decyzji rodzinne uczucia z wielką domieszką uczuć religijnych²⁰.

¹⁴ Ibidem, s. 368.

¹⁵ A. Grodzicki, *Tragedia zbrodni i tragedia wolności*, „Życie Warszawy” 1957, nr 176.

¹⁶ A. Wirth, *Czy naprawdę „nie ma znaków na świecie”?*, „Polityka” 1957, nr 10.

¹⁷ J. Kukulczanka, *Kordian naszych dni*, „Świat” 1957, nr 33.

¹⁸ Jaszc [J. A. Szczepański], *Muchy to tylko symbol*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 211.

¹⁹ W. Lach, *Muchy*, „Kierunki” 1957, nr 33.

²⁰ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 80.

Jean Anouilh, pisząc *Antygonę* w 1944 r., zaciągnął dług u Sofoklesa, ale postawił przed Kreonem inne zadanie niż w pierwowzorze: jego Kreon miał odwieść Antygonę od zamiaru pogrzebania brata. Nie jest to ten sam Kreon, którego znamy z tragedii Sofoklesa. Anouilhowski władca jest zmęczony. To nie on pragnął władzy, to władza go wybrała. Wie, że jeśli nie uda mu się przekonać Antygony do zmiany decyzji, jeśli nie pokona jej uporu, jego życie będzie jeszcze bardziej smutne i samotne niż dotychczas. Będzie samotny w przewodzeniu ludziom, ponieważ jego małżonka, Eurydyka, popełni samobójstwo, podobnie jak jego syn Hajmon, narzeczony Antygony.

Kreon chce wyciszyć sprawę, zatuszować problem, zlikwidować świadków zdarzenia: „Więc słuchaj [mówi do Antygony]: wrócisz do siebie, położysz się, powiesz, że jesteś chora, że od wczoraj nie wychodziłaś. Twoja niania to potwierdzi. A ja zlikwiduję tych trzech mężczyzn”²¹.

Antygoną nie zgadza się na takie rozwiązanie, co zmusza Kreona do szukania innych strategii wywarcia na nią wpływu, by jednak odstąpiła od decyzji pogrzebania brata. Krytykuje jej postawę, zarzucając jej, że jako córka dumnego Edypa wyobraziła sobie, iż nie podlega prawu, a jako córka z królewskiego rodu, bratanica Kreona i narzeczona jego syna, nie zostanie stracona (A, 67). Kreon jest przekonany, że posiada liczne i skuteczne środki, by ją zdyscyplinować i podporządkować sobie. Przypomina jej, że pochodzi z rodziny, w której transgresja norm była bardzo częsta (A, 68). Opowiada jej o swojej filozofii władzy, o wizerunku władcy zupełnie innym, niż znany jej wizerunek władcy Edypa. Odsłaniając pewne słabości, pokazując ludzkie oblicze, oczekuje, że Antygoną zdobędzie się na wyrozumiałość. Kreon dowartościowuje się stwierdzeniem, że Teby mają w końcu prawo do władcy bez przeszłości, stąpającego mocno po ziemi. A jego celem jest uczynić porządek tego świata mniej absurdalnym, o ile to możliwe (A, 68).

Kreon podejmuje próbę zignorowania zdarzenia, argumentując, że królowie mają inne sprawy na głowie niż uśmiercanie dziewcząt. Jeszcze niedawno – dodaje – problem tego typu zostałby uregulowany w sposób bardzo prosty: wymierzaniem policzka i ograniczeniem pożywienia do suchego chleba. Coraz pewniejszy sukcesu, staje się bardziej jowialny:

Uśmiercić cię! Nie popatrzyłaś na siebie, wróbelku! Jesteś za szczupła. Przytyj raczej, by urodzić Hajmonowi tęgego syna. Teby bardziej go potrzebują niż twojej śmierci, zapewniam cię [...] Nie patrz tak na mnie. Bierzesz mnie za bestię, oczywiście, i pewnie sądzisz, że jestem prozaiczny. Ale lubię cię z tym twoim podłym charakterem. Nie zapominaj, że to ja dałem ci w prezencie twoją pierwszą lalkę i to nie tak dawno (A, 69–70).

²¹ J. Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, Paris 2002, s. 65. Cytaty z tego wydania w przekładzie K. Modrzejewskiej oznaczone w tekście (A, numer strony).

W swoich wywodach na temat porządku świata Kreon pozwala sobie na coraz więcej. Usiłuje ośmieszyć rytuały, jakie towarzyszą zmarłym. Ale mówi o rolach, jakie im przydzielono: jemu – tego złego, a jej – tej dobrej. Wyrzuca Antygonie, że nadużywa swojej pozycji, a on, gdyby był prawdziwym, okrutnym tyranem, sprawiłby, że już dawno wyrwano by jej język, łamano kołem lub wrzucono do lochu. Tymczasem zamiast zawołać żołnierzy, on pozwala jej mówić, konkludując: „A ty pozwalasz sobie, atakujesz ile możesz. Dokąd zmierzasz furiatko?” (A,75).

Didaskalia informują, że ściska ją coraz mocniej za ramię, sprawiając jej ból. Mógłby wykręcić jej rękę, jak to deklaruje, wytargać za włosy. Jest poirytowany do najwyższego stopnia, gdyż jako władca zadał sobie wiele trudu, by ją uchronić przed śmiercią. Musiał znieść z jej strony wiele niestosownych i kąśliwych uwag. Nie chce jednak dopuścić, by powody polityczne decydowały o śmierci Antygony. Pozwala sobie na chwile słabości, mówiąc o swojej czułości, delikatności, o uciążliwości spowodowanej fetorem rozkładającego się ciała Polinika, które chociażby ze względów higienicznych powinno być pogrzebane. Względy polityczne nakazywały mu potraktowanie Polinika jak tchórza, któremu nie należy się pochówek. Lecz po śmierci ciała braci były tak zmienione, że nie można było ich zidentyfikować. Wystawienie niepogrzebanego ciała stanowiło przestrożę, „by bydło, którym włada, zrozumiało” (A,77). Jednak błaga Antygonę: „Miej litość nade mną, żyj. Trup twojego brata, gnijący pod moim oknem, to wystarczająca cena za porządek w Tebach. Mój syn cię kocha. Nie zmuszaj, bym tobą jeszcze płacił. Dosyć już zapłaciłem” (A, 80–81).

Kreon uważa, iż Antygona powinna zrozumieć, jak bardzo sytuacja jest złożona, że trzeba wyzbyć się egoizmu, trzeba się dostosować, by za wszelką cenę uratować kraj. Zagraża mu bowiem zarówno wróg zewnętrzny, jak i wewnętrzny, a sytuacja poważnego zagrożenia wymaga reakcji natychmiastowych. Nie ma czasu na etykietę, wyrafinowane, zastanawianie się nad tym, czy nie przyjdzie kiedyś zbyt drogo zapłacić za decyzje i czy po tym wszystkim będzie się jeszcze człowiekiem (A, 82). Dobro publiczne jest najważniejsze, nie pozostawiając miejsca na partykularne interesy. Ich pojedynek trwa do końca sztuki. Pojawiają się w nim sarkastyczne wypowiedzi Antygony: „Biedny Kreon! Z połamanymi paznokciami, pełnymi ziemi, siniakami na ramionach, po spotkaniu ze strażnikami, z żołądkiem ściśniętym ze strachu, ja jestem królową” (A, 80). Antygona obraża Kreona, staje się coraz bardziej bezwzględna, mówiąc, że jest tak samo bezsilny i łatwowierny jak w wieku lat piętnastu. Teraz jednak, „ze swoim brzuchem i zmarszczkami”, nie ma wstępu do jej królestwa. Wyszydza jego model szczęścia, ale pokazuje swoją niedojrzałość jako człowieka: „Ja chcę wszystkiego natychmiast – w całości – lub dziękuję! Nie chcę być skromna i zadowalać się małym kawałkiem, jeśli byłam grzeczna. Chcę być wszystkiego pewna i by wszystko było tak samo piękne jak wtedy, kiedy byłam mała – lub umrzeć” (A, 95).

Anouilh gra z tradycją, co potwierdza w prologu:

Te oto postaci zagrają historię Antygony. Antygona to ta mała chuda, siedzi tam i nic nie mówi. Patrzy prosto przed siebie. Myśli. Myśli o tym, że za chwilę będzie Antygona, że powstanie nagle z chudej dziewczyny, ciemnowłosej i zamkniętej, której nikt w rodzinie dotąd nie brał na serio, i stanie sama przeciw światu, sama przeciwko Kreonowi, wujowi. Myśli sobie, że umrze, że jest młoda, i że ona także chciałaby żyć. Nic nie poradzi. Ma na imię Antygona i trzeba, aby grała swoją rolę do końca (A, 9–10).

W dramacie Anouilha desakralizacja władzy jest bardzo wyraźna. Kreon mówi o codzienności, monotonii, normalności, bez cech dystynktywnych. Władza, jego zdaniem, jest zawodem, co sprawia, że staje się urzędnikiem, pozbawiając ją elementu bardzo ważnego – aury (A, 69). Dewaloryzacja obejmuje postać Antygony, której często towarzyszy przymiotnik „mała”, nawet w formie męskiej. W sztuce Anouilha Antygona jest zniewolona podwójną przynależnością. Z jednej strony chciałaby być uznana za osobę dorosłą, z drugiej nieustannie odwołuje się do dzieciństwa.

Sztuka miała premierę sceniczną w okupowanym Paryżu w lutym 1944 r. w teatrze Atelier. Walkę Kreona z Antygona, jej usiłowanie pozostania wierną sobie skomentowano w recenzjach, porównując je do niedawnych przesłuchań, często brutalnych, członków Ruchu Oporu. Sztuce nadano sens polityczny. Krytycy związani z rządem Vichy ocenili ją negatywnie. Postać Antygony stała się uosobieniem chaosu oraz postawy niepokornej, która naraża życie swoje i innych. Kreona postrzegano jako króla-niewolnika obowiązku, który musi, działając wbrew sobie, zastosować właściwą karę. Antygona uosabiała działaczkę Ruchu Oporu, nieakceptującą żadnych kompromisów, a jej nieprzejednanie zderzało się z tchórzostwem ówczesnej władzy. W postaci Kreona dostrzegano zarówno Pétaina, jak i Lavalą, autorytet oddany dobru kraju, składający siebie w ofierze. Interpretacje różne, często wykluczające się, potwierdziły wartość dzieła teatru poetyckiego, pokazującego konsekwentny pojedynek dwóch przeciwstawnych postaw²².

Trzy przywołane przykłady utworów dramatycznych francuskiego teatru XX wieku potwierdzają, że metatekstualność antycznych mitów pozwala podejmującym je twórcom na wyrażenie opinii, lęków, niepokojów wynikających z zagrożeń obecnych w świecie, w którym żyli. Niedawno wydana monografia Marcina Klika pokazuje zarówno wszechobecność mitów w literaturze francuskiej, jak i ich atrakcyjność²³. Stanowią one fascynujące pole badawcze dla lite-

²² Beugnot B., *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier Freres, Paris 1977.

²³ M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

raturonawców, podejmujących ich eksplorację z różnych perspektyw i w złożonych kontekstach. Przyjemność obcowania z hipertekstem tkwi w ludzyczności, jest bowiem zabawą, zdaniem Genette'a, „nierozzerwalnie związaną z praktyką powtórnego użycia istniejących już struktur”²⁴.

Bibliografia

- Anouilh J., *Antigone*, La Table Ronde, Paris 2002.
- Beugnot B., *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier Freres, Paris 1977.
- Body J., *Commentaires*, [w:] J. Giraudoux, *Électre*, Livre de Poche, Paris 1987.
- Brunel P., *Le mythe d'Electre*, Champion, Paris 1995.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Giraudoux J., *Elektra*, [w:] idem, *Teatr*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1957.
- Grodzicki A., *Tragedia zbrodni i tragedia wolności*, „Życie Warszawy” 1957, nr 176.
- Jaszc [J. A. Szczepański], *Muchy to tylko symbol*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 211.
- Klik M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Kukulczanka J., *Kordian naszych dni*, „Świat” 1957, nr 33.
- Lioure M., *Lire le théâtre moderne*, Dunod, Paris 1998.
- Modrzejewska K., *Współczesny teatr francuski w Polsce w latach 1945–1970*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1993.
- Mrozińska S., *Trzy sezony teatralne Leona Schillera, Łódź 1946–1949*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Romilly de J., *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Sartre J.-P., *Muchy*, [w:] idem, *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, PIW, Warszawa 1956.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. J. Czachowska, Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973.
- Wirth A., *Czy naprawdę „nie ma znaków na świecie”?*, „Polityka” 1957, nr 10.

Krystyna Modrzejewska

ANCIENT MYTHS IN THE 20TH-CENTURY FRENCH THEATRE

Abstract. The French theatre of the 20th century willingly treats and re-visits ancient myths. Oedipus, Antigone, Electra, the Trojan War, Amphitryon appear in many writers'

²⁴ G. Genette, *op. cit.*, s. 422.

works. The myth of Electra in Jean Giraudoux's version entitled *Electra* (1937), as well as Jean-Paul Sartre's *The Flies* (1942) are interesting examples of metatexts. Face to the threat of war, Giraudoux, who was a diplomat and a Germanophile, focuses on the problem of power, responsibility, and justice, while Sartre exemplifies the existentialist philosophy and its main element: a man who is responsible for his actions and condemned to freedom. This was a particular challenge during the period of war and occupation. Jean Anouilh, in his play *Antigone* (1944), interprets Sophocles's text by taking away all the authoritarian characteristics from the ancient prototype of Creon. Due to this operation, Antigone's heroic action in the ancient version of the play becomes worthless face to the arguments of the anxious sovereign. The metatextual presence of the ancient myths in the 20th century French theatre lets the authors express their opinions, fears and anxieties concerning the threats existing in the world they lived in.

Słowa klucze: mit Elektry, Antygona, teatr francuski XX wieku, Sartre, Giraudoux, Anouilh.

Key words: myth of Electra, Anitgone, French 20th-century theatre, Sartre, Giraudoux, Anouilh.

Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak*

KILKA UWAG NA TEMAT GROBU ANTYGONY MARII ZAMBRANO

Światło myślenia filozoficznego
nie jest istniejącym światłem słońca,
ale jasnością, zasadą życia
według Platona, który jest
teologiem tego światła.

Teraz, teraz muszę jedynie
utkać moją śmierć.

(María Zambrano)

Antygona, będąca jednym z najbardziej rozpowszechnionych mitów greckich, stanowi arcydzieło sztuki dramatopisarskiej Sofoklesa, przynależy też do kanonu kultury Zachodu¹. O Antygonie pisał w swojej sztandarowej książce *Antygony* George Steiner; jej postawę opisywała w *Myślach* (*Pensées*) Simone Weil². Do mitu Antygony odwoływała się także nie bez przyczyny Hannah Arendt w książce *Korzenie totalitaryzmu*³. Poza tym warto wspomnieć o utworze Marquerite Yourcenar *Antygona albo wybór* (*Antigone ou le choix*)⁴. Bez wątpienia można stwierdzić, że bohaterka Sofoklesa jest jedną z ulubionych heroin antycznych, które stanowią żywe źródło inspiracji dla europejskich myślicieli i twórców.

Celem tego opracowania jest przedstawienie utworu *Grób Antygony* (*La tumba de Antígona*, 1967) autorstwa hiszpańskiej myślicielki Marii Zambrano. Tekst

* Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Humanistyczny, Zakład Studiów Hispanistycznych, e-mail: kasiawojtysiak@poczta.onet.pl.

¹ M. Librán Moreno, *Sófocles, "Antígona"*, [w:] P. Hualde Pascual, M. Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Akal, Madrid 2008, s. 111–144.

² Zob. G. Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona 1986; S. Weil, *Myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Pax, Warszawa 1985.

³ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Świat Książki, Warszawa 2014.

⁴ Zob. M. Yourcenar, *Antigone ou le choix*, Plon, Paris 1957.

ten nie jest kolejną reinterpretacją *Antygony*, lecz jej kontynuacją⁵. To rodzaj jednoaktowej sztuki o charakterze filozoficzno-poetyckim. *Grób Antygony* jest meta-tekstem, który Zambrano wybrała jako egzemplifikację swojego życia. Ana Bundgard trafnie podkreśla łączność tego utworu z życiem samej Zambrano, która tak jak Antygona została skazana na wygnanie⁶.

Mit *Antygony* jest mitem uniwersalnym, który przywołuje na myśl podstawowe pytania związane z prawem boskim, granicami praw ludzkich, władzą, wolnością, obowiązkiem, odpowiedzialnością. Pojawia się zazwyczaj wtedy, gdy prawa te zostają naruszone lub unicestwione. Nie dziwi więc fakt, że tebańska bohaterka stała się źródłem inspiracji dla jednej z najoryginalniejszych hiszpańskojęzycznych myślicielek⁷.

Zanim przystąpię do omówienia utworu, przedstawię autorkę *Grobu Antygony*, bowiem jej biografia jest bezsprzecznie związana z interpretowanym tekstem i stanowi istotne tło dla rozważań snutych w utworze. María Zambrano Alarcón przyszła na świat 22 kwietnia 1904 r. w Vélez-Málaga w Andaluzji. Była hiszpańską eseistką i filozofem, przynależała do Pokolenia '36. Jest zaliczana do grona największych hiszpańskich myślicieli XX wieku. Studiowała pod kierunkiem filozofa José Ortegi y Gasset, a następnie w latach 1931–1936 była wykładowcą w Katedrze Metafizyki na Uniwersytecie w Madrycie. Z powodu zaangażowania po stronie republikanów w czasie wojny domowej spędziła wiele lat na emigracji, przebywając m.in. na Kubie, w Meksyku, we Francji i we Włoszech. Kiedy w 1936 r. wybuchła w Hiszpanii wojna domowa, Zambrano pisała artykuły dla „Hora de España”, w których starała się naświetlać aktualną sytuację Europy i zwracała uwagę na zbliżające się widmo faszyzmu. W 1981 r. otrzymała nagrodę *Premio Príncipe de Asturias*. Trzy lata później, w 1984 r., Zambrano powróciła do kraju po trwającym prawie pół wieku wygnaniu. W 1988 r., jako

⁵ Rozmyślenia nad mitem *Antygony* i figurą tytułowej bohaterki Zambrano rozpoczęła wiele lat wcześniej. W 1948 r. w Hawanie autorka opublikowała monolog dramatyczny o znamienym tytule: *Delirium Antygony* (*Delirio de Antígona*). *Grób Antygony* jest rozwinięciem podjętych wcześniej motywów. Warto podkreślić, że proces krystalizacji postaci *Antygony* jest u Zambrano wieloletni i związany z jej koncepcją rozumu poetyckiego (*razón poética*), którego celem jest *aletheia*.

