

### III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki CI, 2010, z. 2  
PL ISSN 0031-0514

Piotr Pirecki, POLSKA KOMEDIA PLEBEJSKA XVI I XVII WIEKU. ZARYS MONOGRAFICZNY. (Recenzenci: Dobrochna Ratajczak, Piotr Borek). Łódź 2008. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 316, 2 nlb.

Przedmiotem rozprawy jest komedia zwana rybałtowską bądź mieszczańską, rozpatrywana dotąd z reguły w ramach tzw. literatury sowizdrzalskiej, z uwagi tak na wspólnie podejmowaną problematykę i wspólny krąg autorów, jak też na wspólną wizję świata, wyrażaną w poetyce „świata na opak”. Poetyka ta, o charakterze parodystycznym, odróżniała zarazem tę część piśmiennictwa od literatury oficjalnej, nawet jeśli pozostawała z nią w związku genetycznym, jako jej, różnego zresztą rodzaju, przetworzenie. Związek ów zachodził niejako na zasadzie odbicia lustrzanego, tyle że w zwierciadle krzywym, i jeśli nawet raz po raz odmiennym, to jednak odwołującym się do poetyki oficjalnej i jej utrwalonych konwencji jako stałego punktu odniesienia – bez niego i sama literatura sowizdrzalska nie mogłaby być zaistnieć. Truizmem byłoby przypominać, że literatura ta jest częścią literatury staropolskiej w ogóle. Nie ulega też wątpliwości, że jej twórcy, choć anonimowi, to z wykształcenia renesansowi humaniści, przygotowani dobrze do sztuki pisania, z pewnością także utalentowani, jeśli zważyć, że przy swojej odmienności tworzenia byli zarówno kontynuatorami, jak i nowatorami.

Przypomnieć też trzeba rzecz równie oczywistą: komedia, o której mowa, wraz z całą literaturą sowizdrzalską, była obecna niemal od dwu stuleci w opracowaniach, a także syntezach i akademickich podręcznikach literatury – więcej nawet: zajmowała tam istotne miejsce, stając się przedmiotem życzliwej uwagi, jako zjawisko nowe i oryginalne, uważane za wyraz problemów życiowych warstw plebejskich. Znał ją Michał Hieronim Juszyński (1820), a Kazimierz Władysław Wójcicki jako pierwszy zebrał już spory zasób tekstów i wydrukował je w r. 1841 w swoim *Teatrze starożytnym w Polsce*, a wkrótce też Józef Ignacy Kraszewski wysoko je ocenił, widząc w nich (niezupełnie słusznie) dorobek ludu i zwierciadło jego życia. Nie pominęła tych utworów pozytywistyczna *Historia literatury polskiej* Piotra Chmielowskiego (1899; 1914); co więcej, uwzględniła ona informacje źródłowe o tekstach, zupełnie przemilczane w omawianej tu rozprawie. Przełomem, oczywiście, stała się edycja Karola Badeckiego *Polska komedia rybałtowska* z r. 1931: jako wynik wieloletnich kwerend po archiwach i bibliotekach, polskich oraz obcych, prowadzonych z inspiracji i przy wsparciu Aleksandra Brücknera, ustalała ona kanon utworów, aktualny w zasadzie do dzisiaj – dodajmy od razu, że była to pierwsza z całego cyklu syntetycznych publikacji Badeckiego, obejmujących dawną twórczość mieszczańsko-plebejską, a kontynuowanych jeszcze po drugiej wojnie światowej w ramach wydawnictw krakowskiej PAU (*Polska liryka mieszczańska*, 1936; *Polska fraszka mieszczańska*, 1948; *Polska satyra mieszczańska*, 1950). Słusznie też ją przyjął autor monografii za główną podstawę tekstową w swoich omówieniach. Miał on już, co prawda, nieco więcej możliwości do wyboru, niż choćby jeszcze Stanisław Grzeszczuk, profesor po Badeckim najbardziej tu zasłużony, który lata swojego terminowania w drodze do naukowego tytułu poświęcił badaniu przesłania ideowego i poetyki literatury sowizdrzalskiej. Oparł się również Grzeszczuk na Badeckim, konfrontował go jednak ze źródłami (z których autor mo-

nografii w ogóle zrezygnował), a uwzględniając przy tym wszystkie sowizdrzalskie gatunki, traktował je na równych prawach – jako gatunki literackie, nie eksponując, a nawet nie dostrzegając waloru teatralności.

Nie dziwi, że wcale dokładny opis twórczości sowizdrzałów-rybałtów znalazł się również w akademickich syntezach Jerzego Ziomka (*Renesans*) i – zwłaszcza – Czesława Hernasa (*Barok*), jak też w *Słowniku literatury staropolskiej* pod redakcją Teresy Michałowskiej. Nawet zresztą w nowej *Wielkiej encyklopedii powszechnej* hasło *Rybałtowska komedia* wprowadza systematykę utworów, uwzględniając cykle tematyczne zwane albertusami (tu *Wyproważenie plebańska*), komedie typu „zawodowego” (jak *Szołtys z klechą* z r. 1598 lub *Szkoła mizeryja* z r. 1633) czy komedie mięsopustne (*Marancyja*, odrzucona obecnie, i *Dziwostąb dworski*, obie 1620). Systematykę gatunkową odnajdujemy również w podręcznikach Ziomka oraz Hernasa. Pierwszy z nich związał jednoznacznie genezę komedii rybałtowskiej z końcem XVI w. i, wyprzedzając późniejsze w tym względzie ustalenia Bronisława Gremka (*Świat „opery żebraczej”*, 1989), w sposób równie zdecydowany oddzielił od twórczości rybałtów mięsopustną *Tragedyję żebraczą* (1551; 1552), wcześniejszą o lat przeszło 40. Charakterystykę oraz szczegółową typologię gatunku przedstawił tym bardziej Hernas, umieszczając go w ramach poezji mieszczańsko-plebejskiej, a na gruncie ideowym wskazując na „chwijność poszukiwań” i „rozmaitość stanowisk” pisarzy, od opozycyjnych do przystosowawczych wobec rzeczywistości ustrojowej. W odniesieniu do ogółu utworów plebejskich stwierdzał równie jednoznacznie, że wiąże się je, owszem, z teatrem z uwagi na dramaturgicznie opracowaną strukturę tekstów, wskazującą na „jakiś związek z praktyką teatralną”, ale... praktyką jednak nie potwierdzoną i „nie posiadającą zupełnie swojej kroniki teatralnej”<sup>1</sup>.

