

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.), *Średniewieczne 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 Amphitryon, 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 dorebek 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 wypowiadane, 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 wypowiediane 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 – μὴμῆσις²⁶.

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.