⁶ A. Bundgard, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Editorial Trotta, Madrid 2000, s. 293–306; L. M. Pino Campos, *La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial*, [w:] *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, II: Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano*, Vélez-Málaga 2005, s. 356–372.

⁷ Zob. J. L. Abellán, *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Anthropos, Barcelona 2006; M. Guadalupe Zavala Silva, *María Zambrano, figura de la vida y del pensamiento español*, „Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía” 2010, no. 11, s. 543–552.

pierwsza kobieta w Hiszpanii, została uhonorowana prestiżową *Premio Cervantes*. Zmarła 6 lutego w 1991 r. w Madrycie.

Twórczość Marii Zambrano, w olbrzymiej mierze w formie esejów, opisuje przestrzeń graniczną pomiędzy filozofią a literaturą, jednocząc obie gałęzie humanistyki w rozumie poetyckim (*razón poética*)⁸. Do jej najbardziej znanych książek należą: *Horyzonty liberalizmu* (*Horizontes del liberalismo*, 1930), *W kierunku wiedzy duszy* (*Hacia el saber del alma*, 1934), *Filozofia i poezja* (*Filosofía y poesía*, 1939), *Agonia Europy* (*Agonia de Europa*, 1945), *Sny i czas* (*Los sueños y el tiempo*, 1998).

Grób Antygony to tekst wyjątkowy i trudny do zaklasyfikowania. Sztuka jest jednoaktówką. Zambrano napisze w didaskaliach, że posiada tylko jeden akt (*acto único*). Mimo iż autorka wykorzystała elementy charakterystyczne dla utworu dramatycznego, to jednak trudno uznać tekst za dramat *sensu stricto*. Zdaniem José Luisa Gómeza Martineza *Grób Antygony* powinien zostać zaklasyfikowany jako esej, bowiem spełnia podstawowe warunki tego gatunku. Eseista jest przede wszystkim myślicielem, styl eseistyczny „żywi” się tradycją, ale ją w twórczy sposób przekształca⁹. Zambrano pisze stylem osobistym i o walorze estetycznym. Jak wiadomo, w esejach najważniejszą rzeczą nie są wydarzenia same w sobie, lecz punkt widzenia autora. Chociaż ulubioną formą dla eseju jest proza, to Zambrano wybiera nietypowo dialog dramatyczny, w którym jednak ujawnia się siła jej filozoficznego namysłu.

Można mówić o niejasności czy hermetyczności samego tekstu, jednak pewne jego aspekty stają się jasne, jeśli weźmiemy pod uwagę oryginalną koncepcję rozumu poetyckiego (*razón poética*) stworzoną przez Zambrano. Klucze interpretacyjne *Grobu Antygony* da się także odnaleźć w innych jej esejach o znaczących i nieprzypadkowych tytułach: *Człowiek i to, co boskie* (*El hombre y lo divino*, 1955) czy *Osoba i demokracja* (*Persona y democracia*, 1958). Warto podkreślić, że pisma filozoficzne Zambrano wymykają się jednoznacznym klasyfikacjom, zaś ich treść pozostaje w pewnym sensie pozadyskursywna. Zambrano jest zarazem filozofem i poetką. Przystępując do analizy metatekstu, należy zwrócić uwagę na oryginalny styl autorki, bowiem u Zambrano nie tylko znaczy to, co pisze, lecz także to, jak pisze¹⁰.

Na czym polega koncepcja rozumu poetyckiego? Rozum poetycki Zambrano różni się od rozumu witalnego Ortegi y Gasset oraz od czystego rozumu Kanta. Rozum poetycki schodzi do głębi duszy, aby odnaleźć w niej to, co boskie, które – zdaniem Zambrano – odsłania się w tym, co poetyckie¹¹. W tym znaczeniu Zambrano odwo-

⁸ J. Wachowska, *El camino hacia la razón poética* [Zambrano], „Itinerarios” 2000, no. 3 (1), s. 164–173.

⁹ J. L. Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1991, s. 84.

¹⁰ Zob. J. Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Verbum, Madrid 2008.

¹¹ Zob. A. A. Rodrigo, *Fundamentación teológica de la razón poética*, „Aurora” 2010, no. 11, s. 6–17.

luje się do myśli Platona, który definiował *poiesis* jako siłę sprawczą. Rzeczy nieistniejące stają się nimi w procesie kreacji twórczej. Dla Zambrano stawanie się jest głównym zadaniem życia. W swojej książce *Osoba i demokracja* (*Persona y democracia*) zwraca uwagę na kondycję ludzką, dlatego pisze: „[...] człowiek jest stworzeniem w trakcie nieustających narodzin”¹². Człowiek jest wyposażony w uczucia, idee i świadomość. W obrębie tego wszystkiego istota ludzka musi poszukiwać swojej jedności. Świadomość i bycie muszą zostać połączone w jedną, organiczną całość¹³.

Rozum poetycki łączy to, co racjonalne z tym, co intuicyjne. Zdaniem Zambrano rozum poetycki polega na jedności filozofii i poezji, na połączeniu rozumu i serca. Aby sprawić, by rozum stał się poetycki, należy umieścić go w nowym języku, który zdolny jest dać mu nowy dynamizm i nową vitalność, ciało i istnienie. W ten sposób zostaje przekroczony dualizm serca i rozumu. Warto dodać, że szczególną rolę Zambrano przypisuje metaforze, podobnie jak chciał Nietzsche. Metafora nie jest przez nią rozumiana jedynie jako środek ekspresji, figura retoryczna. Metafora ma funkcję ontologiczną. Ponadto metafora pojawia się zawsze jako triada: światło – wizja – rozum¹⁴.

Grób Antygony rozpoczyna się w tym miejscu, w którym Sofokles kończy swoją sztukę. Antygona zostaje zaprowadzona przez grupę żołnierzy poza mury miasta i pozostawiona w grocie. Już na początku sztuki Antygona mówi o grocie, która jest jej grobem, w sposób wyjątkowy: „O grobowcu, o komnato ślubna, o podziemne domostwo, gdzie idę połączyć się z moimi!”¹⁵. Podczas gdy Antygona snuje refleksję nad swoim losem, chór mówi o strasznej sile przeznaczenia. Początek refleksji na temat figury Antygony rozpoczyna Zambrano opisem wnętrza grobu – czytamy:

Antygona upada. Wchodzą westalki. Nakrywają ją długim ciemnoszarym szalem. Bezgłowe postaci upadają na ziemię i pozostają tak aż do końca przedstawienia. Zmierzch: wewnątrz jaskini-grobowca. Zapadnia, która służy jako drzwi pozostaje na wpółotwarta, przepuszczając słabe światło rozjaśniające schody grobowca¹⁶.

Enigmatyczne bezgłowe postaci wydają się metaforycznym nawiązaniem do frankistowskiej dyktatury, podczas której wielu ludzi straciło życie, a inni doświadczyli przymusowego wygnania.

¹² M. Zambrano, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona 1988, s. 113.

¹³ Zob. M. Jagłowski, *Maria Zambrano: anamneza i filozofia poetyckiego zbawienia*, Wyd. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Toruń–Olsztyn 2009.

¹⁴ Zob. G. Rivara Kamaji, *La función de la metáfora en la razón poética de María Zambrano*, „Acta Poética” 2002, no. 23, s. 93–108.

¹⁵ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, Mondadori, Madrid 1989, s. 12.

¹⁶ Ibidem, s. 13.

Już na początku utworu Antygona zdaje sobie sprawę z obecności promieni słonecznych, które stają się jej towarzyszami i powiernikami. Nie przypadkiem pojawia się tutaj motyw światła, które dla Zambrano łączy się bezpośrednio ze sprawczą siłą *logosu*. Antygona, widząc promień słońca wpadający do jej grobu, powie:

A teraz, przyjdiesz mi coś powiedzieć, światło Słońca? Gdybym w końcu cię usłyszała, gdybyś dało mi to słowo, jedno jedyne, które przychodzi prosto, głęboko do mego serca, tam, gdzie, teraz to wiem, żadne słowo, ani mojego sędziego, ani mojej siostry, ani miłości, nigdy nie dotarło; gdzie nie dotarło nigdy żadne słowo, ni płacz, ni lament, gdzie nie dotarły prośby brata ukaranego przez grób, ani głos żadnej żywej istoty; ani ryk byka, ani śpiew skowronka, ani władczy pomruk morza nigdy nie dotarł, nic żywego. Twoje słowo, światło, mimo iż go nie rozumiem, daj mi je, światło, które mnie opuszczasz. Słowo narodzone w tobie, nie w tamtym Słońcu, które już powoli gaśnie. Znam już swój wyrok: „Antygona pogrzebana żywcem, nie umrzesz, będziesz tak trwać, ani w życiu, ani w śmierci, ani w życiu, ani w śmierci”¹⁷.

Warto wspomnieć, że symbol światła jest w twórczości Zambrano niezwykle ważny i towarzyszy mu zazwyczaj symbol serca¹⁸. Antygona zostaje zawieszona między życiem a śmiercią, między światem umarłych i światem żywych. Nie może umrzeć, ponieważ stwierdzi, że nigdy nie była panią swojego życia, nigdy nie doświadczyła wolności swojego istnienia.

W grocie/grobie Antygony pojawiają się różne postaci ze sztuki Sofoklesa: Ismena, Kreon, Edyp, Eteokles, Polinik, ale pojawia się także Harpia i siostra Zambrano, Anna. Dialog Antygony z poszczególnymi postaciami odsłania brak wolności od samych narodzin, dlatego zapytuje samą siebie o to, czy nie urodziła się w grobie:

Czy przypadkiem nie urodziłam się w nim i wszystko spotkało mnie wewnątrz grobowca, którego byłam więźniem? [...] Narodzę się tutaj, teraz. Wtrącono mnie ponownie do więzienia, z którego nigdy nie wyszłam, więźniarka od urodzenia. Jak miałam się narodzić, narodzić, jak wszyscy inni, córka moich rodziców. Czy mogli oni wydać na świat dzieci gdzie indziej niż w grobie?¹⁹

Zambrano w swoim metatekście uwypukla motyw śmierci-narodzin, ponieważ pragnie przedstawić Antygonę jako osobę zdolną do głębokiego namysłu i samostanowienia. Warto wspomnieć, że odnajdujemy tu motyw gro-

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Zob. T. Russo, *Transcendencia y transparencia. La metáfora de la luz en el pensamiento de María Zambrano*, „Aurora” 2002, no. 4, s. 113–116.

¹⁹ M. Zambrano, *La tumba...*, s. 14.

bu-kołycki, tak charakterystyczny dla Calderona de la Barki. Człowiek dla Zambrano jest bytem dążącym ku śmierci i tylko dzięki tej świadomości doświadcza pełni życia.

W utworze pojawia się również motyw nieszczęścia i strachu. Te doświadczenia towarzyszą Antygonie nieustannie. Bezsprzecznie można tu odnaleźć paralele z losem Zambrano, która, podobnie jak Antygona, odczuła konsekwencje swoich wyborów w czasie dyktatury frankistowskiej. Czerwona tunika tebańskiej heroiny staje się u Zambrano symbolem prześladowanego ją lęku, który nie tylko towarzyszy jej przez całe życie, ale który rośnie razem z nią, jak jej własna skóra. Antygona wyznaje:

Nieszczęście uderzało swoim młotkiem w moje skronie, dopóki nie starło ich, jak wnętrza muszli, aż stały się, jak dwoje uszu, które czują łagodne kroki niedoli, jej obecność; łagodne kroki, którymi niedola, dużo wcześniej, zanim się rozprzestrzeni, wchodzi do naszej izby i zajmuje miejsce na ziemi, nawet na nas nie spoglądając. Pojawia się i stoi tam niewzruszona, pozostaje wydzielając strach, strach, który staje się jak ta, ta szata, którą zakładano mi, jako dziecku i która rosła ze mną, jak moja własna skóra²⁰.

Paradoksalne jest to, że Antygona, będąc zamknięta w grocie, nie umiera, ale wie, że życie pełne znaczenia. Pobyt w grocie/grobie jest sposobnością odnalezienia siebie samej i zarazem okazją odkrycia mistycznego królestwa jedności, w którym istnieje tylko jedno prawo – prawo miłości, i gdzie nigdy jeden brat nie występuje przeciw drugiemu.

Obok motywu braku niezależności oraz władzy pojawia się motyw dyskryminacji. Antygona cierpi z powodu bycia kobietą. Bohaterka w metatekście Zambrano nie tyle sprzeciwia się władzy, ile niesłusznemu prawu. Kiedy Kreon, poruszony wyrzutami sumienia, schodzi do grobu Antygony, aby ją uwolnić, ta odrzuca jego propozycję i mówi, że nie boi się śmierci, bowiem, jak wyzna: „prawo stwarza to, co odrzuca moja dusza”²¹. Wyjście z Kreonem byłoby dla niej akceptacją tego prawa, które jest niesprawiedliwe i okrutne, dlatego mówi:

Zostanę tutaj, jak lampa, która zapala się w ciemności. Powinnam zejść jeszcze głębiej i zanurzyć się w samym centrum mgły, aby w niej zapłonąć. [...] Jeśli władza pochodziłaby z innego świata i ośmieliłaby się przyjąć tutaj z nowym prawem, stare prawo uległoby spopieleniu, zaś ja wyszłabym z nowym porządkiem, niosąc nowe prawo nad moją głową. Ale nikt nawet o tym nie śnił, nikt o tym nawet tam na górze nie myśli²².

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 38.

²² Ibidem, s. 39.

Grobowiec Antygony to metafora bratobójczej walki (wojna domowa w Hiszpanii) i emigracji samej Zambrano. W grocie/grobie pojawia się siostra Zambrano, Anna, która mówi o tym, że Antygona znajduje się tutaj z powodu historii. Antygona/Zambrano tak odpowie siostrze:

Z powodu jakich historii jestem tutaj: z powodu moich rodziców, historii mego królestwa, wojny pomiędzy moimi braćmi? Czy też z powodu historii świata, wojny świata, z powodu bogów, Boga...? Powiedz mi Anno, odpowiedz mi. Czy chociaż mnie słyszysz...? Teraz pojawia się to pytanie, które nigdy się nie pojawiało, wydawało się, że wszystko tak straszne, było tak naturalne. A teraz pragnę znać przyczynę tak strasznej historii. Z tobą zapomniałam, że jestem tutaj i oczyściłam się ze wszystkiego. Anno, umyłaś mnie, nie dotykając swojej wody. Jestem czysta, czysta. Umyłaś mnie. [...] Pozostawiasz mnie samą z moją pamięcią, jak pająka. To ona pomaga mi utkać sieć. Ten grób jest moim warsztatem tkackim²³.

Antygona/Zambrano snuje refleksję filozoficzną nad swoim życiem i winą historyczną (pogrzebanie brata/sprzeciwienie się Franco), przyjmując na siebie winę w sposób aktywny i świadomy (życie w grocie/wygnanie).

Antygona/Zambrano jest całkowicie podległa swojemu przeznaczeniu. Nie pragnie wydostać się z grobu – wprost przeciwnie, dlatego powie:

Nie, mój grobowcu, nie będę w ciebie uderzać. Nie roztrzaskam o ciebie własnej głowy. Nie rzucę się na ciebie, jakbyś to ty był winien. Jesteś kołyską, gniazdem. Moim domem. I wiem, że się otworzysz. A w międzyczasie, być może, pozwolisz mi usłyszeć twoją muzykę, ponieważ w białych kamieniach zawsze istnieje piosenka. Zawsze chciałam ją usłyszeć, głos kamienia, głos i echo; siostró i bracie, tak. Ale ludzkie głosy nie pozwalały mi ich usłyszeć. Dlatego, że ludzie nie słuchają. To, co najmniej lubią robić, to słuchać. Ale ja, podczas gdy umieram, chcę ciebie usłyszeć mój grobowcu, chcę was usłyszeć kamienie mojego białego jak świt grobowca. I również w was, drzwi mojego przeznaczenia, nie będę uderzać, ani prosić, abyście się otworzyły. Bądźcie tam, posłuszne, posłuszne, jak ja. [...] Jestem tutaj sama z całym życiem. Ale nie będę cię przywoływać, śmierci, nie będę cię wołała. Będę tak trwać z całym życiem, jakbym miała się narodzić, jakbym się narodziła w tym grobie²⁴.

W ostatniej scenie Antygona dialoguje z miłością i śmiercią. Opuszczona przez bogów i ludzi, zdradzona przez prawo, chroni się jedynie w swojej świadomości i miłości. Antygona/Zambrano doświadcza bólu, samotności, majaczeń, które prowadzą ją do odkrycia autentycznego życia. Zambrano dokonuje rewizji norm społecznych oraz doświadczenia egzystencjalnego jednostki. Jako rozwiązanie dla Antygony Zambrano proponuje Nowe Prawo – Prawo miłości, oparte

²³ Ibidem, s. 26.

²⁴ Ibidem, s. 14.

na braku konformizmu, świadomości i nadziei. Utwór nie bez przyczyny zamykają słowa Antygony wypowiedziane do dwóch postaci o znamiennych imionach Nieznany 1 i Nieznany 2. Antygona powie: „Gdzie? Dokąd? Tak, miłość. Miłość, ziemia obiecana”²⁵.