Jeszcze bardziej stanowczo wypowiedział się znakomity historyk teatru polskiego, Zbigniew Raszewski, w rozdziale o komediach rybałtowskich: „Na podstawie dokumentów o żadnej byśmy nie mogli powiedzieć, że ją na pewno odegrano za panowania Wazów”<sup>2</sup>. Zdanie to nie straciło na aktualności, gdyż, mimo upływu lat, „dokumentów” w dalszym ciągu nie odnaleziono – autor monografii szukać ich nawet nie próbował, tych zaś, którzy podjęli działania w tym względzie (J. Kracik, J. Tazbir) – najzwyczajniej zignorował.

Dzisiaj wiemy ponadto, że zgodnie z tradycją średniowieczną pojęcia takie, jak stosowane w tytułach sowizdrzalskich „tragedia” czy „komedia” niekoniecznie odnosiły się do utworów scenicznych i nie zawierały wskaźników gatunkowych – wspomniana *Tragedyja żebracza*, dla przykładu, ani nie wprowadzała postaci wysoko urodzonych, ani nie kończyła się tragicznie, lecz na sposób komediowy, wezwaniem do pojednania. Co jeszcze nie oznaczało jej sceniczności, a tym bardziej nie potwierdzało wystawienia (zauważmy, że nawet przerobionego przez siebie *Kupca* Mikołaj Rej nie przeznaczał na scenę).

Otóż trzeba było przypomnieć te informacje, gdyż składają się one na punkt wyjścia dla spraw będących przedmiotem omawianej książki, a ta jest wprawdzie monografią („zarysem monograficznym”) tytułowego problemu: „komedii plebejskich”, ale przedstawienia stanu badań, części należącej do kanonu dysertacji naukowych – nie zawiera. Autor wprawdzie (w przypisie 1 wstępu) obiecuje go dać w rozdziale I, ale obietnicy tej nie dotrzymuje – podobnie jak czyni to z jeszcze jedną obietnicą: że przedstawi „dokładne omówienie poszczególnych komedii” (s. 5). W rezultacie spotykamy w książce omówienia, owszem, ale jedynie wybranych, a wyjętych z kontekstu miejsc komedii, jako ilustracji poruszanych aktualnie problemów, a nie utworów w pełnej postaci, z ich akcją bądź fabułą. Zamiast zaś prezentacji badań autor wprowadza nonszalanckie i niemerytoryczne cenzur-

<sup>1</sup> Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 172.

<sup>2</sup> Z. Raszewski, *Krótko historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 33. Książkę Raszewskiego przytacza Pirecki, ale cytując z niej zdanie o teatrze jezuickim (!).

ki, rozrzucone niby hasła-banery po całej książce<sup>3</sup>. Brakuje natomiast przeglądu stanowisk badawczych, zreferowania ich i podjęcia z nimi dyskusji, zwłaszcza że są odmienne od stanowiska Pireckiego, a prezentują wiedzę ogólnie przyjętą. Autor najwyraźniej literaturę przedmiotu zna wybiórczo i w gruncie rzeczy, jak jeszcze zobaczymy, sięga głównie do prac z okresu socrealizmu, powstałych w związku z sesją odrodzenia w Polsce z 1953 roku. Dokonania poprzedników uznaje sumarycznie za pozbawione stosownej metodologii i „strategii naukowego opisu i oceny” (s. 5). Dotyczy to zwłaszcza prac ważnych i dla tematu podstawowych (bywa natomiast, że chwali Pirecki prace dla tematu drugorzędne). Wygłasza autor nawet opinię, że podejmowane w nich próby „ujawniały [...] bardziej poczucie bezzadności badawczej niż umiejętność właściwego zdiagnozowania specyficznych cech rybałtowskiego języka” (s. 7). Zapewnia równocześnie, że dopiero jego rozprawa „stanowi pierwszą na polskim gruncie m o n o g r a f i c z n ą próbę uchwycenia najważniejszych problemów w związku [!] z komedią plebejską” (s. 9; podkreśl. J. O.), a nawet, że dzięki jego książce uzyskują komedie plebejskie „literacki status bardziej przystający do rzeczywistości” (s. 6). Jak widać, ambicją autora staje się przewartościowanie tradycji historycznoliterackiej.

Na czym polega ów tak ambitnie formułowany zamiar?

Mówiąc w wielkim skrócie – na nowym rozumieniu obu członów tytułowego pojęcia „komedii plebejskiej”. Jest ona dla Pireckiego p l e b e j s k a – nie tylko, jak rozumiano rzecz dotąd, w ideowym sensie wyrażania treści plebejskich (głównie mieszczańskich, związanych z różnymi formami życia miejskiego, w tym problemów „preinteligencji”), ale także w sensie gatunkowym i socjologicznym; terminem tym autor określa gatunek, którego specyfikę wyznacza plebejskość – właściwość odnoszona w książce zarówno do genyzy utworów i ich autorstwa, jak też do przesłania ideowego, do treści czy nawet formy. Tak pojęta komedia jest tworem samodzielnym i niezależnym nie tylko od literatury oficjalnej, ale i od literatury sowizdrzalskiej, a nawet wobec niej nadrzędnym (s. 6–8), jako sposób bycia i przejaw kultury ludowej (same przedstawienia uznawane są za „imprezy”, odbywane poniekąd na co dzień, zawsze i wszędzie).

Jest to też k o m e d i a, jako zarazem specyficzna realizacja sceniczna, mianowicie „staropolski performans”, kształtujący się w toku improwizowanych występów i rzekomo aktorskiego szlifowania tekstów – „wzorem” włoskiej komedii *dell'arte*. Tę ostatnią koncepcję: komedii plebejskiej w znaczeniu „polskiej odmiany komedii *dell'arte*”, wywodzi zresztą Pirecki z opracowań okresu socrealizmu i wspomnianej sesji odrodzenia w Polsce z r. 1953 (choć warto zauważyć, że źródłem pomysłu była przedwojenna jeszcze metafora – i tylko metafora! – wprowadzona w r. 1931 przez Mariana Szyjkowskiego na określenie komedii rybałtowskich wydanych akurat wtedy przez Karola Badeckiego)<sup>4</sup>.

Tak rozumianej specyfice gatunku poświęcona jest zwłaszcza część pierwsza książki (s. 17–222), choć o gatunku jako takim i pojęciu „komedia plebejska” mówi tu właściwie

<sup>3</sup> Dla przykładu: przeprowadzony przez K. Badeckiego „podział sztuk plebejskich ma tylko wartość porządkującą” (s. 21, przypis 8); K. Budzyk to „autor dosyć kontrowersyjnej tezy o trzech kręgach komedii sowizdrzalskiej” (s. 18, przypis 2); S. Grzeszczuk „nie oparł się – „kłopotliwym »pułapką sowizdrzalskim«” (s. 6); J. Lipiński „pomija milczeniem [...] ważną sprawę – że gest immanentnie związany jest z przestrzenią [...] gry w czasie spektaklu” (s. 195); „stwierdzenia” J. Lewańskiego „są na tyle ogólne, że [...] tak naprawdę nic nie wyjaśniają” (s. 203, przypis 76); M. Słowiński „klasyfikowanie utworów” przeprowadził „w sposób przypadkowy i niedbały” (s. 118, przypis 17) itd.

<sup>4</sup> Osobną sprawą jest wykorzystanie jeszcze jednego opracowania: szkicu B. Judkowiak o teatrze sowizdrzałów jako polskiej komedii *dell'arte*, przygotowanego na sesję naukową Międzynarodowego Towarzystwa Historii Porównawczej Teatru, Opery i Baletu (SIHCTOB): Paryż–Artenay, 27–30 września 1995. Zob. B. J u d k o w i a k, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*. Poznań 2007, s. 17–37.

tylko rozdział I (s. 17–112), podczas gdy pozostałe dotyczą, kolejno, „krecji postaci”, ale w tekstach (s. 113–166), oraz plebejskich występów jako wspomnianych „staropolskich performansów” (s. 167–204), a zatem teatru, ostatni zaś rozdział – „przeźreni dramatycznej”, odczytywanej znów w tekstach; autor dysertacji najwyraźniej nie mógł się zdecydować, czy przedmiotem rozprawy czyni teksty dramatyczne, czy też ich realizacje teatralne. W gruncie rzeczy zresztą skupia swoją uwagę jeszcze na czymś innym, bo na wizji teatralnej utworów, którą odczytuje z tekstów. Jedną z głównych tez, jaką stąd wysuwa, jest, że omawiane przezeń plebejskie komedie powstawały właśnie jako scenariusze, w toku realizacji teatralnych, analogicznie do praktyki włoskiej komedii *dell'arte*. Dowodzić ma tego, przy braku źródeł rzeczywistych, dramaturgiczna struktura tekstów – jak pamiętamy, już dla Hernasa niewystarczająca do bycia teatrem.

Druga część książki (s. 223–294), o metaforycznym tytule-cytacie: „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*” [...], poświęcona jest wybranym problemom poetyki, a jak podaje tytuł jedyne tu rozdziału: „konwencji artystycznej plebejuszy [!?]”, czy – jak wynika z treści – głównie elementom ramy wydawniczej: dedykacjom, przedmowom, tytułom, różnego rodzaju „zamknięciom” (w sumie zatem składnikom bardziej druków niż – jak chce autor – samych utworów i ich postaci scenicznej). Na końcu zaś, zebrane na osobnym miejscu, znalazły się „zagadnienia ludowego arcyzmu”, a mówiąc prościej: elementy formy utworów, sprowadzone do pobieżnego przeglądu środków artystycznych (s. 263–294). W tym ostatnim punkcie sam zresztą autor jest świadom, że to zbyt mało jak na formę i że wynika stąd asymetria kompozycyjna temu, i czuje się w obowiązku rzecz uzasadnić – swego rodzaju złotą myślą: „Poetyka jest obrazem życia każdego tekstu” (s. 11), a więc jako taka rzekomo nie wymaga szerszych objaśnień.

Dodajmy, aby dopełnić oglądu, że na książkę składają się poza tym rutynowe cząstki: wstęp (s. 5–13) i zakończenie (banalne jednak, s. 295–300) oraz bibliografia (pełna błędów, s. 301–309), nadto zaś, nieczęsty dzisiaj, indeks osób (niestety, też z błędami rzeczowymi, s. 311–315). Zabrakło natomiast osobnego omówienia utworów zaliczonych do tytułowej „komedii plebejskiej”, a także indeksu tytułów, niezbędnego przy koncepcji monografii polegającej na wielokrotnym przywoływaniu tych samych utworów – w wybranych ich fragmentach i aspektach (nigdy w całości) – w różnych miejscach książki, w tym i w cząstkach pracy nie wymienionych w spisie treści! Tak się zarazem składa, że spis treści (s. 3) wcale nie jest pełny i nie uwzględnia cząstek niższego rzędu (podrozdziałów różnego stopnia, w sumie ponad 20).

Tym, co nadaje ton książce, są spotykane co krok formuły z zakresu współczesnej wiedzy o literaturze i teatrze, jak też z języka retoryki – można je było zauważyć już w przytoczonych tu przykładach. Książka w rezultacie sprawia wrażenie nowoczesnej i erudycyjnej. Widać jednak zarazem, że autor nie radzi sobie ze znaczeniem wprowadzanych pojęć: pisze o „metodzie intertekstualnej” (s. 10), choć w rozprawie trudno ją dojrzeć; pisze o „kodzie porozumiewania” jako „charakterystycznym tylko dla jednej postaci” (s. 142); o „gestycznych figurach retorycznej perswazji” (s. 198); o „chwytach retorycznych” jako „zabarwionych perswazyjnie i elokucyjnie” (s. 216) i o „chwytach peroracyjnych” (s. 280); o frazeologizmach „niespodziewanych i zaskakujących” (s. 247) i o epitecie, który „służy oprawie pejoratywnej i elokucyjnej” (s. 270); o aliteracji w zdaniu „bębnąć w bęben” (s. 273); paronomazji utożsamionej z metabolą (s. 281); o „szeregu filiacji najczęściej od siebie niezależnych” (s. 283–284, przypis 83) itd., itd.