Antygona zostaje uratowana od śmierci dzięki filozofii, która zarazem staje się jej wybawieniem. Czas w grocie/grobie staje się czasem wewnętrznego dojrzewania. Odosobnienie można potraktować jako rytuał przejścia. *Grób Antygony* może być uznany za paradygmat rozumu poetyckiego. Jest on zarazem apokryficznym przedstawieniem życia samej autorki. Zambrano, podobnie jak Antygona, zostaje wypędzona poza mury *polis*, aby paradoksalnie odnaleźć wolność. *Anagnorisis* własnego losu ma miejsce na wygnaniu. Zarówno Antygona, jak i Zambrano przechodzą określoną drogę – od deprywacji do rewelacji w etymologicznym znaczeniu tego słowa. Podróż inicjacyjna, której doświadcza w grocie/grobie Antygona/Zambrano, staje się sposobnością do odkrycia pełni Życia. Postać Antygony w ujęciu hiszpańskiej myślicielki staje się archetypem bytu ludzkiego, który rozpoczyna indywidualną drogę do samopoznania i wolności.

Bibliografia

- Abellán J. L., *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Anthropos, Barcelona 2006.
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Bundgard A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Editorial Trotta, Madrid 2000.
- Gómez-Martínez J. L., *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1991.
- Guadalupe Zavala Silva M., *María Zambrano, figura de la vida y del pensamiento español*, „Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía” 2010, no. 11, s. 543–552.
- Jąglowski M., *María Zambrano: anamneza i filozofia poetyckiego zbawienia*, Wyd. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Toruń–Olsztyn 2009.
- Librán Moreno M., *Sófocles, “Antígona”*, [w:] P. Hualde Pascual, M. Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Akal, Madrid 2008, s. 111–144.
- Moreno Sanz J., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Verbum, Madrid 2008.
- Pino Campos L. M., *La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial*, [w:] *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, II: Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano*, Vélez-Málaga 2005, s. 356–372.
- Rivara Kamaji G., *La función de la metáfora en la razón poética de María Zambrano*, „Acta Poética” 2002, no. 23, s. 93–108.

²⁵ Ibidem, s. 43.

- Rodrigo A. A., *Fundamentación teológica de la razón poética*, „Aurora” 2010, no. 11, s. 6–17.
- Russo T., *Transcendencia y transparencia. La metáfora de la luz en el pensamiento de María Zambrano*, „Aurora” 2002, no. 4, s. 113–116.
- Steiner G., *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona 1986.
- Wachowska J., *El camino hacia la razón poética [Zambrano]*, „Itinerarios” 2000, no. 3 (1), s. 164–173.
- Weil S., *Myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Pax, Warszawa 1985.
- Yourcenar M., *Antigone ou le choix*, Plon, Paris 1957.
- Zambrano M., *La tumba de Antígona*, Mondadori, Madrid 1989.
- Zambrano M., *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona 1988.

Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak

A FEW COMMENTS ON *THE TOMB OF ANTIGONE* BY MARÍA ZAMBRANO

Abstract. *The tomb of Antigone* (1967) is considered one of María Zambrano's most emblematic works. Her multiple re-writings of this myth indicate that the author herself also awards her reflections on Antigone an important place in her thought. Antigone is saved from her death by the philosopher, that is, she moves away from the destiny Sophocles imposes on her. By contrast, Zambrano gives Antigone the crucial time she needs to be able to acquire self-consciousness. Thus, through this text Zambrano describes Antigone's poetic-philosophical journey towards those "dark caverns of thought". The reader witnesses this descent when Antigone enters her own grave, that intermediate space between death and life and – through a ritual process characterised by pain, loneliness and delirium that finally allows her a different and more authentic perspective on life – she is reborn, she reveals her soul and, finally, she rebels. Zambrano gives Antigone a chance to live, to develop a different idea of desire, to express her love in a visible way through the poetic word.

Słowa kluczowe: Antygona, María Zambrano, rozum poetycki, filozofia, metafizyka.

Key words: Antigone, María Zambrano, poetic reason, philosophy, metaphysics.

Irena Lewkowicz*

PARATEKSTY W NAJNOWSZYM DRAMACIE POLSKIM (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Wyjaśniając istotę paratekstu, Gérard Genette – paratekstualnie, bowiem w marginalnym przypisie do głównego tekstu swoich rozważań – komentuje jego charakter: „Termin ten należy brać w sensie dwuznacznym, a nawet przewrotnym, w jakim funkcjonuje on w wypadku takich przymiotników, jak »parafiskalny« lub »paramilitarny«”¹. Ta migotliwa aura semantyczna paratekstów, wsparta ich liminalnym, chwiejnym statusem w dziele i wewnętrzną antytetycznością, wydaje się niezwykle pociągająca dla wielu współczesnych dramatopisarzy. Początek XXI wieku przyniósł w Polsce prawdziwy rozkwit nowej dramaturgii, którą wyróżnia – wśród wielu innych cech – również wykorzystywanie przez autorów performatywnej i subwersyjnej energii paratekstów. Można domniemywać, że ich atrakcyjność wynika z kilku aspektów oraz efektów stosowania dyskursu paratekstualnego. Po pierwsze, z wzmacniania pragmatycznego wymiaru dzieła, czyli potencjału jego oddziaływania na odbiorcę, wynikającego z illokucyjnej mocy paratekstów². Po drugie, z możliwości aktualizacji za ich pośrednictwem wyrafinowanych strategii dramatu komentarza – zarówno metatekstowego auto-komentarza, jak i komentarza referującego charakter mediacji między fikcją a rze-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru, irena.lewkowicz@interia.pl.

¹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 429.

² Jak podkreśla Danuta Szajnert, w koncepcji Genette’a: „[...] wypowiedzi paratekstualnej mają intencjonalnie przysługiwać rzeczywiste moce illokucyjne – bez względu na jej lokalną o d b a d z d o s r o d k o w ą t e n d e n c j ę, a przez wzgląd na atrybucję i odpowiedzialność, jaką przyjmują za nią empiryczne podmioty – w przeciwieństwie do mocy mimetycznych właściwych dyskursom podmiotów fikcjonalnych. Wypowiedź taka może zatem np.: informować o czymś, ujawniać intencje, interpretować tekst, autor może w niej coś obiecywać i do czegoś się zobowiązywać, może przed czymś siebie i swoje dzieło bronić, na coś przyzwalać, może radzić, nakazywać, a nawet grozić [...]” [podkr. – D. Sz.]; D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między intencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 106.

czywistością czy wyobrażonym a teatralnym. Niestabilny sposób istnienia i obszar odniesienia paratekstów przesądza o sile, z jaką są one zdolne niszczyć spoiwa tradycyjnie pojętej dramatyczności – ale także zapożyczać, tekstualizować i włączać w dzieło różne komponenty rzeczywistości pozaliterackiej. Po trzecie wreszcie, nie bez znaczenia dla powabu paratekstów w dzisiejszym dramacie pozostaje ich walor swoistych piśmiennych performansów. Performatywność, z istoty rzeczy właściwa dramatowi jako dziełu sztuki, dzięki zastosowaniu paratekstualnej „dykcji” ulega znaczącemu wzmocnieniu, czasem zaś nasileniu aż do wymiaru materialnego, substancjalnego pojmowania słowa, na wzór libertyńskich gestów liberatury.

Zamiarem powyższej pośpiesznej konstatacji jest nie tylko zarysowanie zajmujących mnie tu paratekstualnych praktyk i procedur, lecz także zadeklarowanie głównego obszaru refleksji, który wyznaczać będą przede wszystkim zjawiska wydzielone przez Genette’a w osobną grupę i nazwane perytekstami (*péri-textes*)³. A więc interesować mnie będzie tekst pochodzący od autora dramatu,

³ G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, tłumaczenie ang.: idem, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, foreword by R. Macksey, trans. J. E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 5–24. Trzeba jednak przypomnieć, że Genette, zaliczając do grupy perytekstów takie elementy istniejące w liminalnej przestrzeni utworu, jak np. nazwisko autora, tytuł, podtytuły i śródtytuły, datowanie, motto, przypisy czy noty, nie zajmował się didaskaliami, które pojmował zresztą w tradycyjny sposób – jako wskazówki sceniczne. W tej wypowiedzi przyjmuję podstawowe kryterium Genette’a (oraz interpretujących jego klasyfikacje badaczy), czyli взгляд na czasową i przestrzenną sytuację opisywanych paratekstów: peryteksty to zatem wszystkie te elementy aparatu paratekstualnego, które „usytuowane są w obrębie książki”, cf. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 204. Tak rozumiane peryteksty interpretuję jako składniki tekstu istotne dla konstrukcji/znaczenia całego dzieła. Inaczej rozważa to zagadnienie Witold Wołowski, autor wydanej w 2016 r. pierwszej w Polsce monografii poświęconej didaskaliom/didaskaliczności. Badacz traktuje elementy para-, pery- i metatekstowe przede wszystkim jako składniki: „komentarzowe niewspomagające bezpośrednio procesu konstruowania świata przedstawionego”, vide: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2016, s. 115 [podkr. – W. W.]. Przypisuje także „perytekstom” usytuowanie właśnie „poza obrębem książki/sekcji nośnika”; wydziela też „didaskalia diegetyczne”, które: „są po prostu *tekstem*, nie zaś *paratekstem* sztuki. Niektóre elementy paratekstowe mogą natomiast uchodzić za didaskalia [...]” (ibidem, s. 120). Postulując potrzebę poszerzenia kategorii świata przedstawionego, autor wprowadza jednocześnie nową kategorię „*świata dzieła*, czyli zbioru ważnych elementów kształtujących diegezę, znajdujących się zarówno w tekście dramatycznym, jak i poza nim” (ibidem, s. 115). W przyjętym przeze mnie tutaj ujęciu: „*tekstem*” dramatu jest wszystko, co zostało w nim zapisane (przez autora), zaś „*perytekst*” to kwalifikacja/wskaźnik/atrybucja elementów tego tekstu, a więc pewien sposób „interpretacyjnego obcowania” (termin K. Troczyńskiego) z tym/takim elementem. Relacja parateksty – didaskalia to jedno z ciągle spornych zagadnień współczesnej dramatologii (cf. przyp. 46).

auktorialny, przez niego modelowany i w całości zawierający się w woluminie⁴; co nie znaczy oczywiście fetyszyzowany jako trwały czy regresywny, pozbawiony zewnątrztekstowego komentarza. Przeciwnie: wchłaniając „dyskurs świata na temat tekstu”⁵, peryteksty nieuchronnie ujawniają transgresywność dzieła. Jak pisze Danuta Szajnert: „Wszystkim zjawiskom paratekstualnym przysługuje ten sam graniczny (między tekstem a światem oraz między tekstem i wypowiedziami o tekście), status [...]”⁶.

W językoznawczej czy – zwłaszcza – medioznawczej perspektywie takie zawężenie tropienia paratekstualności do obszaru perytekstów, przekształcające ich status i wyrażnie sytuujące mechanizm działania, byłoby błędne, a przynajmniej nieużyteczne⁷. Wydaje się jednak, że w aspekcie dramatologicznym może obronić swoją zasadność i przynieść wymierne korzyści. Dramat bowiem, a w jeszcze większym stopniu jego postać wyróżniana dziś jako „tekst dla teatru”, jest formą już ze swej „genologicznej natury” wybitnie perytekstualną i waloryzującą nieciągłość. Przesądza o tym prymarne rozbieżności dramatu na różne, akompaniujące sobie i wzajemnie zrelatywizowane sfery, współbieżne tryby jego zapisu – *nota bene* często nazbyt pochopnie hierarchizowane⁸ – ale poddane wspólnej językowo-stylistycznej i kompozycyjnej organizacji. Jak wiadomo, tekstowa konwencja dramatyczna – przewidująca wpisanie w dramat projektu jego wykonania scenicznego – zakłada, że obok tzw. tekstu głównego istnieją w dramacie fragmenty niedialogowe, obejmujące wypowiedzi dotyczące samego dzieła, wyraźnie wydzielone typograficznie/graficznie i najczęściej nieprzeznaczone do wygłoszenia na scenie. Wypowiedzi takie, na przykład tytuły, śródtytuły, wskaźniki podziału sekwencyjnego⁹, kwalifikacje gatunkowe, spisy osób, didaskalia, imienne identyfikatory replik¹⁰, autorskie przypisy, przedmowy, wstępy etc., czyli wszystkie istniejące poza warstwą replik dialogowych czy monologów fragmenty napisanego dramatu – a mówiąc językiem

⁴ Por. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 203–212; eadem, *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 1–2, s. 35–66.

⁵ G. Genette, *Seuils...*, s. 8, cyt. za: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 206.

⁶ D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 204.

⁷ Por. I. Loeve, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007; A. Gwóźdź (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków 2010.

⁸ K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 32; zob. też: eadem, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001, s. 13–42.

⁹ Określenie: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 117 i passim.

¹⁰ Termin Andrzeja Stoffa oznaczający sygnatury osób mówiących, *vide*: A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1985, s. 282.

Genette'a „otoki tekstu” – w zależności od przyjętej koncepcji dramatyczności/sce-
niczności, respektowanych konwencji dramatycznych oraz aktualizowanego mode-
lu teatru i konkretnej praktyki scenicznej posiadają bardzo różną objętość, formę,
status i zasady stosowania¹¹. Jednak żaden dramat nie jest od nich wolny. To one,
w szczególności didaskalia, określają warunki użycia słowa dramatycznego, precy-
zują pragmatyczny kontekst językowej komunikacji. W rezultacie, modelowanie
lektury tekstu dramatycznego musi respektować autorskie strategie paratekstual-
ne. Bez zważania na nie, w tym przede wszystkim na relacje składników „aparatu
perytekstualnego”¹² z tekstem głównym, trudno uznać lekturę za fortunną. Każdy
dramatopisarz intensywnie uprawia „działalność paratekstualną”¹³, niezależnie od
swojej woli czy nawet wiedzy. Uprawia ją, wpisując się we wzorzec gatunkowy dra-
matu, także gdy ten podważa klasyczną normę.

Z tej implikacji genologicznej współcześni polscy dramatopisarze korzystają
chętnie, nierzadko z ludycznym temperamentem i niemalą zręcznością. Przyj-
rzyjmy się zaledwie kilku, lecz – jak sądzę – sugestywnym, najnowszym przykła-
dom takiej działalności. A warto zacząć od początku, czyli od sposobu projekto-
wania paratekstualnej ramy dramatu, wyrażającej się na przykład (jak i w innych
tekstach literackich) w tytułach, inwokacjach, mottach etc., ale też choćby w spe-
cyficznych dla dramatu spisach *dramatis personae*, wstępnych *argumentach* czy
wyznaczeniu zasad sekwencyjności tekstu – współtworzących tzw. dyskurs pre-
facjalny dzieła¹⁴.

By zilustrować charakter strategii prefacjalnych młodego polskiego drama-
tu, sięgam po wyjątkowo interesujący w tym kontekście utwór Mateusza Pakuły
z 2013 r. *Mój niepokój ma przy sobie broń*¹⁵. Tytuł jest cytatem z poematu Andrzeja

¹¹ Oczywiście zagadnienie to dotyka podstawowych – i zróżnicowanych – przeko-
nań na temat sposobu istnienia tekstu dramatycznego oraz wydzielania w nim przestrzeni
i funkcji tego, co istnieje „obok” tzw. tekstu głównego, czyli poza dialogami/monologami
przypisywanymi postaciom. W tym miejscu muszę poprzestać na tej ogólnej konstatacji;
więcej pisałam na ten temat: I. Jajte-Lewkowicz, *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów
w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst
w dramacie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 92–119.

¹² Określenie Danuty Szajnert, *vide*: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*,
s. 218.

¹³ *Ibidem*, s. 207.

¹⁴ *Cf.* D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, przede wszystkim: Cześć
czwarta: *Intencja i interpretacja – argumenty paratekstualne*, s. 201–421; M. Stanisław,
Przedmowa romantyczna jako źródło badań, [w:] *idem, Przedmowy romantyków. Kre-
acje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Księgarnia Akademicka, Kraków
2007, s. 17–54.

¹⁵ M. Pakuła, *Mój niepokój ma przy sobie broń*, [w:] *idem, Panoptikos*, Wyd. Loka-
tor, Kraków 2015, s. 9–85 (pierwiodruk: „Dialog” 2013, nr 1, s. 98–122). Dramat został

Sosnowskiego *Cover*¹⁶. W swoim drugim wydaniu utwór Sosnowskiego umieszczony został jako wstęp, otwierający inny tom poety: *Konwój. Opera*¹⁷, będący swoistym zbiorem „mott, poematów, wierszy i przypisów”¹⁸. Tekst poematu sam stanowi swego rodzaju „cover”, parafrazę wiersza *In Memory of My Feelings* amerykańskiego poety Franka O’Hary¹⁹, uporczywie tropiącego w nim, za pomocą rozplenionego poetyckiego „ja”, ślady rzeczywistości²⁰. Podobnie jak zmultiplikowany w kolejnych awatarach Guliwer Pakuły: bohater, narrator oraz komentator, przemierzający – niczym w Swiftowskich *Podróżach do wielu odległych narodów świata* – zmediatyzowane, hybrydyczne, popkulturowe uniwersum.

Tytułowi dramatu Pakuły, przybierającemu postać „metatekstowej informacji odautorskiej”²¹, przysługuje wartość określana przez Genette’a jako konotacyjna, tzn. „ściśle związana ze sposobami realizowania funkcji deskrypcyjnej, wskazują-

napisany na zamówienie Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, miał swoją prapremierę 12 stycznia 2013 r.: dramaturgia: M. Pakuła, reżyseria: J. Mark, scenografia i kostiumy: J. Elminowska, muzyka: A. Skolias, Mr Krime; gościnnie: J. Skolias, reżyseria światła: M. Wajda, <http://www.teatr-zeromskiego.com.pl/spektakle/id/61> [dostęp: 20.02.2016].