Rodzi się uzasadnione podejrzenie, że również jedna z głównych tez książki: o „staropolskiej scenie performans”, należy do tego rodzaju efektownych zabiegów językowych, nie mających pokrycia ani w rozumieniu przez autora pojęcia performansu, ani w znajomości sytuacji historycznej Polski XVI i XVII w. czy tym bardziej ówczesnego teatru. Jest to najzwyczajniej próba nałożenia na znane już teksty poetyckie, o różnej wartości teatral-

nej, współczesnych koncepcji teatrologicznych i teatralnych, w tym zwłaszcza dotyczących inscenizacji performatywnych. Autor zresztą równie bezzasadnie stwierdza, że owa rdzennie polska komediowa twórczość plebejska i „pierwsza awangarda literacka w dziejach literatury polskiej” (s. 12) stała się źródłem i zaczynem teatru narodowego w czasach oświecenia, jak też w ogóle późniejszej literatury narodowej!

Podobnie „nowatorską” propozycję przedstawia Pirecki, gdy odżegnuje się od definicji „estetyki” określonej, jak powiada, przez Władysława Tatarkiewicza w *Dziejach sześciu pojęć* z r. 1988 jako „psychologiczne przeżycie estetyczne” – i wprowadza estetykę nową, plebejską, którą pojmuje jako „zespół czynników zdolnych konkurować z innymi dziełami literatury oficjalnej” (s. 274, przypis 71). W tym wypadku przysadzona Tatarkiewiczowi formuła nie jest definicją „estetyki”, a wśród tytułowych „sześciu pojęć” w dziele wielkiego filozofa (które *nb.* zostało wydane już w r. 1975) – nie ma „estetyki”! Nie pierwszy i nie jedyny to raz w książce, jak jeszcze zobaczymy, gdy Pirecki sięga po autorytety – i przetwarza na swój sposób ich myśli, naginając do własnych celów. Tym zaś razem chodzi o wprowadzenie aury naukowej podniosłości, w sytuacji gdy właściwe by tu było pojęcie „poetyki” i „języka artystycznego” – te jednak wydają się autorowi zbyt potoczne, jak na plebejską materię. Nie zna on zresztą syntezy akademickiej Aleksandra Wilkonia *Dzieje języka artystycznego w Polsce* (Kraków 2002), gdzie w części poświęconej językowi i stylom literatury barokowej akurat styl sowizdrzański przedstawiony został w tonacji dość minorowej, jako daleki od mowy poetyckiej, a nawet „od zwykłej kulturalnej relacji proza”. Tym bardziej zadziwia, gdy Pirecki omija zbyt przyziemną „poetykę” i zamiast niej wprowadza uwznioślające formuły, w postaci „estetyki plebejskiego słowa” (tytuł rozdziałku, s. 274) oraz, w części pierwszej, „estetyki plebejskiego komizmu” (podobnie tytuł, s. 34).

Znaczący jest przy tym przytoczony tu wcześniej czasownik „konkurować”. Właśnie „konkurować” mają komedie plebejskie, i to „z dziełami literatury oficjalnej”: z nimi też zestawia je autor – a czyni to po to, by wygłosić kolejną tezę: o wyższości estetycznej dzieł plebejskich nad dziełami Tassa i Kochanowskiego.

Tasso zresztą przywołany został doraźnie, przy okazji *Instrumentacji dźwiękowej* Lucylli Pszczółowskiej, gdzie mowa o konceptyzmie – na dowód, że teksty „plebejskiej braci” korzystają z podobnych środków estetycznych, co utwory Tassa, i że „techniczna *discordia consors* [!]” staje się również „jednym z elementarnych doświadczeń” ich pisarstwa (s. 274).

Z Kochanowskim sprawa jest bardziej złożona. Przywołuje go autor monografii, aby uwiarygodnić integralność komedii „plebejskich” i ich artyzm oraz niezależność od mistrza z Czarnolasu – sami plebejusze bowiem, jak zapewnia, byli „niezrównanymi mistrzami słowa” (s. 299). Wyrazem tego ma być „epitetyka komedii” (!), dla której analogię badacz odnajduje w *Trenach*, zwłaszcza w przysłówku „nieprzeźpiecznie” (!) (s. 269). Przysłówka takiego, co prawda, nie znał Kochanowski (a przynajmniej nie wyłowili go autorzy *Słownika polszczyzny Jana Kochanowskiego*, o czym Pirecki znów nie wie), ale ma on w książce wręcz fundamentalne znaczenie, bo – jak czytamy – wyraz ów to „niewątpliwy kamyczek z ogródka sławy Jana Kochanowskiego” (!), a z uwagi na sens – „forma wyrzutu i krytyki filozofii życia” (s. 269).

Na tym nie koniec porównań. Na gruncie dramatu konfrontuje autor komedię plebejską z tragedią renesansową (!) i przedkłada pojawiające się w komediach pełnokrwiste „ludowe »baby«, znachorki i szamanki »całą gębą«, co każdą sytuację potrafią opakować”, nad „dość banalne i bez dramatycznej werwy zarysowane”, a przy tym „uwikłane w miłość” postaci kobiet z *Odprawy posłów greckich* (s. 148).

Na gruncie teatru uznaje z kolei autor wyższość komedii plebejskiej nawet nad wspomnianą komedią *dell'arte* – również i nad nią bowiem miała górować, mianowicie prostotą i rezygnacją ze środków scenograficznych.

Cóż powiedzieć? *No comment?* Czy może: *de gustibus...*?