¹⁶ A. Sosnowski, *Cover*, rys. J. Foks, Biuro Literackie, Legnica 1997, zob. też: J. Gutorow, *Dwa razy o A. S.*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Znak, Kraków 2003; P. Goliński, *Cytat w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Podteksty. Czasopismo Kulturalno-Naukowe” 2009, nr 2, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=17&dzial=4&id=373> [dostęp: 20.02.2016].

¹⁷ A. Sosnowski, *Konwój. Opera*, Pomona, Wrocław 1999.

¹⁸ Cf. <http://biuroliterackie.pl/książki/cover> [dostęp: 20.02.2016].

¹⁹ F. O’Hara, *In Memory of My Feelings*, ed. B. Berkson, *The Museum of Modern Art*, New York 1967; cf. J. Gutorow, *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 149–151.

²⁰ Jak pisze Jacek Gutorow: „Sosnowski zachowuje przebieg obrazów i układ formalny oryginału, lecz umieszcza wiersz O’Hary w dwóch kontekstach zgoła zaskakujących: kontekście języka polskiego, który staje się jednym z ważniejszych »bohaterów« parafrazy (tak jak język angielski jest bohaterem utworu O’Hary) oraz kontekście autobiograficznym [...]” (ibidem, s. 149). To spostrzeżenie można odnieść również do trybu dramatopisarstwa Pakuły; w jego utworze język także jest rzeczywistym bohaterem. Nawiasem mówiąc, wiersze samego Gutorowa zostały wykorzystane w dramacie, podobnie jak utwory kilkunastu innych autorów, skrupulatnie wymienionych w perytekstualnej nocie: „Teksty wykorzystane”; por.: M. Pakuła, *Mój niepokój...*, s. 85. Mateusz Pakuła przyznaje, że dla określenia własnej praktyki dramatopisarskiej woli słowo „cover” lub „kolaż” albo „multikompilacja”, a nie np. „remiks”; cf. M. Pakuła [wywiad], *Konrad jest jak cebula – wywiad z Mateuszem Pakułą wokół dramatu „Konrad Maszyna”*, rozmawiała U. Pawlicka, <http://niedoczytania.pl/konrad-jest-jak-cebula-wywiad-z-mateuszem-pakula-wokol-dramatu-konradmaszyna> [dostęp: 22.02.2016].

²¹ Określenie D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 219.

cej na zawartość dzieła i/lub określającej jego formę”²². W tym wypadku to wartość sprecyzowana mocniej dzięki wykorzystaniu w kolejnych segmentach dramatu także dalszej części cytowanej frazy wiersza Sosnowskiego, która brzmi: „ona nie jest biała”. Cytat ów ukazuje się jako numerowany (1.2) śródtytuł ekspozycyjnego epizodu (monologu Guliwera), będącego jednocześnie wyróżnikiem drugiego w pierwszej sekwencji – nazwanej 1. INTRO – ogniwa dramatu. Natomiast jego przewrotny wariant: „Moja broń jest czarna”, pojawia się jako śródtytuł jednego z epizodów środkowych (4.3) – trzeciego ogniwa z sekwencji 4. WYSPA HIBAKUSZA (stanowiącego także monolog, tym razem Kobiety Hibakusza). Wpisana/rozpisana w ten sposób w mediujące tytuły-cytaty – wskazujące też podział sekwencyjny tekstu²³ – autorska intencja ujawnia strategię posługiwania się słowem: palimpsestowe peryteksty waloryzują tu jej podstawowy gest – powtórzenia i transformacji. Sygnalizowana tytułem (tak głównym, jak i częściowymi) meta-tekstowa formuła dramatu nie tylko ujawnia ślad obecności erudycyjnego, świadomego swej tekstotwórczej mocy, implikowanego podmiotu sprawczego dzieła (czyli instancji kwestionującej tradycyjną „konwencję nieobecności dramatopisarza”²⁴) oraz mechanizm jego narracyjnych poczynąń, lecz także metonimicznie to dzieło wyraża, pochwytyując jego podstawową zasadę – repetycji.

²² Ibidem.

²³ Cf. W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 129–131.

²⁴ Określenie Adama Kulawika, [w:] A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990, s. 359–365. Instancja ta zyskuje w literaturze przedmiotu bardzo różne nazwy, np. „wypowiadacz-skryptor” (*l'enonciateur-scripteur*), vide: A. Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, przeł. J. Zurowska, wstęp M. Loba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, *passim*. Terminologię Anne Ubersfeld z jej książki *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1996, omówiła w obszernej recenzji Krystyna Ruta-Rutkowska w „Pamiętniku Literackim” 2001, nr 4, s. 229–238. Sama Ruta-Rutkowska zaadoptowała nazwę „główny wypowiedacz”, ponadto używała w swoich tekstach określeń: „podmiot tekstowy”, „skryptor” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry...*; eadem, *Dramaturgia...*, *passim*; eadem, *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, *passim*. Nie wchodząc tu głębiej w (problematiczne ciągle) zagadnienie, warto wspomnieć oznaczające podobnie pojętą instancję: „nadrzędną świadomość” (M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 (uzup. i popr.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 288), „montera” (E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, *passim*) czy też „didaskalia” (M. Martinez Thomas, *Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol*, [w:] S. Golopentia, M. Martinez Thomas (éd.), *Voir les didascalies*, Cahiers du CRIC Ophrys, Toulouse–Paris 1994; W. Wołowski, *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2007) i „didaskalia-przedstawiacza” (W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 85, *passim*).

Tytuł i tekst utworu nie „milczą o sobie nawzajem”²⁵, lecz perswadują i dopełniają stwarzany obraz świata, demaskując intertekstualną, manifestacyjnie literacką procedurę jego formowania. Już pierwsza kwestia dramatu ujawnia inkluzję prefacjalnych tytułów-cytatów w tekst główny i tym samym uwyrażnia charakter nawiązywanych tu relacji między „centrum” i „otokiem”. W środkowym fragmencie swego długiego ekspozycyjnego monologu Guliwer mówi:

Zacznę tak: Nienawidzę podróży i podróżników. A mimo to oto zabieram się do opowiadania swoich wypraw. Trochę się stresuję trochę niepokoję. Mój niepokój ma przy sobie broń. Ona nie jest biała. Towarzyszy mi w spokojne dni jak lotniskowiec. Ona jest funkcjonalna jak eskadra i eskorta. Jako desant. Ja już lecę ja już wpadam w studnię czasu czas jak nóż błyska mi przed oczami i już spadam jak spodek na spadochronie. Wiem jestem trochę niewytłumaczalny trochę niezrozumialny. Zarozumiały w tej kwestii. Ale zrozumcie. Była burza sztorm szkwiał spleśniały potwór ser morski nas zaatakował wieloryb Moby olbrzymi Dick lewiatan twój dobry sąsiad. Piraci z Karaibów nas napadli porwali i ukatrupili do zębów rekinów wrzucili prosto z mostu tak nas biednych marynarzy los brzydko doświadczył a to dopiero był początek pieśni.[...] No i co i gdzie ja teraz jestem? Co to za klub co to jest za miejsce? Mój niepokój ma przy sobie broń. Ona nie jest biała²⁶.

W tej inicjującej tekst główny wypowiedzi bohatera/rapsoda/prologosa pojawiają się kolejne cytaty bądź pastisze fraz wiersza Sosnowskiego, a zamyka monolog ponowne powtórzenie zwrotów: „Mój niepokój ma przy sobie broń. Ona nie jest biała”, zapisane jednak jako dwa osobne zdania, czyli inaczej niż w poemacie *Cover*²⁷. Choć interpretacja przytoczonej we fragmencie kwestii Guliwera nie jest moim celem, warto podkreślić patronujące jej przekonanie, iż postrzeganie świata jest nieuchronnie zapośredniczone przez słowo. Słowo oralne, dynamiczne i zmienne – stanowiące jedyną wiarygodną reprezentację aleatorycznej rzeczywistości. Językowy charakter naszego poznania i nieprze-

²⁵ D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 220.

²⁶ M. Pakuła, *Mój niepokój...*, s. 11–12 (wszystkie cytaty z tego wydania).

²⁷ Odpowiedni fragment poematu Sosnowskiego brzmi tak: „Mój niepokój ma przy sobie broń, ona nie jest biała / i towarzyszy mi w spokojne dni jak lotniskowiec. / Ona jest funkcjonalna, jak eskadra i eskorta, jako desant. / Mój niepokój ma niekonwencjonalny teatr wojny, / kameralną scenę dla operowych pantomim / w miniaturze, jak zarośnięta sadzawka dla konwoju / który wiezie kruszec! / chociaż w lukach / znajdziesz tylko szlam, fusy róż / na dnie zbiornikowca. / Czasami bez tlenu / schodzę w lazurowy odmęt / i patrzę na świat przez panoramiczne owadzie okno / śpiącego Nautilusa. Kapitan Nemo staje obok mnie / i coś tłumaczy, ale ja nie słyszę, / jestem niewytłumaczalny. / Burza przychodzi dziś z Berlina, / błyskawice szeleszczą w twoich włosach, prąd elektryzuje jezioro / i fala wyrzuca setki ryb na brzeg. To »sygnał« do startu”. A. Sosnowski, *Cover...*

kładalna idiomatyczność języka, jakim mówimy, to oczywiście rozpoznania nienowe. W znacznym stopniu uwidocznia je przywołana przez Pakułę poezja Andrzeja Sosnowskiego, a przez nią również dzieła parafrazowanych lub cytowanych tu amerykańskich poetów modernistów²⁸. Paratekstualna dialektyka wnętrza i zewnątrz, którą posługuje się Pakuła w tytule/podtytułach dramatu, czyli w jego prefacjalnej ramie, zostaje powtórzona w tekście głównym, potwierdzając sugerowaną poetykę utworu. Poetyka ta, choć pozornie bez reszty ufundowana na ludycznym modelu zappingu, zachowuje pamięć wyrafinowanej tytułowej operacji. Ta zaś potwierdza taki horyzont poznawczy przedstawianego świata, w którym nawet – rzekomo idylliczna – Wyspa Troskliwych, zaludniona przez Troskliwe Misie (Bryana, Fotografika, Hulajnogę, Zboka, Beksę i Kapustkę), porozumiewające się „słitaśnie” za pomocą piosenek Bryana Adamsa, w istocie stanowi przerażającą diagnozę zmediatyzowanej, apokaliptycznej rzeczywistości, czy może hiperrzeczywistości²⁹. Eksperymenty paratekstualne – parafrazy, trawestacje i rekontekstualizacje przywoływanych cytatów – wyzwalają polilog głosów, rozpleniwanie się sensów, stając się jednym z remediów na utratę przez współczesny dramat potencjału mimetycznego. Metoda posłużenia się perytekstami wyraża walor kulturowych gier, intertekstualnych interferencji, a także złożonych retorycznych strategii, uprawianych tu jednak nie jako dowód i ekspresja erudycji autora, którą koniecznie należy wytropić³⁰, lecz jako skierowanie uwagi na właściwy obszar i sposób dynamicznego „odczytywania” tekstu. Poszukiwania w nim na przykład paradoksalnego ładu, niekoncentrycznego i nielinearnego przebiegu zdarzeń, wyzwalań i zagęszczania ambiwalentnych emocji i – ponad nimi – porozumienia z odbiorcą, także z tym, do którego puszczanie „intertekstualnego oka” byłoby po prostu niefortunne.

Rozpoznawalne kulturowo odniesienia tytułów to cecha wielu najnowszych polskich dramatów. Mateusz Pakuła, który z upodobaniem uprawia różne formy intertekstualności (nawet w jej skrajnej postaci, wymyślonej przez siebie niepoprawnej strategii „protestu i oporu”, czyli „bad writingu”³¹), jak przystało na nie-

²⁸ J. Gutorow, *O przekładaniu Stevensa...*, s. 15–17; cf. A. Sosnowski [wywiad], *Ta karczma zoom się nazywa. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, „Kresy” 2000, nr 2–3, s. 20–27; G. Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003.

²⁹ Cf. M. Pakuła, *Mój niepokój...*, s. 58–81, cf. posłowie: M. Centkowski, *Podróż do wnętrza*, [w:] M. Pakuła, *Panoptikos*, Wyd. Lokator, Kraków 2015, s. 348–351.

³⁰ Jak mówi Pakuła: „[moje teksty nie są] quizem dla humanistów omnibusów – zabawą w odgadywanie źródeł cytatów, w ogóle mi nie zależy na takim flircie z czytelnikiem/publicznością spektaklu”. M. Pakuła [wywiad], *Konrad jest jak cebula...*

³¹ A. Dąbek, *Mateusz Pakuła „Na końcu łańcucha”*, Dwutygodnik.com – strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3459-mateusz-pakuła-na-koncu-lancucha.html> [dostęp: 28.03.2016]; cf. J. Puzyna-Chojka, *Second hand drama. O sztukach*

sytego zabawy „kinderystę”³² – jest również autorem takich utworów, jak: *Wejście smoka. Trailer, Księżę Niezłom czy Smutki tropików*, opatrywanych w autorskie przypisy i bibliografie, raportujące skrupulatnie liczne źródła odniesień. Młody dramaturg także sam chętnie poddaje się żywiołowi komentarza: wielokrotnie, wyczerpująco i w różnych sytuacjach medialnych objaśnia własne utwory. Stwarza to oczywiście interesujący kontekst jego twórczości, ale takie epitekstualne gesty, zgodnie ze złożoną wcześniej deklaracją, nie są w tym miejscu przedmiotem mojej refleksji, z wyjątkiem jednej deklaracji, która niech posłuży jako podsumowanie retorycznego zamiaru autora: „Tak, właśnie o to chodzi. Chodzi o to, żeby ci się język odrodził”³³.

Dyskurs prefacyjny zwyczajowo tworzą też – przypomnijmy – m.in. spisy postaci, motta, wstępy czy słowa odautorskie, które równie przekonująco (i równie często) jak tytuły prezentują pisarskie strategie twórców najnowszego polskiego dramatu. Za przykład mogą posłużyć utwory Artura Grabowskiego, który swój wydany w 2015 r. tom dramatów *Trzy, cztery – tragedia!*³⁴ wyposaża w rozbudowany paratekstualny aparat o złożonej postaci i zróżnicowanych funkcjach. Każda z pomieszczonych tu czterech „kompozycji dramatycznych” została opatrzona odautorską kwalifikacją gatunkową: „tragedia elementarna”, „kompozycja rytualna”, „choreografia na dwa głosy w tłumie”, „mono na głosy”. Jak widać, klasyczne kategorie genologiczne ustąpiły w podtytułach dramatów zastosowaniu „złożonych instrukcji tonalno-gatunkowych”, jak nazywa podobne sygnatury Witold Wołowski³⁵. Nie dość na tym: w tekstach widoczne jest także: „mnożenie didaskalicznych elementów prosekwencyjnych”³⁶, co wyraża się np. opatrzeniem ośmiu części dramatu *Cnoty Zachodniej Cywilizacji* dwuelementowymi śródtytułami. Syntagmatycznie stanowią one powielenie fragmentów otwierającego dramat, autorskiego planu przebiegu akcji. Konstrukcja owego planu została oparta na krzyżowym, podwójnym porządku: numerycznym – zanotowanym cyfrowo (ale niezgodnie z następstwem liczb) i na rozwoju „tragedii w porządku anato-

Mateusza Pakuły, Teatralny.pl – Teatr, Recenzje, Spektakle <http://teatralny.pl/recenzje/second-hand-drama-o-sztukach-mateusza-pakuly,544.html> [dostęp: 27.02.2016].

³² J. Jaworska, *Wejście kinderysty*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 38–45; M. Pakuła [wywiad], *Mój niepokój napisał sztukę za mnie. Rozmowa z Mateuszem Pakułą*, rozmawiała J. Jaworska, „Dialog” 2010, nr 11, s. 123–125.

³³ M. Pakuła, (*Więc o co chodzi? O radykalne odrodzenie języka?*), „Gazeta Teatralna” [Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach] 2013, nr 37, s. 2.

³⁴ A. Grabowski, *Trzy, cztery – tragedia!*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015. Tytuł zbioru pozbawia intertekstualnej niewinności przypomnienie poprzedniego tomu dramatów pisarza: cf. idem, *Do trzech razy sztuka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

³⁵ W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 131.

³⁶ Ibidem, s. 125.

micznym”³⁷, będącym sugestią metaforycznego kształtu, składu oraz następstwa zdarzeń. Jego zapis ujęto zaś w zróżnicowany typograficznie i strefowany w dwuwiersowe jednostki blok. W taki szyfr układu sekwencji wpisany został jeszcze (nawiasowo pośrodku fraz) wykaz postaci, połączonych w pary/tercety. Kompozycja sekwencji w tekście głównym respektuje jednak ich proste następstwo liczbowe, tym samym stawiając w stan podejrzenia ślad zapisanego, intencjonalnego porządku i ujawniając zasadniczą niespójność: formy i implikowanego przez nią świata. W ten sposób Grabowski (teoretyk literatury!) podejmuje eksperymentalną perytekstualną grę z odbiorcą i z własnym tekstem, sygnalizując za jej pomocą swój tryb pisania: niewierny tropom mimetycznym, ale nieustępliwy w poszukiwaniu sensu.