Trudno jednak nie komentować, gdy w sposób zupełnie absurdalny zmierza autor do wykazania przysłowiowej wyższości „naszego” (tu: plebejskości) nad „innym” i „obcym” (tu: wszelkim pozostałym). I gdyby owa innowacyjna „dykcja” nie wynikała z zupełnie oczywistej nieznamości rzeczy. Bywa, że i rodzi się ze zwykłego niezrozumienia słów. Trzeba i to bowiem powiedzieć, skoro się czyta kolejne twierdzenie: że komedie plebejskie „nie są ani renesansowe, ani też zupełnie barokowe – są »własne«” (s. 274; podkreśl. J. O.). „Własne”, czyli rzekomo oryginalne i wyrastające z rodzimych, ludowych korzeni – pojęcie to zaś wprowadza autor jako cytat, tyle że rozumie je błędnie, w znaczeniu dzierżawczym, jak ma to miejsce dzisiaj, a nie w ówczesnym, tj. jako ‘prawdziwy, zupełny’ (por. *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*). Podobnie anachronicznie „komedia plebejska” kojarzy się mu z „trybuną”, tyle że... z „trybuną ludu” (s. 300). To już drobiazg zresztą, do przywołania przy stole – choć również jako sygnał mentalnego osadzenia w tradycji.

Trudno określić, w jakim stopniu kłopoty z czytaniem i rozumieniem słów staropolskich wpłynęły na przedstawiane w książce koncepcje teatrologiczne. Nie ulega jednak wątpliwości, że wpływ ten miały. I nawet mimo zapewnień o „zmudnym ślęczeniu nad tekstem” (s. 11). W nieznamości rzeczy bowiem dopatrywać się również można źródła pokrętej etymologii terminu „sowizdrzał” i bezzasadnej w tym względzie polemiki z Brücknerem, wraz z apriorycznym odrzuceniem propozycji terminologicznych wielkiego polihistora (s. 6)<sup>5</sup>. Autor ma zresztą trudności nawet z rozróżnianiem „karnawału” i „zapustów”<sup>6</sup>; nie widzi także różnicy między rybałtem z końca XVI w. a błaznem z początku stulecia (takim jak Stańczyk, s. 116–117) czy też średniowiecznymi igrcami i frantami.

Jeśli wiemy, że do innych źródeł, archiwalnych i historycznych, autor nie sięga i że nie sięga także do oryginałów komedii – contentując się przedrukami, na które nakłada pomysły wyprowadzane z inspiracji modnych dziś opracowań – to sprawą niezwyklej wagi staje się już sama umiejętność czytania. Dotyczy to zwłaszcza podstawowej antologii tekstów plebejskich, *Polskiej komedii rybałtowskiej* Karola Badeckiego z 1931 roku. Jak ją jednak Pirecki czyta? Oto spotykamy żenujący *casus*, gdy posługując się cytatem z przedmowy do czytelnika antyluterskiego dialogu *Zwroćcie Matyjasza z Podola* (1619): „a tam [błędnie, zamiast: »tom«!] ci Matyjasza na placu wystawił” – dowodzi Pirecki, że utwór został wystawiony na scenie, a co więcej: na placu miejskim (s. 57; podkreśl. J. O.)! Wnioski stąd przenosi na całość komedii plebejskich, jako tekstów teatralnych i rzekomych scenariuszy. A wystarczyło sięgnąć, jeśli już nie do słowników czy tekstów z XVI w. (notując analogiczny zwrot: „na plac przynieść”, w znaczeniu ‘pokazać, przedstawić’, ‘zapropionować’), to przynajmniej do słownika Doroszewskiego z w. XX, gdzie jeszcze pamięta się wyrażenia w rodzaju „wyprowadzać co na plac”, tzn. ‘ujawniać co; mówić o czym’<sup>7</sup>.

Wskażmy inny przykład, związany ze zwykłym (nie)zrozumieniem słów: spis „person” na stronie tytułowej *Komedii rybałtowskiej nowej* (1615) uznaje Pirecki za „fragment prologu” i kojarzy z programem teatralnym, Prologa zaś – jako pierwszą w spisie *postać* – z prologiem jako częścią dramatu (!). Tutaj też w samym tekście odczytuje

<sup>5</sup> Rzecz sprowadza się do nieumiejętnego czytania i opisu *Encyklopedii staropolskiej* Z. Głogera oraz przekręcenia opinii współczesnych wydawców *Sowizdrza krotchwilnego a śmiesznego* (Gdańsk 2005).

<sup>6</sup> Na s. 80 Pirecki głosi np., że termin „zapusty” można traktować wymiennie z określeniem „mięsopust” i że karnawał był „rozumiany dość szeroko – w jego ramach mieszczą się wszelkie święta” (!), a na s. 95, że „dni mięsopustne” to czas „między Bożym Narodzeniem a trzema ostatnimi dniami karnawału” – co więcej, powołuje się w tym na słownik Lindego (t. 3, s. 278), tyle że nie na definicję, ale na synonimy (!).

<sup>7</sup> Autor korzysta, owszem, ale ze szkolnego *Małego słownika języka polskiego* (Warszawa 1969) (s. 140, przypis 41).

„orszak” jako „zespół, trupę teatralną” (z zapewnieniem: „Jak wiadomo”!), a „służby swe oddaje” nie jako powitanie publiczności słowem „Służba!”<sup>8</sup>, lecz jako „wypełnianie służby”... teatralnej przez aktorów, „kreujących rzeczywistość głównie z myślą o publiczności” (!) (s. 236).

Nie można przejść do porządku nad przedstawioną tu skłonnością do nadinterpretacji utworów plebejskich, połączoną z wyraźnym nieprzygotowaniem warsztatowym autora i brakami w zakresie wiedzy o staropolskim teatrze<sup>9</sup>. Wydaje się, że zaważyły tutaj dość ograniczone wcześniejsze doświadczenia autora, związane głównie z *Potrójnym z Plauta* Piotra Cieklińskiego, którym się Pirecki swego czasu zajmował, ze skutkiem zresztą względnie pozytywnym<sup>10</sup>. Zwłaszcza że jedno jedyne dzieło o niewątpliwie teatralnym wymiarze, jakim był *Potrójny z Plauta*, niekoniecznie wносиło coś do zrozumienia sytuacji sowizdrzalskich (gdzie nawet formuła „miasta malowanego” zwanego Lwowem mogła być myląca). Trudno się oprzeć wrażeniu, że stąd w dużej mierze wywodzi się owo wyraźne w książce pomieszczenie dwu rzeczywistości: dramatu i teatru, które z kolei łączy się z przyjęciem tekstu utworów za dokument historyczny, i to dokument jedyne, jaki zna Pirecki.

Nazbyt pochopne wnioskowanie i niechęć do wsłuchania się w to, do czego dochodzą w swoich badaniach historycy różnych specjalności (jak to zostało pokazane) i co istotnie anonimowi autorzy mówią w swoich utworach (frustracja autorów i obraz szkolnej miserii nie jest wcale sprawą prostą i oczywistą), łączy się w książce z pozornie nowoczesną interpretacją tekstów: polega ona na tym, że przyjmując z góry dzisiejsze koncepcje teatrologiczne doszukuje się Pirecki ich konkretyzacji właśnie w utworach sowizdrzalskich. Świat przedstawiony dramatów (także dialogów) staje się nie tylko wizją teatralną (bądź pozornie teatralną), ale – w ujęciu badacza – konkretną realizacją sceniczną, i to akurat performatywną. Wykorzystuje tu zresztą Pirecki również pomysły dawniejsze. Magistranci z Lublina w latach siedemdziesiątych XX w. przygotowywali m.in. z inicjatywy Juliana Lewańskiego współczesne koncepcje inscenizacji dramatów sowizdrzalskich i rysowali np. projekt wozu jako wymaginowanej sceny – obecnie ów wóz dla Pireckiego staje się rzeczywistością, historyczną sceną komedii plebejskich (s. 177, 209).

A równocześnie odrzuca autor monografii w sposób aprioryczny opinie oparte na badaniach źródłowych i archiwalnych. Przykładem stwierdzenie Claude’a Backvisa, że „w życiu literackim Rzeczypospolitej miasta odgrywały minimalną rolę” (s. 94), a tym bardziej nie mogły tworzyć infrastruktury dla teatru. Pomija też milczeniem zdanie Badecckiego, który po latach zbierania tekstów, wczytywania się w nie i przygotowywania do edycji wyodrębnił spośród nich „udramatyzowane dialogi” jako „pozbawione wszelkich wartości scenicznych” i „przeznaczone wyłącznie do czytania”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Por. w *Tragedyi o polskim Scylurusie* J. Jurkowskiego (1604) narzekanie Dyjogenesa: „Jak też »Służba« nastąpiła, »Pomaga Bóg« zjadły / Polskie dwory [...]” (cz. 4, w. 25–26). Dwuwiersz w *Komedyi rybałtowskiej nowej* brzmi następująco: „Ten orszak ma te zwyczaj: / Naprzód „»Służby« swe oddaje [...]”, tj. wita (w. 5–6).

<sup>9</sup> Znowż zasygnalizować jedynie można żenujące niekiedy przejawy braku przygotowania z zakresu historii teatru: specyfika sceny symultanicznej rzekomo miała polegać na tym, że „widz musiał wędrować od mansjonu do mansjonu” (s. 172, przypis 21), a komedie plebejskie były pokrewne misteriom, z uwagi na ludowość (s. 268) itd.

<sup>10</sup> P. Pirecki, *Szkice o „Potrójnym z Plauta” Piotra Cieklińskiego. Pisarz i dzieło*. Łódź 2005, s. 122. Jest to pogłos rozprawy doktorskiej, wydany po 7 latach, w postaci druku „na życzenie”, o charakterze popularnym, a nie naukowym, gdyż – jak zaznacza tam autor we wstępie – „docelowym odbiorcą nie jest znawca staropolszczyzny, lecz uważny czytelnik-amator”. *Nb.* obecnie te same *Szkice* zostają przedstawione jako dokonanie w pełni naukowe, „wzbogacone o przemyslenia i analizy, pozwalające na nowo odczytać warsztat pisarski i niektóre [!?] z dokonań teatralnych Piotra Cieklińskiego” (s. 317).

<sup>11</sup> K. Badeccki, przedmowa w: *Polska komedia rybałtowska*. Pierwsze zbiorowe i krytyczne wydanie. Oprac. ... Lwów 1931, s. XVII.

Wracamy do stanu badań i jego braku w monografii. Otóż, jak widzieliśmy, jednym z głównych problemów, jakie nastęrczały komedie rybałtowskie, było pytanie, czy wystawiano je na scenie. Dylemat ten nie został do dziś rozwiązany i nie rozwiązuje go bynajmniej omawiana książka – z uwagi na podstawowe braki warsztatu naukowego. Autor bowiem wcale nie musi się zgadzać z opiniami poprzedników – ale też nie może im jedynie apriorycznie zaprzeczać. A tym bardziej nie może ich nie znać – tak jak w wypadku jeszcze jednego dzieła Badeckiego: „monografii bibliograficznej” *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku* (1925), w której zebrał on nie tylko tytuły, lecz i wszystkie w ogóle wydania „komedii plebejskich”, wskazujące na ich recepcję przez cały wiek XVII (np. sześć wydań *Wyprawy plebańskiej*, w tym z lat 1613 i 1614, wraz z ostatnim: z r. 1696, czy pięć wydań *Albertusa z wojny*, podobnie z lat 1613 i 1614, ale też z 1649 i 1697!). W żadnym z nich nie mówi się o wystawieniu na scenie, lecz wciąż tylko o c z y t a n i u – gdyby zaś wystawienia miały miejsce, zaznaczono by to w edycjach, choćby ze względów reklamowych!