Podobnie jak podtytuły, również przedstawione w tomie zestawienia *dramatis personae* (ujmowane w różne warianty porządkowe, onomastyczne, typograficzne, symboliczne czy deiktyczne) stają się tu swego rodzaju widowiskami mowy dramatycznej – z podziałem na figury dramatu, role i kategorie sceniczne (np. „osoby tragedii” oraz „postacie dramatu”, ale też „maski mitu” czy „głosy tła”³⁸). Trzy spośród dramatów opatrzone zostały przez autora przedmowami, o dwoistym charakterze: poetyckiego autokomentarza i quasi-scenicznej instrukcji. Ponadto jeden z utworów (noszący Benjaminowski tytuł: *Pasaże i bramy*³⁹) otwierają trzy motta, epigraficznie odnoszące się do budowanej w dramacie wielostopniowej metafory miasta jako przestrzeni drogi krzyżowej. Każda z zastosowanych tu form perytekstów stanowi sygnaturę osoby autora. Grabowski używa takich procedur bardzo swobodnie, a przez sugestię autorskich intencji wyraziście formuje także schemat relacji: autor – czytelnik. Ale każda forma perytekstów jednocześnie odsyła, jako niedająca się zlekceważyć dyrektywa, do ukrytego mechanizmu konstruowanego w ten sposób świata. Wielowariantowa repetycja głosu „sprawcy” każe zadać pytanie o faktyczną przyczynę i mechanizm zdarzeń, których zaledwie powierzchnia jest nam dana. Powierzchnia, zawierająca różne

³⁷ Cytuję linearnie: „**tragedia w porządku anatomicznym**: 3. solidarność (Pan/Pani) TAK, NIE / 6. wierność (On/Ona) ZRÓB TO ZE MNĄ // 7. równość (Jakaś/Taka) NA PEWNO CHYBA / 1. czułość (Matus/Córuś) DŁUGO SPAŁAŚ // 2. sprawiedliwość (Ten/Tamten) JUŻ BLIŻEJ NIE MOŻNA / 8. wolność (Lewy/Prawy) NIE MUSISZ, PATRZ // 4. litość (A/B/C) DO PRZERWY BYŁ JESZCZE REMIS / 5. czystość (Zielona/Żółta/Niebieska) ZANIM CHŁOPCY WRÓCĄ”. A Grabowski, *Trzy, cztery...*, s. 8.

³⁸ A. Grabowski, *Thumaczenie śpiewu kozła (kompozycja rytualna)*, [w:] idem, *Trzy, cztery...*, s. 122. Na temat form i funkcji spisów postaci, *vide*: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 132–142.

³⁹ W. Benjamin, *Pasaże*, wpraw. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

elementy „tekstualizowanej i implantowanej w korpus tekstu”⁴⁰ nieartystycznej rzeczywistości społecznej. Dramaty Grabowskiego problematyzują zagadnienie wzajemnego oddziaływania paratekstów na siebie i – przede wszystkim – ich relacji z tekstem głównym. Tekst ów, stanowiąc rację ich istnienia, obejmowany jest tu bezustannym paratekstualnym komentarzem, projektującym recepcję dzieła, a tym samym modyfikującym jego znaczenie.

Szczególną funkcję – z „paratekstualnego punktu widzenia” – zajmuje w nowym zbiorze dramatów pisarza utwór *Następca*. Ów pozorny monodram stanowi w istocie wielogłos, a mówiąc precyzyjniej: „tekst dla teatru”, który mnoży „efekty głosu”⁴¹. To zorkiestrowana polifonia dialogujących głosów, pochodzących z obszarów współbieżnych, lecz osobnych porządków tekstu: didaskalicznego i głównego⁴². Sygnalizując swoją obecność w didaskaliach, głos-komentator (nazywający siebie bratem Hamleta) czyni je przestrzenią własnej „ekspresji tekstowej”⁴³, a wykorzystuje do jej ewokacji epickie oraz liryczne wzorce wypowiedzi. Źródło podobnej techniki można oczywiście upatrywać w przekształcającej się formule XX-wiecznego dramatu – w najnowszych tekstach poddawanej często zasadzie mediatyzacji przekazu⁴⁴. Podjęte tutaj zabiegi tekstowe przekonują, iż autor niezmiennie, od lat, „z dużą starannością urządza swoje dramaturgiczne laboratorium”⁴⁵.

Przywołałam monodram Grabowskiego, by podkreślić uchwytyny w nim moment przejścia z obszaru paratekstualnej ramy dramatu, jaką stanowi dyskurs prefacyjny, w przestrzeń tekstu didaskaliów *sensu stricto*. Oczywiście tak pojęte didaskalia wyznaczają najciekawszą, ale też najobszerniejszą, problematyczną i niełatwo poddającą się uogólnieniu sferę dramatycznych paratekstów – już choćby ze względu na brak zgody wśród teoretyków co do generalnej zasady włączania didaskaliów do obszaru paratekstów. Nie zrobił tego Genette, kwestio-

⁴⁰ M. Karasińska, *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 15.

⁴¹ J.-P. Sarrazac *et al.* (red.), *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 65.

⁴² Ibidem, s. 67–68.

⁴³ Cf. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 3–37; J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004; W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, passim (szczególnie rozdział 2.4. *Kto mówi (do nas) w didaskaliach?*), s. 80–92.

⁴⁴ Taki charakter powinna także przybrać, w deklarowanej intencji autora, realizacja jego sztuki, przeznaczonej dla radia lub telewizji, *vide*: A. Grabowski, *Następca (mono na głosy)*, [w:] *Trzy, cztery...*, s. 356.

⁴⁵ J. Kopciński, *Aktywizacja. O trzech sztukach Artura Grabowskiego*, „Dialog” 2003, nr 11, s. 104–115.

nowali i kwestionują inni. Dziś wprawdzie często podziela się przeświadczenia teoretyków (o tekstologicznym nastawieniu), którzy sytuują didaskalia wśród paratekstów⁴⁶, ale nie jest to ani przekonanie jedyne, ani – tym bardziej – obojętujące.

Uchylając w tym miejscu ontologiczny spór: parateksty a didaskalia, sięgam po jeden z najnowszych dramaturgicznych przykładów swoistego opracowania tego zagadnienia, jaki stanowi dramat Beniamina M. Bukowskiego *Niesamowici bracia Limbourg*⁴⁷. By usytuować utwór w perspektywie *didascalecture*⁴⁸, formułując zaledwie kilka – dyktowanych jej wskazaniem – supozycji. Otóż przyjmuję,

⁴⁶ Kwestię paratekstualności didaskaliów rozważali m.in.: J.-M. Thomasseau, *Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien*, „Littérature” 1984, n° 53, s. 79–103; S. Golopentia, M. Martinez Thomas (éd.), *Voir les didascalies...*; T. Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L’Harmattan, Paris–Montréal 1997; T. J. D. Armbrecht, *At the Periphery of the Center. Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2007; V. Lochert, *L’écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Librairie Droz, Genève 2009; M.-C. Hubert (dir.), *De l’hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Florence Bernard Presses Universitaires de Provence, Aix–Marseille 2012. Zagadnienie istnienia didaskaliów w tekście dramatycznym, począwszy od lat 80. XX wieku, jest jednym z intensywnie dyskutowanych w zachodniej dramatologii; omawiają didaskalia kompleksowo m.in.: M. Carlson, *The Status of Stages Directions*, „Studies in the Literary Imagination” 1991, no. 2, s. 37–48; M. Martinez-Thomas (éd.), *Jouer les didascalies. Théâtre contemporain espagnol et français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999; F. Fix, F. Toudoire-Surlapierre (éd.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle – Regarder l’impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2007; F. Calas et al. (éd.), *Le texte didascalique à l’épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac–Tunis 2007. Problem został zreferowany (wraz z prezentacją własnego stanowiska) w monografii Witolda Wołowskiego, *vide*: idem, *Didaskalia i didaskaliczność...* (szczególnie rozdział: 2.6. Świat dzieła: didaskalia a paratekst, perytekst, metatekst), s. 112–131. Książka zawiera też obszerną bibliografię zagadnienia.

⁴⁷ Dramat zamieszczony został – z niemałym trudem poligraficznym – w: B. M. Bukowski, *Niesamowici bracia Limbourg*, „Dialog” 2015, nr 12, s. 5–61. Wcześniej, 23 maja 2015 r. Bukowski otrzymał za dramat Alternatywną Nagrodę Dramaturgiczną 8. edycji Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej i tekst jest dostępny online: <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2015/04/Niesamowici-bracia-Limbourg-Beniamin-Maria-Bukowski.pdf> [dostęp: 27.02.2016].

⁴⁸ Czyli zainicjowanemu przez Michaela Issacharoffa w latach 80. XX wieku „czytaniu didaskaliów”, które pojawiło się najpierw we francuskiej, a później w zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej wiedzy o teatrze, *cf.* M. Issacharoff, *Texte théâtral et didascalecture*, „Modern Language Notes” 1981, n° 96, s. 809–823; idem, *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985, s. 25–40; idem, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, Stanford 1989.

że didaskaliowe ramy modalne przesądzają o kompozycji dzieła, zarazem łącząc i oddzielając jego epizody (i obrazy) od siebie, a zawarte w nich światy – od tego, co pozostaje na zewnątrz. Nie są to dziś jednak ramy stabilne; didaskalia tak dalece się usamodzielniają i przekształcają swoje tradycyjne związki z tekstem głównym (tzn. funkcje dyrektywy scenicznej, opisu, komentarza, polemiki czy ekspresji „mowy autora”), iż dotychczasowe obszary ich liminalnej mediacji są kwestionowane i przekraczane⁴⁹, podobnie jak ich tekstowe wizerunki. Zwyczajowe, typograficzne wyodrębnienie didaskaliów polega, jak wiadomo, na zastosowaniu odmiennego kroju, wielkości czy koloru pisma; ujmowaniu ich w nawiasy, podkreślaniu itp. W przestrzeni druku ma być dostrzegana ich osobność⁵⁰. Gdy jednak obejrzyć, literalnie traktując to słowo, nowe polskie dramaty, nietrudno zauważyć, że stosuje się tu – w modelującej funkcji didaskaliów – na przykład różne zabiegi strefowania tekstu⁵¹, czy też jego ikonosyntaktycznej organizacji za pomocą typograficznych, numerycznych i obrazowych formuł⁵². Zabiegi takie zyskują walor piśmiennych performansów, wydają się przywracać czynności pisanie (dramatu) i samemu pismu ich kulturowe znaczenia: materialność, wizualność i cielesność.

Przykładem rzeczywiście ekscytującej transgresji tego rodzaju jest właśnie dramat Bukowskiego. W jego *Niesamowitych braciach Limbourg* tytułowi bracia: Paul, Jean i Herman, średniowieczni miniaturzyści, iluminatorzy, ilustratorzy słynnego gotyckiego manuskryptu *Bardzo bogatych godziniek księcia de Berry*, w steatralizowanej rzeczywistości dramatu pełnią funkcje prologosów i jednocześnie bohaterów oraz groteskowych komentatorów zdarzeń i sytuacji. Ironicznie pointują świat średniowiecznej, anegdotycznie przedstawionej opowieści, z dezynwolturą konfrontując go z realiami współczesności. A co najważniejsze: ich najsłynniejsze dzieła z *Godzinek* – czyli 12 miniatur tworzących cykl *Kalendarza* i przedstawiających kolejne miesiące roku – zostały powielone w tekście i opatrzone wcale nie estetycznymi, lecz naturalistyczno-krytycznymi i przewrotnymi uwagami⁵³. Reprodukcje wraz z ich objaśnieniami (komerażami?) segmentują i interpretują tekst dramatu na wzór didaskaliów, choć nie przypominają żąd-

⁴⁹ Vide: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, *passim*.

⁵⁰ Ibidem, s. 194–210.

⁵¹ W terminologii Wołowskiego także: „zonifikacja”, cf. W. Wołowski, *Du texte dramatique au texte narratif...*; idem, *Didaskalia i didaskaliczność...*, *passim*.

⁵² Choćby w utworze Artura Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół*, Andreasa Pilgrima i Sebastiana Majewskiego *Holoubek syn Picassa* czy w wielu tekstach Artura Grabowskiego.

⁵³ Np. *Wrzesień (IX)* opatrzony został uwagą: „Kto nigdy nie oglądał Gumisiów, / Ten gotów sądzić, że przed zamkiem w Saumur / Odbywa się winobranie”, *vide*: B. M. Bukowski, *op. cit.*, s. 45.

nej znanej techniki tzw. didaskaliów graficznych; nie stanowią „figur wizualnych”, portretów postaci, ilustracji sytuacji dramatycznych czy szkiców scenograficznych⁵⁴. Miniatury, w szczególności zaś ich subwersywne komentarze, to w istocie skondensowany (para)tekst didaskaliczny, rozdzielający i anonsujący fragmenty dramatu. Ale jednocześnie – jako sensotwórcza metanarracja – uspojnający dramatyczny dyskurs. Tekst ów, wzorem wypracowanych we współczesnym dramacie strategii, staje się także śladem prowokacyjnie ujawnianej obecności podmiotu (wypowiadacza-skryptora, montera, didaskala...), narzędnikiem różnorodnych gestów jego autoprezentacji.

Paradoksalny status didaskaliów w dramacie Bukowskiego swoiście podsumowuje proces przeobrażania formuły paratekstów w najnowszym polskim dramacie. Potrafią one – z bezprzykładną nonszalancją – niemal czynić z tekstu głównego pretekst dla własnej ekspresji. Wszak przeglądając *Niesamowitych braci Limbourg*, można skoncentrować się na „oglądaniu obrazków” – i nie byłaby to wcale chybiona procedura obcowania z dramatem, a raczej intrygujące wezwanie do podjęcia dyskusji o sztuce, kondycji artysty i przemijaniu.

Punkt widzenia autorów ujawniony w paratekstualnej grze z własnym tekstem, niezależnie od naszej umiejętności rozpoznania go, zgody na dyktowane przez niego warunki czy wreszcie woli towarzyszenia takiej rozgrywce, pozostaje znaczącym sygnałem dzieła. Jak pisał Genette: „[...] prawomocny bądź nie, punkt widzenia autora stanowi część praktyki paratekstualnej, animuje ją, inspiruje, funduje [...]. Krytyk wcale nie jest zobowiązany do podpisywania się pod nim; uważam tylko, że znając ów punkt widzenia, nie może go całkowicie zlekceważyć”⁵⁵. Swoboda, z jaką współcześnie polscy dramatopisarze performują własne teksty, ustanawiają ich wielopiętrowe progi, znaczą ślady podejmowanych i porzucanych kulturowych tropów, zobowiązuje czytelnika do równie śmiałego podążania za nimi – co niechaj stanowi usprawiedliwienie zaproponowanej tu przechadzki.

Bibliografia

- Armbrrecht T. J. D., *At the Periphery of the Center. Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2007.
- Benjamin W., *Pasaże*, wpraw. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bukowski B. M., *Niesamowici bracia Limbourg*, „Dialog” 2015, nr 12, s. 5–61; <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2015/04/Niesamowici-bracia-Limbourg-Beniamin-Maria-Bukowski.pdf> [dostęp: 27.02.2016]

⁵⁴ Cf. W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 200–201.

⁵⁵ G. Genette, *Seuils...*, s. 375, cyt. za: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 208.

- Calas F. et al. (éd.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac–Tunis 2007.
- Carlson M., *The Status of Stages Directions*, "Studies in the Literary Imagination" 1991, no. 2, s. 37–48.
- Centkowski M., *Podróż do wnętrza*, [w:] M. Pakuła, *Panoptikos*, Wyd. Lokator, Kraków 2015, s. 348–351.
- Dąbek A., *Mateusz Pakuła „Na końcu łańcucha”*, Dwutygodnik.com – strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3459-mateusz-pakuła-na-koncu-lancucha.html> [dostęp: 28.03.2016].
- Fix F., Toudoire-Surlapierre F. (éd.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle – Regarder l'impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2007.
- Gallépe T., *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris–Montréal 1997.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette G., *Paratexts. Thresholds of interpretation*, foreword by R. Macksey, trans. J. E. Levin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Genette G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.
- Goliński P., *Cytat w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Podteksty. Czasopismo Kulturalno-Naukowe” 2009, nr 2, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=17&dzial=4&id=373> [dostęp: 20.02.2016].
- Golopentia S., Martinez Thomas M. (éd.), *Voir les didascalies*, Cahiers du CRIC Ophrys, Toulouse–Paris 1994.
- Grabowski A., *Trzy, cztery – tragedia!*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Gutorow J., *Dwa razy o A. S.*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Znak, Kraków 2003.
- Gutorow J., *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 149–151.
- Gwóźdź A. (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków 2010.
- Hubert M.-C. (dir.), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Florence Bernard Presses Universitaires de Provence, Aix–Marseille 2012.
- Issacharoff M., *Discourse as Performance*, Stanford University Press, Stanford 1989.
- Issacharoff M., *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985, s. 25–40.
- Issacharoff M., *Texte théâtral et didascalecture*, „Modern Language Notes” 1981, n° 96, s. 809–823.
- Jajte-Lewkowicz I., *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 92–119.
- Jankowicz G. (red.), *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Jaworska J., *Wejście kinderysty*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 38–45.
- Karasińska M., *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011.
- Kopciński J., *Aktywizacja. O trzech sztukach Artura Grabowskiego*, „Dialog” 2003, nr 11, s. 104–115.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990.