Koncepcję powszechnych występów performatywnych buduje natomiast Pirecki na przekonaniu, że komedie było łatwo wystawiać, skoro nie wymagały urządzeń teatralnych. Domyśla się nawet, że na świeżym powietrzu publiczność, jak w awangardowych inscenizacjach w. XX, „zawsząd otaczała scenę” (s. 11) i że przedstawienia realizowane były przez „plebejuszy”, spędzających czas między karczmą a miejskim placem i wznoszących naprędce podium, bez „architektonicznego ładu”, by w „przestrzeni w pełni zasymilowanej” – „powołać do życia teatr, [o scenie] bez wymiarów i formalnych rygorów” (s. 167). Mógł to być spektakl nawet w „wiejskiej chałupie, stodole bądź oberży” (s. 167), odgrywany niemal wszędzie przez „wędrujący teatr lokalnych regionów”; podobnie „literacka wersja sztuk” rozprzestrzeniła się w całym kraju, choć „powstawała na [...] terenach województw rzeszowskiego i krakowskiego”<sup>12</sup> (s. 299). Celem zaś tych tak atrakcyjnych (i anachronicznych, co oczywiste) i m p r e z stawała się kontestacja feudalnego porządku i szlachty jako klasowego wroga. Szlachta zresztą, jak zapewnia autor, nie miała nawet własnych pomysłów na sceniczne przedsięwzięcia i potrafiła jedynie naśladować komedie plebejskie (rzekomym przykładem staje się *Z chłopia król* Piotra Baryki, posługujący się „nadętym panegiryzmem dedykacji [...], aby uświetnić osobę mecenasa [...]”, jak czytamy na s. 106<sup>13</sup>).

Rozumienie „komedii plebejskiej” ma, jak widać, walor klasowy, a nawet narodowy. Autor, co prawda, zapewnia, że stworzył w swej książce jedynie „panoramę narodu polskiego godną badań socjologicznych i pozbawioną ideologicznych skojarzeń”, lecz to mylące i wykrętne zapewnienie, skoro chodzi o komedie „ludowe”, czyli „nie tylko rybałtowskie czy chłopskie, ale również mieszczańskie” – i skoro uściśla on wręcz, że ma na myśli „wszystkie »rdzenne« społeczności [...], które zamieszkiwały ziemię Polskie [!] w XVI i XVII w. i które pojawiły się na kartach poszczególnych komedii” (s. 9). A dalej mówi już wprost o ludzie polskim i ruskim – ten ostatni reprezentują bohaterowie *Tragedii ruskiej* oraz *Komedii o Szoltysie i żenie jego*, sztuk odkrytych w latach 1973–1975 przez Alodię Kawecką-Gryczową w bibliotece pijarskiego kolegium w Podolińcu.

Rzecz jednak i tutaj polega na nieporozumieniu i manipulacji. Publikując wymienione teksty, znakomita znawczyni dawnej książki zwróciła uwagę nie tylko na satyryczno-komediowe przedstawienie w nich środowiska duchownych prawosławnych (i raczej tych,

<sup>12</sup> Geografia przyjęta cokolwiek błędnie za S. Grzeszcukiem (*Staropolskie potomstwo Sowizdrzala*. Warszawa 1990 [nie: Wrocław, jak w książce], s. 114), który pisał o „dzisiejszej Rzeszowszczyźnie i Krakowskiem”. Przykład znów godny uwagi: nawet powtarzając, Pirecki p r z e t w a r z a i zarazem przekręca sens oryginału (tu, co prawda, w sposób łatwy do rozpoznania).

<sup>13</sup> Autor monografii najwyraźniej nie zna tekstu albo go nie rozumie: rzekomy w nim panegiryzm jest tak „nadęty”, że aż utajnia w inicjałach nazwisko mecenasa!



a nie unitów), ale też na druk *Tragedii ruskiej* w ariąskim Rakowie oraz na związek jej z dworem „samborsko-sanockich Mniszchów”, jak też z twórczością działającego tu wówczas Jana Żabczyca. Wskazała na krąg mecenatu i w drugim utworze: jego autor, znany z nazwiska Maciej Ubiszewski, to literat-klient Piotra Oraczewskiego, pisarza ziemskiego z Przybysławic pod Krakowem; dał się tym razem poznać i drukarz, Bazyli Skalski.

Otóż przejmując pozostałe ustalenia Gryczowej, pomija Pirecki milczeniem owe informacje o dworskich powiązaniach utworów, zwłaszcza z możnowładczym środowiskiem Mniszchów, jak też całą kwestię mecenatu, i przypisuje apriorycznie utwory do „nurtu plebejskiego” (s. 17 i *passim*). Podobnie zresztą postępuje z udratyzowaną *Tragedyją żebraczą* z r. 1551: przemilcza nie tylko ustalenia i opinie Geremka i Ziomka, które wskazywały na związek utworu z goliardowską tradycją średniowieczną, ale też fakt dedykowania go humaniście Andrzejowi Trzeciekiemu. Co więcej, do kręgu plebejskiego zalicza również *Komedję o miesopuście* z połowy XVI w. (s. 198; u Pireckiego stale błędnie: „miesopuście”), antyluterski dialog o kościelnych ceremoniach i postach, bez związku z problematyką plebejską.

Z przeciwnego czasowo krańca przyłącza Pirecki do zestawu komedii plebejskich *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze, aniżeli z Bachusem i Wenerą* (Kraków 1655) i uznaje je zbyt pochopnie za „błażeńskie intermedium” (s. 21) oraz „manifestację plebejskiego hedonizmu i prymitywizmu [!]” (s. 127, przypis 31) – bez względu nie tylko na autorstwo Hiacynta Przetockiego, byłego jezuita, a plebana wysockiego, lecz i na realia utworu, tak „kuchenne”, „hedoniczne” i „prymitywne”, jak występujące w tekście „grammatyka z brzoźowym sokiem i z korbaczem” czy „Virgilius w bluszczowym garcu warzony i szalwią przetykany” (w. 481–482 i 516). Trudno nie ulec wrażeniu, że właśnie *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze*, w postaci i interpretacji, jaką daje w swej książce Pirecki, świadczą o zupełnym niezrozumieniu tekstów i nieprzygotowaniu do podjęcia tematu. Kompromitują też ostatecznie sposób prowadzenia naukowego dyskursu („dykcji”) i podważają koncepcję tytułowej komedii „plebejskiej”, jako przyjętej z góry idei, do której próbuje się teksty naginać. Naginać, dodajmy, do tego stopnia, że nawet prozatorska *Peregrynacja Maćkowa* (1612), z opowieścią o absurdalnych przygodach bohatera w wędrownie „do cudzej ziemi”, zostaje uznana za wzór poetyki sowizdrzańskiej (s. 6) i włączona do przykładów komediowych (s. 77–80)!