- Lochert V., *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Librairie Droz, Genève 2009.
- Loeve I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Martinez Thomas M., *Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol*, [w:] S. Golopen-tia, M. Martinez Thomas (éd.), *Voir les didascalies*, Cahiers du CRIC Ophrys, Toulouse–Paris 1994.
- Martinez-Thomas M. (éd.), *Jouer les didascalies. Théâtre contemporain espagnol et français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999.
- Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 (uzup. i popr.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- O'Hara F., *In Memory of My Feelings*, ed. B. Berkson, The Museum of Modern Art, New York 1967.
- Pakuła M. [wywiad], *Konrad jest jak cebula – wywiad z Mateuszem Pakułą wokół dramatu „KonradMaszyna”*, rozmawiała U. Pawlicka, Niedoczytania.pl, Fundacja Liternet, <http://niedoczytania.pl/konrad-jest-jak-cebula-wywiad-z-mateuszem-pakula-wokol-dramatu-konradmaszyna> [dostęp: 22.02.2016].
- Pakuła M. [wywiad], *Mój niepokój napisał sztukę za mnie. Rozmowa z Mateuszem Pakułą*, rozmawiała J. Jaworska, „Dialog” 2010, nr 11, s. 123–125.
- Pakuła M., *(Więc o co chodzi? O radykalne odrodzenie języka?)*, „Gazeta Teatralna” [Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach] 2013, nr 37, s. 2.
- Pakuła M., *Mój niepokój ma przy sobie broń*, [w:] idem, *Panoptikos*, Wyd. Lokator, Kraków 2015, s. 9–85.
- Puzyna-Chojka J., *Second hand drama. O sztukach Mateusza Pakuły*, Teatralny.pl – Teatr, Recenzje, Spektakle, <http://teatralny.pl/recenzje/second-hand-drama-o-szulkach-mateusza-pakuly,544.html> [dostęp: 27.02.2016].
- Ruta-Rutkowska K. [recenzja], *Anne Ubersfeld, « Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre »*, Belin, Paris 1996, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 4, s. 229–238.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 31–48.
- Ruta-Rutkowska K., *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Sarrazac J.-P. et al. (red.), *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Sosnowski A., *Cover*, rys. J. Foks, Biuro Literackie, Legnica 1997.
- Sosnowski A., *Konwój. Opera*, Pomona, Wrocław 1999.
- Sosnowski A. [wywiad], *Ta karczmą zoom się nazywa. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, „Kresy” 2000, nr 2–3, s. 20–27.
- Stanisz M., *Przedmowa romantyczna jako źródło badań*, [w:] idem, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 17–54.
- Stoff A., *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1985.

- Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między intencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Szajnert D., *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 1–2, s. 35–66.
- Thomasseau J.-M., *Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien*, „Littérature” 1984, n° 53, s. 79–103.
- Ubersfeld A., *Czytanie dramatu I*, przeł. J. Żurowska, wstęp M. Loba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Wąchocka E., *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Waligóra J., *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004.
- Wołowski W., *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2016.
- Wołowski W., *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2007.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 3–37.

Irena Lewkowicz

PARATEXTS IN THE LATEST POLISH DRAMA

Abstract. The first fifteen years of the 21st century took in Poland a rise of the new dramaturgy. Near the other features characteristic for the new “texts for the stage” they are distinguish by using performative energy of the paratexts. Because of their hybridism and liminality, paratexts carry the power which can destroy dramaturgy in its traditional meaning, adopt, textualize and incorporate to the writings compounds of the non-literary reality.

In the creations of the young Polish authors paratexts obtain the status metatextual and metaimaginary games with the recipient. They become the signs of the provocative manifestation the presence of the subject and make of the main text, with the full calculating premeditation, an excuse for their expansion. The paratexts make us to change the meaning of the dramatic text, the author, the subject, the system of dramatic and literary communication and the opposition drama-theater. Suspended between the stage duty, the expression of subjectivity and performative game with the recipient, represent the paratexts both the discipline and the temptation of contemporary Polish playwriting – their diverse manifestations will become the subject of this paper attempts to describe and theoretical generalizations.

Słowa kluczowe: paratekst, perytekst, współczesny polski dramat.

Key words: paratext, peritext, contemporary Polish drama.

Beata Popczyk-Szczęsna*

PROBLEM PARATEKSTÓW W NOWYM DRAMACIE POLSKIM: NARRACJE, ŚRÓD TYTUŁY, DIDASKALIA

Zainteresowanie czytelnika polską współczesną dramaturgią sceniczną wiąże się dziś z nie lada wyzwaniem lekturowym. Biorąc pod uwagę mnogość tekstów pisanych dla sceny, wielość miejsc ich publikowania i sposobów prezentacji, a także znaczne zróżnicowanie formalne utworów – miłośnik tego typu twórczości dramatyczno-teatralnej z pełną świadomością ograniczać się musi do spojrzenia cząstkowego; zmuszony jest dokonywać wyboru i czerpać przyjemność z mikrolektury, z rozpoznawania wielu fragmentów z niesłuchanie rozbudowanej całości. Nie znaczy to jednak, że nie można pokusić się o kilka refleksji natury bardziej ogólnej, dotyczących wybranego problemu teoretycznego, na przykład zagadnienia paratekstualności dramatu. Problem ten wydaje mi się niesłuchanie inspirującym tematem refleksji, zwłaszcza jeśli chodzi o nową polską twórczość sceniczną, ponieważ można w niej zaobserwować znaczące nasilenie obecności różnych form paratekstualnych, niejako wprost proporcjonalnie do rozbudzonego zainteresowania „autorów dramatycznych samym tekstem – jego językowym kształtem, symbolicznym zasięgiem i performatywną energią”¹.

W kompozycji dramatów pisanych współcześnie dla teatru dominują dwa sposoby uporządkowania materiału słownego. Z jednej strony, sporo tekstów zbudowanych jest wyłącznie z partii dialogowych bądź monologowych, z wyraźnym ograniczeniem elementów paratekstualnych, które przybierają wyłącznie formę imion własnych postaci lub zaledwie jakichś znaków (liter, liczb, emotikonów). Z drugiej – w wielu sztukach współczesnych pojawiają się wyraźnie wyodrębnione, zaakcentowane układem graficznym, fragmenty nienależące do dwóch podstawowych form podawczych dramatu. Są to wszelkiego rodzaju parateksty: podtytuły, spisy osób przedstawionych, obszerne didaskalia, których roli nie da się ograniczyć do znaczeń pojęcia „wskazówki sceniczne”, różne sygnały dodatko-

* Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teatru i Dramatu, e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl.

¹ A. Grabowski, J. Kopciński, *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 7.

we od autora, będące równoważnym, a czasami nawet istotniejszym od dialogów środkiem wyrazu².

Na temat ważnej znaczeniowej i operacyjnej roli didaskaliów oraz wszelkich innych paratekstów w dramacie powstało już wiele szczegółowych analiz, m.in. opracowania Sławomira Świontka, Ewy Wąchockiej, Krystyny Ruty-Rutkowskiej czy Ireny Lewkowicz³. Biorąc pod uwagę refleksje metodologiczne i wnioski wspomnianych badaczy, proponuję w tym opracowaniu rozważania o trzech sposobach eksponowania paratekstów w obrębie tekstu dramatu. Pisząc „tekst dramatu”, mam w tym momencie na myśli podstawową dialogowo-monołogową formę wypowiedzi, skonstruowaną jako zapis replik osób mówiących/działających. Jednak myśląc o współczesnych tekstach dramatycznych wcale nie ograniczam się do wyobrażenia wspomnianego zapisu, który traktuję jako jedno z możliwych, wcale nie normatywnych, rozwiązań w obszarze pisania dramatów/pisania dla sceny. Dlatego też słowa „dramat”, które często pojawiać się będzie w moim artykule, używam przede wszystkim w znaczeniu „dyskurs dramatyczny”, obejmując tą nazwą całość konkretnego autorskiego przekazu, który „zakłada istnienie wypowiadającego się i słuchacza manifestowane użyciem gramatycznych form 1. i 2. osoby”⁴ – i to w podwójnym aspekcie, gdyż zarówno w odniesieniu do fikcyjnej relacji dialogowej, jak i do zaprojektowanej w tekście komunikacji z odbiorcą.

Nie ulega wątpliwości, że w procesie lektury współczesnego dramatu warto brać pod uwagę – jak pisze Irena Lewkowicz – cały paratekstualny „tekst didaskaliczny”⁵. Rola didaskaliów nie ogranicza się wyłącznie do funkcji użytkowej i instrumentalnej, a rozmaite parateksty tworzące tkanę wypowiedzi werbalnej są czymś więcej niż prostymi informacjami o elementach świata fikcji i czymś więcej niż tylko spisem nazw własnych. W artykułach naukowych na temat tek-

² Zaznaczyć należy, że posługuję się terminem „parateksty” w nawiązaniu do koncepcji teoretycznych Gérarda Genette’a, ale wykorzystuję również ustalenia innych badaczy, którzy używają tego pojęcia w analizie tekstu dramatycznego w odniesieniu do wielu metatekstualnych fragmentów dramatycznych, w tym szczególnie didaskaliów. Zob. obszerny przegląd stanowisk teoretycznych na temat didaskaliów zamieszczony w artykule: I Lewkowicz, *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście...*, s. 97–111.

³ Zob. S. Świontek, Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999; E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999; K. Ruta-Rutkowska, *Polska tradycja metadramatu*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012; I. Lewkowicz, *Parateksty na wolności...*

⁴ Hasło: *dyskurs*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 118.

⁵ I. Lewkowicz, *Parateksty na wolności...*, s. 106–107.

stu pobocznego, który wcale nie jest poboczny, często podejmuje się problem wielofunkcyjności didaskaliów, które cechuje znaczący potencjał illokucyjny i performatywna energia. Badacze opisują chwiejny, graniczny status wszystkich paratekstów, akcentując ich rolę mediacyjną między tekstem a światem, a także rolę komunikacyjną w relacji między „ja” autorskim i odbiorcą⁶. Dlatego też (nad)obecność form paratekstualnych w polskim dramacie najnowszym można traktować jako przejaw upodmiotowienia tekstów, przykład sygnatury dramatopisarza, co projektuje z kolei odczytanie utworów w aspekcie antropologicznym – jako zbioru „śladów” wskazujących swego autora⁷.

Zaprezentuję poniżej trzy przykłady ciekawych, w moim przekonaniu, relacji wewnątrztekstowych, w których semantyczne napięcie rodzi się z zestawienia dialogów dramatycznych z innymi, inaczej ustrukturyzowanymi częściami tekstu. Bogactwo form paratekstualnych można uporządkować, wyodrębniając trzy powtarzalne strategie kompozycyjne, w jakiejś mierze reprezentatywne dla wielu nowych tekstów scenicznych. Są to:

- po pierwsze – rozbudowane fragmenty narracyjne, pojawiające się w dramatach nie tylko w funkcji inicjalnej metawypowiedzi, lecz także obecne w wielu częściach tekstu, pomiędzy dialogami dramatycznymi, czasem stanowiące autonomiczną całość, oznaczoną jako kolejna scena;
- po drugie – śródtytuły otwierające każdy kolejny fragment tekstu, stanowiące przykład albo metaforycznego uogólnienia zawartości sceny, albo ironicznego kontrapunktu względem następujących poniżej partii słów;
- po trzecie – didaskalia w formie zabawnych komentarzy, stanowiące przykład autorskiego opisu słowotwórczo-stylistycznego; coś w rodzaju ozdóbki akcji i treści o charakterze metafikcyjnym. Te fragmenty mają wymiar nie tylko jawnoteatralny i autotematyczny, ale nadają całości wypowiedzi walor, by tak rzec, konstrukcji obnażonej, wydobytej na światło dzienne, dzięki której ważniejsza od mocy mimetycznej utworu pozostaje anatomia dramatu jako zbioru słów „dobrze skrojonych”.

Przykład pierwszy – rozbudowane fragmenty narracyjne

Autorskie pomysły różnicowania dialogowej formy dramatycznej wydają się nie mieć końca, gdyż uzależnione są w dużej mierze od dynamicznych, zmieniających się formatów komunikacji międzyludzkiej. Ciekawym przykładem tego typu zabiegów pisarskich jest *Katarzyna Medycejska* Małgorzaty Sikorskiej-Mi-

⁶ Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 9.

⁷ Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 240–242.

szczuk⁸. Dramatopisarka zastosowała w utworze kompozycję ramową, dopisując do zasadniczej akcji dramatycznej kilka różnych, wyrazistych paratekstów. Na początku sztuki znalazły się zgrabnie wymyślone fragmenty informujące o produkcji, zapisane w formie krótkich streszczeń wcześniejszych działań, a opatrzone kolejno tytułami: *Akcja z zeszłej środy*, *Akcja z piątku*, *Dziś zobaczymy*. Te części dramatu można by potraktować jako nawiązanie do konwencji scenopisu filmowego – ze względu na duży potencjał wizualny przedstawionych treści. Jednak mnogość działań postaci, zawartych w krótkich słowach osobliwego wprowadzenia-streszczenia, wskazuje raczej na ironiczny wymiar aktu prezentacji, stanowi przykład autorskiej metarefleksji, wprowadza specyficzny rodzaj dystansu zarówno wobec konwencji przedstawiania świata w dramacie, jak i wobec potencjalnych oczekiwań odbiorców, preferujących często tematy sensacyjne, pełne przemocy i krwi, z odrobiną przerażenia rodem z horroru. O tym, że autorka z właściwą sobie dawką humoru uwzględniła w zapisie dramatycznym obecność odbiorcy, świadczą kolejne paratekstualne fragmenty. Zaraz poniżej widoczne są repliki odzwierciedlające porządek internetowego forum dyskusyjnego:

F o r u m

widzieliście ostatni odcinek? Jak wstawali z martwych? : -) ten serial jest super, a anioł jest boski.

Ania12@o2.pl

Ten serial to największa chala i bez sensu

kmiotek@onet.pl

sam jesteś bez sensu kmiotku, jak ci się nie podoba serial to go nie oglądaj!!!

wojtek@wp.pl

to jest eskimoski serial. Oni go tylko tłumacza i graja nasi aktorzy. pisze teraz prace maderska to wiem.

megi@gmail.pl (s. 43)

Dzięki tym humorystycznym wstawkom czytelnik dramatu łatwo utwierdza się w przekonaniu o hybrydycznej naturze tekstu, w którym nawarstwiają się kolejno nie tylko różne motywy i konwencje artystyczne, lecz także niektóre sformułowania typowe dla dyskursu medialnego w jego odmianie rozrywkowej, publicystycznej, a nawet sądowniczej. Współczesny dramat o Katarzynie

⁸ M. Sikorska-Miszczyk, *Katarzyna Medycejska*, „Dialog” 2008, nr 3, s. 42–69. Wszystkie cytaty według tego wydania.

Medycejskiej, czyli autorska wizja biografii postaci historycznej, skomponowana została na kształt widowiska, w którym elementy medialnego *show* współlistnieją z okolicznościami procesu sądowego, a sposób wystawienia na widok publiczny osoby królowej budzi skojarzenia z przygotowaniami ofiary do egzekucji i wpisuje się w reguły mechanizmu przedstawień prześladowczych.

Równie ważny pozostaje też wymiar autotematyczny dramatu. Nagromadzenie różnych form wypowiedzi powoduje, że odbieramy ten tekst jako utwór o umowności każdej literackiej kreacji. Wyeksponowanie tworzywa słownego, zarówno poprzez użycie wielu strategii retorycznych i form stylistycznych, jak i poprzez stosowanie neologizmów, kieruje uwagę czytelnika na sam proces stwarzania fikcji – w tym przypadku fikcji komponowanej na bazie przepisanych/ostentacyjnie koloryzowanych faktów historycznych.

Bardzo ciekawy jest *Epilog* tej sztuki, zapisany w formie krótkiej narracji, stanowiący autorski dodatek – bonus dla czytelnika. Jest to paratekst skomponowany jako bajka o dwóch zwalczających się stronnictwach.

Epilog

Ponieważ nie mam możliwości dorzucenia do tej sztuki jakiegoś ciekawego filmu na DVD, a chciałoby się uszczęśliwić Czytelnika i Widza tak bardzo, jak tylko się da, gratismem jest Bajka.

Bajka dla dzieci, które marzą o chlebie i winie, jak my.

Była sobie Królowa i dwa Stronnictwa: Jajkojadów z Cieńszego Końca i Jajkojadów z Grubszego Końca (tradycję tej metafory rozpoczął niejaki Swift, który miał zwyczaj wygrażania pięścią, ilekroć znalazł się na ulicy St James 28). Oprócz Królowej była też Księża, która instruowała dokładnie: „Jeść będziecie jajka ze szlacheckiego końca – tak wam przykazuję, jako Pan Wasz, Życia Początek i Koniec, Wszystkiego w Jajku Dawca”.

I był Kardynał ze Stronnictwa Grubego Końca, który szlachetniejszy koniec wielbił jako Gruby, bo Grubość to Życie, Krzepkość i Jędrność, stąd jego wiara, że słuszność jest po jego stronie. [...] I był Reformista ze Stronnictwa Cienkiego Końca, który szlachetniejszy koniec wielbił jako Cienki, bo Cienkość to Subtelność, Piękno i gęsiego pióra czubek, a to znaczy, że nauka, sztuka i mądrość z cienkiego końca wychodzą [...]. (s. 69)

Ciąg dalszy bajki, jak można się domyślać, opisuje zawziętą walkę obu stronnictw, prowadzoną w celu uzyskania przewagi, potwierdzenia swej racji i niezależności, m.in. poprzez okrutną eliminację tego, co inne, obce... Taką bajkową narracją kończy autorka swój dramat o XVI-wiecznych konfliktach religijnych. Tekst napisany z perspektywy kilku wieków później dosadnie ilustruje ludzką zależność od obowiązujących w każdej kulturze narracji dominujących: są one – jak pokazuje utwór Sikorskiej-Miszcuk – zarówno porządkujące, jak i dalece

cząstkowe. Sztuka obrazuje zatem (w dużej mierze dzięki swym fragmentom nie-dialogowym) z jednej strony twórczy potencjał jednostki w tworzeniu opowieści, z drugiej – destrukcyjny wpływ człowieka na człowieka, zwłaszcza wtedy, gdy aktualizuje się w nas atawistyczny pierwiastek przemocy⁹.

Przykład drugi – (prze)moc śródtytułów

Kolejnym sposobem manifestowania paratekstów w utworach dramatycznych są śródtytuły, rozdzielające poszczególne części/sceny/odslony dramatów. Zarówno wspomniana Małgorzata Sikorska-Miszczuk, jak i wielu innych współczesnych twórców dzieli w ten sposób materię tekstu scenicznego, wprowadzając tytuły, stanowiące formę pośrednią między metatekstową zapowiedzią treści sceny a komentarzem w funkcji ironicznego kontrpunktu do zawartości myślowej następujących po nim replik dramatycznych. Taki rodzaj delimitacji tekstu występuje m.in. w *Walizce* i w *Kobro* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, w *Trash story* Magdy Fertacz, w sztukach: *Biedny Ja*, *Suka* i *Jej Nowy Kołes* Michała Walczaka, *Ojciec nasz* Artura Pałygi oraz *Don Kichot* Mateusza Pakuły. Warto zaznaczyć, że tytułowanie kolejnych scen dramatycznych może skutkować powstaniem albo tekstu-montażu o cechach epickich, albo tekstu-kolażu, w którym istotna jest programowa odrębność, a zarazem niespójność różnych materiałów/fragmentów¹⁰. Śródtytuły, będące formą sygnatury autorskiej, wprowadzają dystans wobec fikcji i specyficzny rodzaj niejednoznaczności tego, co przedstawione. Jednostkowe historie bohaterów ujęte są zatem w dyskurs heteronomiczny oraz niejednorodny stylistycznie, w rodzaj konstelacji rapsodycznej, „w której epickość i dramatyczność ulegają jednocześnie syntezie i rozłączeniu”¹¹.

Do krótkiej analizy funkcji śródtytułów wybrałam tekst młodego autora Michała Kmiecika – tekst o tyle symptomatyczny, że stanowiący „gorącą” wypowiedź dramatopisarza, zbudowaną według reguł palimpsestowych nawiązań literackich, ale również tekst dla teatru „angażującego”, może nawet interwencyjnego. Dramat pt. *Śmierć pracownika*, opublikowany w grudniowym „Dialogu” z 2011 r., wywołuje skojarzenia ze sztuką *Śmierć podatnika* Pawła Demirskiego. Kmiecik deklaruje wprost ten rodzaj nawiązania, z którym wiąże

⁹ Pisałam o tym w artykule: *Konflikt słów – zderzenie kultur. O napięciach w tekstach scenicznych Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk*, [w:] S. Bobowski, P. Rudzki (red.), *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 211–215.

¹⁰ Na temat różnicy między montażem a kolażem w kompozycji dramatu najnowszego zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 106–110.

¹¹ Ibidem, s. 140.

się podobny styl myślenia o teatrze – jako miejscu rozważania różnych problemów społecznych – z intencją wywołania pozateatralnych konsekwencji. Chodzi przede wszystkim o ten rodzaj komunikacji z odbiorcą, w czasie którego następuje „zasianie w widzach poczucia, że coś nie jest w porządku”¹². Sztuka podejmuje temat przedmiotowego traktowania pracowników i ludzi poszukujących pracy, czego przyczyn należy upatrywać nie tylko w stylu władzy demonstrowanej przez przełożonych, ale przede wszystkim w całym systemie rozwiązań ekonomiczno-prawnych oraz w sprzecznościach tkwiących w sposobie funkcjonowania kapitalistycznego rynku pracy.

W dyskursie dramatycznym, który stworzył Michał Kmiecik, znaczącą rolę odgrywają formy paratekstualne. Już na początku sztuki, w spisie osób przedstawionych, wyeksponowany został podział postaci na te ważniejsze, bardziej upodmiotowione, i te usytuowane w pozycji przedmiotu, pozbawione nazwy własnej. Do trzech znaczących figur, oczywiście dominujących w dramatycznym układzie sił, należy POSIADACZ, ASYSTENT, INWESTOR. Inni bohaterowie określani zostali natomiast następującymi słowami i/czy równoważnikami zdań:

W SPRAWIE PRACY/JUŻ NIE W SPRAWIE PRACY
PRZED AWANSEM SPOŁECZNYM/PO AWANSIE SPOŁECZNYM
ZWIĄZANY
BYŁO
ROZKRĘCAJĄCE
ODCINAJĄCE KABLE
WIEDZĄ
KI
TKWI W SZCZEGÓŁACH
KOCHAJĄCY
KOCHANA¹³

Nazwy bohaterów, które odnoszą się do różnych czynności/stanów, służą typizacji postaci, sygnalizują również znaczny stopień upodrzednienia figur dramatycznych, uwydatniając mechanizm niszczenia jednostek uwikłanych w opresyjne reguły rynku pracy. Modelowy wymiar świata przedstawionego podkreśla użyta przez Kmiecika metafora poszukiwania pracy jako błądzenia w labiryncie, przywołana głosem z offu w formie nawiązania do mitu o Tezeuszu i Minotaurze.

Polemiczny i interwencyjny charakter sztuki wynika m.in. ze sposobu użycia śródtytułów. Większość scen sztuki opatrzona została hasłowymi wprowadzenia-

¹² Nie przez szybę. Rozmowa z Michałem Kmiecikiem, rozmawiała Justyna Jaworska, „Dialog” 2011, nr 12, s. 115.

¹³ M. Kmiecik, *Śmierć pracownika*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 73.

mi. Są to albo frazy dobitnie eksponujące ideologiczny i propagandowy wymiar ustaw legislacyjnych czy prawd ogólnie przyjętych, albo tzw. skrzydlate słowa, których utarte znaczenia poddane są różnym semantycznym modyfikacjom. I tak, na przykład, na początku sceny trzeciej zapisany został w formie tytułu cytat z ustawy o przestępstwach seksualnych z 1956 r., przewrotnie odnoszący się do treści sceny spotkania w sprawie podjęcia pracy. Paragraf dotyczący przestępstw seksualnych jako początek sceny rozmowy kwalifikacyjnej to autorski pomysł kompozycyjny, sugerujący, że społeczne relacje interpersonalne są ewidentną grą o własne interesy, prowadzoną z wykorzystaniem przemocy psychicznej i z pominięciem jakiegokolwiek empatii w stosunku do drugiego człowieka. Inne przykłady komponowania treści sztuki w oparciu o kontrastowe połączenia tytułów scen z następującymi po nich dialogami/monologami to: scena 5, zatytułowana „p a n i władca na krańcu świata i w twoim domu” – jako początek dialogu ASYTENTA z POSIADACZEM; scena 6: „moje miejsce pracy jest moim domem (według fernanda pessoy i heinera müllera)” – jest to fragment długiego monologu sfrustrowanego ASYTENTA; scena 9: „widmo krąży po siedzibie firmy”, prezentująca rozmowę osoby poszukującej pracy (czyli tytułowego widma) z przedstawicielem związków zawodowych.

Wszystkie tytuły scen w sztuce Kmiecika to sarkastyczne komentarze dialogów i zachowań postaci przedstawionych. Sarkazm, czyli etymologicznie rzecz ujmując: mocne kąsanie słowem, jest w tym przypadku wyrazem krytycznej postawy młodego autora wyczulonego na różne zaniedbania warunków pracy i socjalnych zabezpieczeń jednostki, ukazanej w opresyjnej sytuacji podległości wobec innych ludzi, wyżej usytuowanych w hierarchii społecznej. Kmiecik stosuje w swym tekście strategię cytowania i kompilacji, którą określa mianem *samplingu*. Klisze językowe, błędy języka mówionego w połączeniu z „cudzym słowem” i nawiązaniem intertekstualnym, np. do twórczości Heinera Müllera, Erica Emmanuela Schmita czy Bertolda Brechta, tworzą z tej sztuki osobiwą mieszaninę słów, jakiś rodzaj utworu-materiału w pewnym sensie „otwartego” – i na różne możliwości prezentacji scenicznej (nawiasem mówiąc, w tekście Kmiecika znajduje się sporo uwag o potencjalnej realizacji teatralnej sztuki), i na otaczającą rzeczywistość, na aktualność. W odniesieniu do sztuki *Śmierć podatnika* można zatem mówić zarówno o strategii montażu, gwarantującej napięcia między poszczególnymi częściami tekstu dramatycznego, jak i o zasadzie kolażu, czyli wprowadzania elementów obcych, gotowych cytatów, np. dokumentów. Obie te strategie – niedyskretne, manifestacyjne – uwydatniają krytyczny potencjał tekstu, zarówno wobec dawno już obalonej reguły spójności „dzieła”, jak i wobec dominujących reguł porządku społecznego, sankcjonującego podrzędną pozycję każdego człowieka, któremu przydarzyła się kiedykolwiek sytuacja poszukiwania pracy.

Przykład trzeci – językowe gry i zabawy

Najlepszym przykładem praktyki dramatopisarskiej, w której różne parateksty stanowią formę autorskiej zabawy językiem są utwory Mateusza Pakuły. Właściwie w każdym z tekstów tego pisarza daje o sobie znać upodobanie do słowotwórczych i stylistycznych przekształceń języka. Język prezentuje się czytelnikowi utworów Pakuły przede wszystkim jako plastyczne tworzywo, jako materiał poddający się kompilacjom niemal nieograniczonym, bo wyobraźnię lingwistyczną autora ograniczają jedynie reguły komunikatywności wypowiedzi. Mimetyczny aspekt słowa zdominowany jest przez ozdobność, nieprzezroczystość językowych środków przedstawiania. Jako przykład posłużą dwa fragmenty didaskaliów, podkreślające samozwrotny, metatekstualny walor wypowiedzi:

Scena 7

Stare babodziady pędzą na rowerach z górki. Pędzą na pazurki. Widzą gwiazdę nisko na niebie. Jest nisko i mruga. Jest w niej oddech. O tak. Stare widzą to i piszczą z radości. Ich radość jest fajna i śmieszna bo jest to radość czegoś starego. Na przykład człowieka. Chociaż człowiek współczesny też jest bardzo fajny. Ale stare babodziady pędzą na rowerach z górki. Pędzą na pazurki. Chcą opowiedzieć o sercu i ogniu. I wiatr też jest ważny. Ważniejszy. Wiatr jest w życiu najważniejszy. To może być jakieś wyrażenie. Oni myślą różne rzeczy. To są rzeczy czegoś starego. To są rzeczy jakichś rzeczy¹⁴.

Reżyser i scenarzysta bardzo Bruce'owi dziękują i zapraszają go na później. Bruce też dziękuje i wychodzi. Tymczasem wchodzi następny castingowany nińdża czyli Kruk. Czy muszę zwracać uwagę na to jak piorunujące jest minięcie się tych dwóch ze sobą nawzajem? Urządzenia rzeźą i buczą ekrany parują powietrze ma elektryczny smak jak by zaśpiewał Krzysztof. Czy muszę zwracać uwagę na to jak dramatyczne jest spojrzenie się na siebie nawzajem tych dwóch? To po prostu totalny dramatic look¹⁵.

Pierwszy z fragmentów, pochodzący ze sztuki *Księżę Niezłom*, stanowi część krótkiej sceny 7, będącej wyłącznie wypowiedzią didaskaliczną. Oprócz zabawnego języka i narracyjnej struktury tego *didaskalium* zwraca uwagę autonomiczność wypowiedzi – zarówno ze względu na styl języka opisującego Babodziadów (nieco bardziej metaforyczny niż język pozostałych części dramatu, pseudopotycki), jak i na luźny związek sceny z zasadniczą linią fabularną utworu. Ot, taka sobie wizja pisarza, obrazek rodzajowy wyrażony w formie paratekstu, ukazujący radość życia wyzwolonych z piwnicznego więzienia Babodziadów. Jest to fragment, który uzupełnia akcję przedstawioną na zasadzie ozdobnika w kompozycji

¹⁴ M. Pakuła, *Księżę Niezłom*, [w:] idem, *Biały dmuchawiec. Pięć sztuk teatralnych*, Wyd. Fundacja SPLOT, Kraków 2010, s. 112.

¹⁵ M. Pakuła, *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 20.

całości. Nie jest jakimś koniecznym elementem zdarzeń, za to dostarcza czytelnikowi, podobnie jak postaciom, niezbędnego oddechu przy rozpoznawaniu zasadniczo ponurego świata przedstawionego; ze względu na humor zawarty w tej zrelacjonowanej scenie fragment pełni przede wszystkim funkcję ludyczną.

Drugi cytat, pochodzący z utworu *Wejście smoka. Trailer*, to z kolei oczywista gra autora z konwencją teatralną, która zakłada, że tekst didaskaliczny często pełni funkcję autotematyczną i metateatralną. Natężenie modalności wypowiedzi, uzyskane dzięki ujawnieniu podmiotu mówiącego i wprowadzeniu formy pytającej, łączy się w tym fragmencie z kpiarskim podejściem autora do co najmniej kilku obszarów twórczości: po pierwsze, do zasad pisania dramatu jako instrukcji potencjalnego przedstawienia; po drugie, do przekonania o sprawczej mocy słowa w dramacie i siły nakazów nadawcy wypowiedzi (autorskie wskazówki traktujemy przecież w tym przypadku jako wypowiedź mocno ironiczną), po trzecie wreszcie – do reguł postępowania w showbizisie, w rzeczywistości medialnej, w której miarą wartości przekazu jest stopień wywołania wrażenia na odbiorcy i wysokość słupków oglądalności.

Intryga w sztuce Pakuły przebiega w czasie castingu do produkcji opartej na kinowym przeboju sprzed lat, nic zatem dziwnego, że autor tworzy coś w rodzaju dramaturgicznego pastiszu fabuły kina akcji i jego bohaterów. Dużo w tym pomyśle konceptów słownych rodem z twórczości dadaistycznej, w której inspiracją i wzorem do naśladowania jest dziecięca wyobraźnia i/czy aktywność słowna. Pojawia się w dramacie stylizacja na język potoczny i środowiskowy; w ekspresywnym, radosnym żargonie filmowców wulgaryzmy splatają się z elementami slangu zawodowego i banałami. Co ciekawe, podmiot autorski ujawniający się w didaskaliach wchodzi w podobne role, co postaci dramatu: buduje wypowiedź jako oczywistą manifestację nonszalancji, luzu i odpowiedniego looku, zgodnie z wymogami komunikacji, w której chodzi przede wszystkim o atrakcyjność wizualną i siłę autokreacji. Świat przedstawiony w dramacie, stworzony z wykorzystaniem estetyki recyklingu, prezentuje się czytelnikowi jako obszar gry masek, pod którymi ukrywają się figury dość bezmyślne i prostackie, nie tyle mówiące, ile mówione językiem jakby zasłyszonym, pożyczonym, narzuconym. Język ten, zarówno w partiach dialogowych, jak i we fragmentach jawnoteatralnych didaskaliów, sprytnie maskuje pożądlivy, instynktowny sposób bycia postaci dramatycznych.

* * *

Zaprezentowane odmiany paratekstów odnaleźć można w wielu nowych polskich dramatach. Przywołane przeze mnie przykłady pochodzą ze sztuk w jakiejś mierze reprezentatywnych, jeśli chodzi o illokucyjny wymiar i performatywną energię dyskursu dramatycznego. Nie są to jednak przypadki szczególne, ponieważ podobne sposoby komponowania tekstu pojawiają się w różnym zakresie w twór-

czości innych autorów. Gdyby przyrzeć się dokładnie formom eksponowanych fragmentów paratekstualnych, można by odnaleźć ich odpowiedniki w tradycji literackiej i konwencjach dramatopisarskich XX stulecia. Wyraziste eksperymenty z tekstem pobocznym są przecież charakterystyczne dla tekstów kabaretowych, dla twórczości surrealistów czy dramatu absurdu. W przypadku dramaturgii najnowszej (nad)obecność paratekstów wiąże się z tendencją do rozbijania tradycyjnej dialogowej struktury dramatu, ale przede wszystkim – z autorskimi gestami kompilacji wielu spetryfikowanych dyskursów publicznych, co pozwala określić nowe dramaty jako przestrzenie jawnej tekstualności, która determinuje oczywiście proces lektury i programuje specyficzne uwrażliwienie czytelnika na grę znaczeń w ramach projektowanej przez autora konstelacji słów.

Różne fragmenty całościowego „tekstu didaskalicznego”, bardzo atrakcyjne z perspektywy lektury, nie zawsze – a nawet dość rzadko – pełnią funkcję instrukcji teatralnych. Pojawiają się one bowiem raczej w randze autorskiej „gry słowem” jako tworzywo tekstu pełnego wewnętrznego napięcia. Co nie znaczy, że parateksty nie mogą zaistnieć w przedstawieniu – albo w postaci partii tekstu wygłaszanego, albo znajdując swój ekwiwalent w postaci innych środków teatralnych.

Reasumując wszystkie poczynione uwagi, traktowałabym różne formy paratekstualne w nowym polskim dramacie nie tylko, co oczywiste, jako przykład wskazówek scenicznych czy wizualno-reżyserskich uprawnień autora oraz środek natężenia mocy illokucyjnej wypowiedzi i energii performatywnej tkwiącej w słowie, lecz także jako przykład wzmożonej literackości utworów dramatycznych, które nie są wyłącznie tekstami teatralnymi. Ich autorzy projektują bowiem specyficzny rodzaj doświadczenia czytelnika – **lekturę jako wydarzenie**, w czasie którego na równi z rozpoznawaniem mimetycznych walorów fikcji następuje specyficzna, jednostkowa realizacja dramatu. Tekst wydarza się w procesie lektury na różne sposoby, także dzięki konfrontacji dialogowej formy podawczej i towarzyszących jej licznych paratekstów.

Bibliografia

- Bogdanowska M., *Komentarz i komentowanie. Zagadnienia konstrukcji tekstu*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Grabowski A., Kopciński J., *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 7–26.
- Kmiecik M., *Śmierć pracownika*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 73–112.
- Lewkowicz I., *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 97–122.

- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Nie przez szybę. Rozmowa z Michałem Kmicikiem, rozmawiała Justyna Jaworska, „Dialog” 2011, nr 12, s. 113–115.
- Pakuła M., *Księżę Niezłom*, [w:] idem, *Biały dmuchawiec. Pięć sztuk teatralnych*, Wyd. Fundacja SPLOT, Kraków 2010.
- Pakuła M., *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 14–33.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998.
- Popczyk-Szczęsna B., *Konflikt słów – zderzenie kultur. O napięciach w tekstach scenicznych Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk*, [w:] S. Bobowski, P. Rudzki (red.), *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 209–220.
- Ruta-Rutkowska K., *Polska tradycja metadramatu*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Sikorska-Miszczyk M., *Katarzyna Medycejska*, „Dialog” 2008, nr 3, s. 42–69.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.
- Wąchocka E., *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, [w:] M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 217–247.