Zaznaczmy, że utwory tu wymienione, z połowy XVI i połowy XVII w., odgrywają w książce wyjątkowo ważną rolę: mają dowodzić jeszcze jednej idei Pireckiego i wieńczyć całość jego wizji komedii plebejskiej jako twórczości wyjątkowo „zwartej grupy” autorów-plebejuszy, działających na przestrzeni ponad 100 lat i w jednolitym kręgu „przynajmniej [...] pięciu” pokoleń twórców (!) (s. 297, 32). Wśród tekstów dwa z połowy XVI w. miałyby być świadectwem nie tylko pisarskich, ale i teatralnych dokonań całego jednego bądź nawet dwu pokoleń autorów w ciągu lat 40, jeden zaś tekst z połowy XVII w. – rezultatem działań kolejnego pokolenia przez okres 20 lat (przedostatnia z analizowanych komedii nosi datę: 1633). W konfrontacji ze statystyką tym bardziej odsłania się absurdalność założeń ideowych książki.

A równocześnie nie udaje się Pireckiemu jednoznacznie określić, kim są plebejscy autorzy ani czym jest „komedia plebejska”. Autorzy to „zwarte środowisko [...] rybałtów”, „wychowankowie” krakowskiej Akademii, „spędzający czas na rynku”, goście zamtuzów (s. 23), a zarazem erudyci, odcytani w komedii antycznej, zwłaszcza – o dziwo – greckiej (*casus* Arystofanesa, zob. s. 95). Tej to grupie przypisuje Pirecki odkrycie poczucia wolności i zamiłowanie do „improwizowanych pantomim”. Bawią się oni wciąż i tworzą w toku zabawy, jak prawdziwie nowocześni (awangardowi) artyści; bawią się zaś nie tylko w zapusty czy w karnawale, jak by wynikało z utworów, lecz przez cały rok i przez cały czas, od średniowiecza – podobnie jak ich bohaterowie, którzy, pełni entuzjazmu, „budują prze-

strzeń indywidualnej i zbiorowej aktywności bez aktywności” (s. 117), i jak publiczność, rekrutująca się „z klientów karczm [!]”<sup>14</sup>, odpustów bądź jarmarków” (s. 296). Wirtualna to i anachroniczna zarazem wizja przeszłości, efekt rozbudzonej wyobraźni autora.

Kolejnym zaś efektem pomieszania pojęć staje się utożsamienie „komedii plebejskiej” z literaturą popularną, a zarazem z literaturą ludową – „ludowy” w książce bowiem to tyle, co „popularny”; jako zaś ludowa, jest to literatura „niezmienna czasowo i nie poddająca się regułom poetyk” (!) (s. 266). Komедie plebejskie wyłącza w rezultacie Pirecki tak z renesansu, jak z baroku, a uznawszy ich „uniwersalność”, zalicza je do „tzw. trzeciego obiegu” (!) (s. 266, 299) – choć zjawiska tego już nie wyjaśnia.

Pojęcie literatury popularnej to jeszcze jeden przykład definicji wyrwanej z kontekstu i nieprzystającej do tematu („łatwa w odbiorze, atrakcyjna dla czytelnika, dostarczająca stałej rozrywki”) – również i tym razem przystosowuje Pirecki do swoich celów propozycję przejętą ze szkicu o współczesnej literaturze masowej jako Sartre’owskiej „płatnej służbie” i o mechanizmach jej funkcjonowania<sup>15</sup>. Przystosowuje – nie dbając o znaczenia pojęć i o ich stosowność w nowych kontekstach. Zauważmy jednak, jak piękna powstaje „dykcja”, gdy czytamy, że komedia plebejska ma rzekomo posługiwać się „tożsamym [sc. z literaturą »popularną«] systemem pojęć i zunifikowanym kodem najpewniej dobrze rozumianym w kręgu odbiorców dzięki wysiłkom pisarzy – plebejuszy” (s. 226; podkreśl. J. O.). Tyle że i tu gorzej z logiką: unifikacja kodu i związany z tym trud tworzenia wskazywałyby raczej na działalność popularyzatorską, a nie z natury niejako „popularną”. Inna to już jednak i nie na teraz sprawa.

Koncepcja książki, jak i wiele z jej tez, wynika, jak widać, ze zwykłej (?) nieumiejętności wykorzystania literatury przedmiotu. Nie tu miejsce, by dochodzić tego źródła: w nieprzygotowaniu warsztatowym czy też w pełni świadomej skłonności do wywracania zastanych we wcześniejszych pracach znaczeń. W obu przypadkach rzecz trudno zaakceptować, a rezultat w postaci książki uznać trzeba za próbę przedwczesną i zbyt bałamutną, by można ją było przeznaczać choćby nawet (a może i szczególnie tutaj) do odbioru popularnego.

Jan Okoń

(Uniwersytet Łódzki –  
University of Lodz)

#### Abstract

The text discusses Piotr Pirecki’s book on Polish 16th and 17th c. “plebeian” comedy, the title of which is being quite a misnomer. The comedies in question were created by anonymous Kraków Academy alumni – thus cultivated humanists and writers, who however referred to true plebeian literature and its medieval European tradition (cf. *Carmina Burana*, goliards’-vagants’ poetry or *Till Eullenspiegel*).

<sup>14</sup> Błąd gramatyczny wcale nie odosobniony: spotykamy w książce stale dopełniacz l.p.: „plebani” (od: „plebania”!, s. 156, 178, 294), odmianę: „barokowego [!] *vanitas*” (s. 89), imiesłowowy dopełniacz „potrafiącego” (s. 7), pisownię „zwierciedła” (s. 113), „w niwecz” (s. 293), składnię typu: „Zabawa, która jednak przemycza [...] poważne treści, przynosząca [...] dochód” (s. 12). W analizach tekstów plebejskich nie uznaje autor np. form zwrotnych czasowników, jak „rozigrali się” z *Tragedyi żebraczej* – i akurat przy takim odczytaniu wprowadza interpretację utworu jako performansu (s. 197).

<sup>15</sup> M. Bujnicka, „*Blaski i nędze...*” literatury popularnej. W zb.: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*. Red. I. Opacki, przy współud. B. Mazurkowej. Katowice 2002, s. 236–244 (definicję podaną w nawiasie Bujnicka określa jako „powszechnie przyjętą”, a nie słownikowo-oficjalną).