Beata Popczyk-Szczęsna

PARATEXTS IN THE NEW POLISH DRAMA

Abstract. Contemporary authors writing for the theater expose a linguistic shape of dramas in their works, and consequently they apply numerous paratextual forms. The role of paratexts is by no means restricted to their instrumental function only; stage directions and self-referential remarks are more than simple stage guidelines or information about the elements of the world depicted.

There have been many studies on essential functions of paratexts in drama. This paper is a kind of supplement where three noticeable strategies of the author will be discussed, consisting in including paratexts in the drama. These are the following compositional solutions: 1) entering in the drama dialogue the expanded fragments of narration, being autonomous entireties, which are marked as subsequent scenes; 2) using subheadings which begin individual fragments of the text and which are ironic counterpoints of the content of dialogues; 3) enriching the text with amusing comments which are examples of the author's word-formative and stylistic show; these fragments indicate

that what is more important than the work's mimetic power is the anatomy of drama as a collection of words which are "well cut".

The above-mentioned techniques of composition are typical of literary work of a number of contemporary playwrights.

Słowa kluczowe: dramat, dialog, lektura dramatu, parateksty, metateksty.

Key words: theatrical play, dialogue, reading of the play, paratexts, metatexts.

AUTORZY

Piotr Bering – filolog-mediolatynista i historyk-mediewista. Uzyskał doktorat (1993) z historii oraz habilitację (2001) z literaturoznawstwa. Interesuje się średniowiecznym teatrem, teatralnością, średniowieczną historiografią, polsko-niemieckimi relacjami kulturalnymi w średniowieczu. Badacz średniowiecznych i staropolskich rękopisów. Od 2009 r. związany z Instytutem Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2007 r. członek, a od 2013 r. przewodniczący sekcji polskiej Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval.

Małgorzata Budzowska – adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego. Jej rozprawa doktorska pt. *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine'a* uzyskała nagrodę Narodowego Centrum Kultury jako najlepsza rozprawa doktorska z dziedziny kultury w Polsce w 2009 r. Publikuje artykuły z dziedziny recepcji mitów antycznych w teatrze współczesnym, jest współredaktorem tomu *Ancient Myths in the Making of Culture* (2014). Zaanżelowana w dwa projekty badawcze finansowane przez NCN: *Recepcja mitów antycznych z kręgu kultury śródziemnomorskiej w teatrze polskim XXI wieku* oraz *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów*.

Katarzyna Chiżyńska – adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego. Tytuł doktora w dziedzinie literaturoznawstwa starożytnego uzyskała w 2012 r. na podstawie rozprawy *Scholia Medicea in Aeschili „Persas”* – opracowanie, przekład, komentarz. Ukończyła studia magisterskie z zakresu kulturoznawstwa (teatrologia) (2007) oraz filologii klasycznej (2005). Aktualnie realizuje projekt NCN zatytułowany *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów*. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na pracach scholiastów oraz poetyce starożytnego dramatu.

Jadwiga Czerwińska – prof. dr hab., zatrudniona w Uniwersytecie Łódzkim, redaktor naczelna „Collectanea Philologica”, członek Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN, The Classical Association, Centrum Latinitatis Europae, Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Polskiego Towarzystwa Filologicznego; stypendystka m.in. Fondation Hardt pour l'Etude de l'Antiquité Classique, Vandoeuvres-Genève, Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Zainteresowania naukowe obejmują teatr i dramaty greckie.

ki (zwłaszcza tragedie Eurypidesa), filozofię grecką oraz recepcję kultury antycznej, szczególnie w kulturze włoskiej. Jest autorką wielu publikacji naukowych, w tym monograficznych opracowań polskich i włoskich na temat twórczości Eurypidesa. Za swą działalność otrzymała m.in. Medal Komisji Edukacji Narodowej, wiele nagród indywidualnych oraz nagrodę ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Tomasz Kaczmarek – dr hab. prof. UŁ w Katedrze Filologii Romańskiej, dr nauk humanistycznych Uniwersytetu Paryskiego IV (Sorbona). Jego zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim literaturę francuską i włoską XX w., a w tym obszarze zwłaszcza dramat i awangardę teatralną w Europie pierwszej połowy XX w. Jest autorem trzech monografii poświęconych twórczości Henri-René Lenormanda, teatrowi francuskiemu z perspektywy estetyki ekspresjonistycznej i anarchii w teatrze francuskim.

Elżbieta Leszkiewicz – doktorantka w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowana przekładem teatralnym i zjawiskiem rozpadu komunikacji w teatrze absurdu, szczególnie u Samuela Becketta, Eugene Ionesco, Sławomira Mrożka.

Irena Lewkowicz – wykładowca w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się teorią tekstu dramatycznego, dramatem współczesnym, groteską w sztuce, teatrem kulturowo marginalizowanym. Publikuje w monografiach, czasopismach i wydawnictwach słownikowych. Edytorka tekstów literackich. Redaktorka i współredaktorka ośmiu książek.

Małgorzata Mieszek – adiunkt w Katedrze Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego, autorka monografii poświęconej staropolskim intermediom (*Intermedium polskie XVI–XVIII wieku: teatry szkolne*, 2007). Artykuły publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, „Tematach i Kontekstach”, „Pracach Polonistycznych” oraz w monograficznych tomach zbiorowych, m.in. *Anatomia szczęścia* (2005), *Kolor w kulturze* (2010), *Władca, władza* (2011), *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej* (2013), *Kalendarze staropolskie* (2013). Współpracowała przy edycjach monografii i antologii o tematyce staropolskiej (m.in. S. Twardowski, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja*, 2002; *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin*, 2005). Zainteresowania badawcze: dramat i teatr staropolski, dawna literatura popularna, literatura jezuicka.

Krystyna Modrzejewska – profesor, romanistka, literaturoznawca, kieruje Katedrą Kultury i Języka Francuskiego Uniwersytetu Opolskiego. Autorka monografii o recepcji współczesnego teatru francuskiego w Polsce w latach 1945–1970,

tożsamości kulturowej płci we francuskim dramacie XX w. (1997, 2004), sztuce uwodzenia we francuskim teatrze XX w. (2009), kondycji człowieka w literaturze francuskiej XX w. (2010, 2015) oraz redaktorka tomów zbiorowych.

Michał Nikodem – doktorant w Zakładzie Teorii Literatury na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Magister w zakresie filologii polskiej, specjalizacja: literaturoznawstwo (2015) oraz psychologii, specjalizacja: psychologia kliniczna (2015). Jego zainteresowania naukowe obejmują teorie literatury, psychoanalizę, kulturę popularną.

Damian Pierzak – obronił pracę doktorską zatytułowaną *Mit grecki w „Mowach” Cyserona* na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (2015). Jego zainteresowania badawcze obejmują rzymską retorykę oraz literaturę i kulturę późnorepublikańskiego Rzymu. Obecnie realizuje projekt naukowy *Argumentacja na podstawie przeszłości w mowach Cyserona. Teoria i praktyka* w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki.

Beata Popczyk-Szczęsna – dr hab. nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek: *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją* (2003), *Dramaturgia polska po 1989 roku* (2013), *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego* (2015); współredaktorka pracy zbiorowej *Dramat i doświadczenie* (2014). Zajmuje się dramatem i teatrem XX w., teorią i praktykami lektury tekstu dramatycznego oraz polską najnowszą dramaturgią sceniczną.

Grażyna Starak – dr hab. nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Francuskiej i Frankofońskiej w Instytucie Języków Romańskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wielokrotna stypendystka rządu francuskiego. Jej zainteresowania i badania dotyczą współczesnego teatru francuskiego i europejskiego, zagadnień związanych z antropologią teatru, języka teatralnego. Opublikowała kilkadziesiąt artykułów w kraju i za granicą, brała udział w licznych konferencjach krajowych i zagranicznych, literaturoznawczych oraz teatrologicznych. Jest autorką dwóch monografii: *Le langage théâtral d'Antonin Artaud* (2000), *A la recherche de l'Autre. L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès* (2014).

Marta Sterna – ukończyła studia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego na kierunku filologia klasyczna (praca magisterska pt. *Antyczne Korzenie Pulcinelli*) oraz italianistyka z translatoryką (praca magisterska pt. *La maternità e la sessualità ne „L'Arte della gioia”. Due linee di processo di formazione di Modesta, una donna libera*). Aktualnie studentka studiów doktoranckich w zakre-

sie języka, literatury i kultury na Wydziale Filologicznym UŁ. Obszary jej zainteresowań naukowych to teatr neapolitański XX wieku, teatr antycznej Grecji oraz twórczość włoskich pisarek (zwłaszcza Goliardy Sapienzy).

Simon Wirthensohn – tytuł doktora uzyskał w 2016 r. Studiował literaturę niemiecką, włoską i łacińską w Uniwersytecie w Innsbrucku i Salerno. W latach 2013–2016 był zatrudniony w Neolacińskim Instytucie Ludwika Boltzmannna w Innsbrucku na stanowisku junior researcher. Obecnie pracuje w Instytucie Filologii Klasycznej w Innsbrucku, gdzie przygotowuje edycję XVIII-wiecznych dramatów łacińskich.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk – studentka studiów doktoranckich języka, literatury i kultury w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Laureatka Nagrody Fundacji UŁ za najlepszą pracę magisterską oraz Nagrody „Polityki” za najlepszą pracę o historii PRL-u, a także wyróżniona w IX edycji konkursu im. W. Pobóg-Malinowskiego na Najlepszy Debiut Historyczny Roku (2016). Członkini Komisji Badań Genetycznych i Dokumentacyjnych nad Literaturą PAN, Łódź. Kierownik grantu NCN (Preludium) *Powojenna literatura polska w świetle kryptotekstów (na podstawie biuletynów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1945–1956)*. Jej zainteresowania naukowe to cenzura w PRL oraz literatura dla dzieci i młodzieży.

Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak – adiunkt w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Ukończyła filologię romańską oraz kulturoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim, odbyła studia doktoranckie na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą teatru hiszpańskiego w XIX, XX i XXI w., zwłaszcza tzw. Pokolenia '27, do którego należy Federico Garcia Lorca. Prowadzi także badania w zakresie poetyki i antropologii kulturowej, historii idei oraz antropologicznych struktur wyobraźni Gilberta Duranda.

AUTHORS

Piotr Bering – philologist on medieval Latin and historian of medieval history. PhD (1993) on history, facilitation (2001) on literature science. His research area consists of medieval theatre and theatricality, medieval historiography, Polish-German cultural relationships in Middle Ages. He examines medieval and Old-Polish manuscripts. From 2009 acting in the Institute of Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. A member (2007) and a Polish „national contact” (2013) of Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval.

Małgorzata Budzowska – assistant Professor at the Department of Classical Philology at the University of Łódź. Her book *Phaedra – Ethics of Emotions in the tragedies of Euripides, Seneca and Racine* (2012) was awarded as the best PhD thesis in Culture Studies in Poland in 2009. She is co-editor of the volume *Ancient Myths in the Making of Culture* (2014). Currently she is involved in two research projects: *Reception of ancient myths of Mediterranean Culture in Polish theatre of 21st century* and *Ancient drama and theatre in the works of scholiasts*, funded by the National Science Centre.

Katarzyna Chiżyńska – assistant Professor at the Department of Classical Philology at the University of Łódź. PhD (2012) in Classical Literature (*Scholia Medicea in Aeschyli „Persa” – Translation and Commentary*), MA (2007) in Cultural Science (theatre), MA (2005) in Classical Philology. Her current research project is *Ancient theatre and drama in the light of scholia* (National Science Center). Her research concerns ancient scholars' works and poetics of ancient drama.

Jadwiga Czerwińska – full Professor at the University of Łódź, the chief editor of “Collectanea Philologica”, a member of The Committee on Ancient Culture of the Polish Academy of Sciences (PAN), The Classical Association, The Center Latinitatis Europae, The Scientific Committee of Łódź (ŁTN), The Scientific Committee at Catholic University of Lublin (KUL), The Polish Philological Committee (PTF), the stipendist of Fondation Hardt pour L'Etude de L'Antiquité Classique, Vandoeuvres-Genève and The Lanckoroński Foundation. Interested in Greek theatre and drama (mainly Euripides), Greek philosophy and

the reception of Antiquity in Italian culture. The author of many articles, including Polish and Italian monographs about the works of Euripides. For her achievements she was awarded inter alia with the Medal of the Commission of National Education and many others. She was also prized by the Polish Ministry of Science and Higher Education.

Tomasz Kaczmarek – assistant Professor at the Department of the Romance Philology at the University of Łódź, PhD of Université de Paris-IV (Paris-Sorbonne). His research interests include mainly French and Italian literature of the 20th century, especially in the area of drama and avant-garde theater in Europe in the first half of the 20th century. He is an author of three monographs on the work of Henri-René Lenormand, the French theater from the perspective of the expressionist aesthetics and Anarchy in the French theater.

Elżbieta Leszkiewicz – PhD student at the Institute of Roman Philology at the Jagiellonian University. Interested in theatrical translation as well as the phenomenon of disintegration of communication in the Theater of the Absurd, especially in the literary works by Samuel Beckett, Eugene Ionesco and Sławomir Mrożek.

Irena Lewkowicz – the university lecturer at the Department of Drama and Theatre at the Institute of Contemporary Culture, University of Łódź. She is interested in the theory of dramatic text, contemporary drama, grotesque in art, culturally marginalized theater. Her works are published in the monographs, periodicals and branch vocabularies. Editor and joint editor of eight books.

Małgorzata Mieszek – assistant Professor in the Department of Old-Polish Literature at the University of Łódź. Author of the book about Old-Polish interludes and many articles in several monographs and periodicals. Scientific interests: Old-Polish theatre and drama, popular and adolescent literature.

Krystyna Modrzejewska – full Professor, Romanist specialized in literary studies; she manages the Department of French Culture and Language at the Opole University. She is the author of several monographs on various subjects: the reception of the contemporary French theatre in Poland in 1945–1970, the cultural identity of sexes in the 20th century French drama (1997, 2004), the art of seduction in the 20th century French theatre (2009), the human condition in the 20th century French literature (2010, 2015). She is also the editor of publications with multiple authors.

Michał Nikodem – PhD student at the Chair of Theory of Literature at the Faculty of Philology, University of Silesia in Katowice. MA in Polish Philology, specialization Literary Studies (2015) and in Psychology, specialization Clinical

Psychology (2015). His intellectual interests are theories of literature, psycho-analysis, popular culture.

Damian Pierzak – earned his PhD from the University of Silesia in Katowice at the Faculty of Philology (2015) upon presenting a thesis entitled *Greek Myth in Cicero's "Speeches"*. His scholarly interests include Roman rhetoric as well as literature and culture of the late republican Rome. He is currently a principal investigator in the project *Argument from the Past in Cicero's Orations. Theory and Practice* funded by the Polish National Science Center (NCN).

Beata Popczyk-Szczęsna – D. Litt., PhD, assistant Professor at the Chair of Theater and Drama Studies at the Institute of Culture and Interdisciplinary Studies, University of Silesia in Katowice. The author of the following books: *The figure of Judah in the Polish drama of the 20th century. Clashes with the reference* (2003), *Polish dramaturgy after 1989* (2013), *Repetitions and returns. About dramatic works of Janusz Głowacki* (2015); co-editor of the collective work *Drama and experience* (2014). She deals with drama and theater of the 20th century, theory and practices of reading the drama text and the recent Polish stage drama.

Grażyna Starak – D. Litt., PhD, assistant Professor at the Chair of French and Francophone Literature and Culture at the University of Silesia in Katowice. She has been awarded scholarships from the Government of the French Republic several times. She is interested in modern French theatre, anthropology of the theatre, and theatrical language. She has published articles in Poland and abroad and taken part in international conferences on literary and theatre studies. She is the author of two monographs: *Le langage théâtral d'Antonin Artaud* (2000), *A la recherche de l'Autre. L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès* (2014).

Marta Sterna – she graduated with a Master's degree in Classical Philology (MA thesis: *The antic roots of Pulcinella*) and in Italian Philology (MA thesis: *Maternity and sexuality in "The Art of Joy". Two lines of Modesta formation process, a free woman*) from University of Łódź. She is currently a PhD student of Language, Literature and Culture at the Faculty of Philology at the University of Łódź. Areas of her research interest are Neapolitan theatre of 20th century, theatre of Ancient Greece and Italian women writers (mainly Goliarda Sapienza).

Simon Wirthensohn – PhD, studied German, Italian and Latin literature at the Universities of Innsbruck and Salerno. From 2013 to 2016 he was a junior researcher at the Ludwig Boltzmann Institute for Neo-Latin Studies in Innsbruck. Currently he is working for the Classics Department of the University of Innsbruck, where he prepares the edition of 18th century Latin plays from South Tirol.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk – PhD student at the Department of Polish Literature of the 20th and 21st Century at the University of Łódź. Recipient of the Foundation of University of Łódź Prize for the outstanding MA thesis. Recipient of the first prize of the “Polityka” weekly magazine for the outstanding MA thesis on the history of the Polish People’s Republic. Distinguished in the 9th W. Pobóg-Malinowski Competition for the Best Historical Debut (2016). Member of the Commission for Studies of Genetic and Documentary Studies of Literature at PAN Łódź. Principal investigator in National Science Centre grant: *Post-war Polish literature in the light of cryptotext (on the basis of bulletins of the Main Office of Control of Press, Publications and Shows 1945–1956)*. Her research interests are: censorship of the Polish People’s Republic, children and young adult literature.

Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak – PhD, assistant Professor at the Department of Spanish Studies at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Graduated from the University of Łódź (French Studies and Cultural Studies) and from Adam Mickiewicz University in Poznań (Department of Drama, Theatre and Shows). Her research focuses on 19th, 20th and 21st century Spanish theatre, in particular theatre of Generation of ’27, represented by Federico Garcia Lorca, as well as widely understood cultural anthropology. Her interests include also cultural poetics, a history of the idea and anthropological structures of Gilbert Durand.