

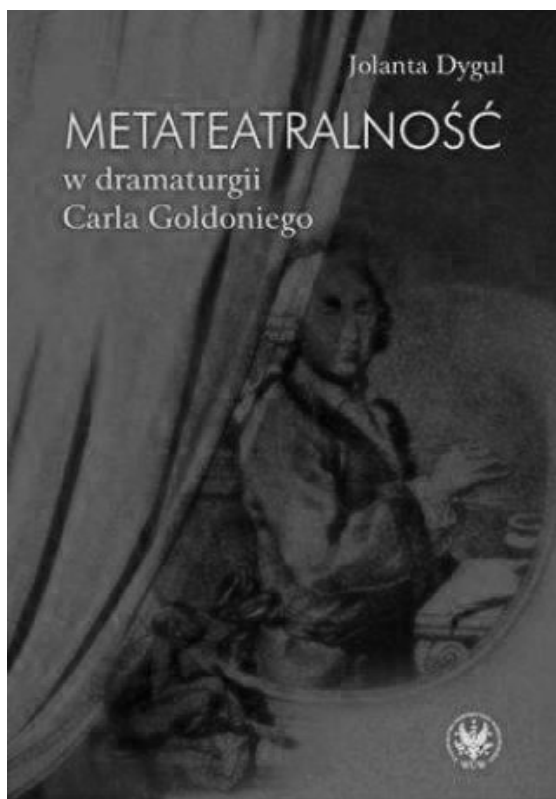
Jolanta Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012

Jolanta Dygul jest italianistką z Uniwersytetu Warszawskiego, autorką rozpraw o teatrze włoskim, łączących aspekt historyczny z metodologicznym. Zajmuje się zarówno teatrem dawnym, osiemnastowiecznym¹, jak również współczesnym. Jej tekst dotyczący tragizmu w sztukach Pasoliniego jest ciekawą rozprawą metodologiczną, zamieszczoną w ważnym tomie Uniwersytetu Białostockiego.²

Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego, książka wydana 2012 roku, również łączy aspekt metodologiczny i historyczny. To bardzo ciekawa, chwilami wręcz fascynująca opowieść dotycząca życia zespołów teatralnych we Włoszech w XVIII wieku oraz mechanizmów społecznych związanych z ich funkcjonowaniem. Rozdziały o sztukach Goldoniego, *Teatrze komediowym* oraz *L'Arkadia in Brenta*, czy opisy walk o widzów pomiędzy poszczególnymi zespołami, przynoszą wiele ciekawych informacji dotyczących nie tylko strategii metateatralnej, ale też skłaniają do refleksji, że trudno sobie wyobrazić ten okres teatru w Europie bez obnażania mechanizmów jego działania. W miarę lektury zaczyna być jasne, dlaczego tak się działo. Przyczyna tak częstego tematyzowania teatru wyłania się sama, gdy autorka opisuje uwarunkowania działalności zespołów teatralnych w osiemnastowiecznej Wenecji. Książka pokazuje teatr ustawiający się w roli „celebryty”, dzięki czemu mógł on sobie samemu poświęcać tyle uwagi podczas przedstawień. Walki teatrów o widza, na które to zjawisko autorka kładzie nacisk, musiały stać się powszechnie znanym, komentowanym i przeżywanym zjawiskiem, aby liczne nawiązania do nich i niuanse były zrozumiałe i zajmujące dla widzów. Chwilami ma się wręcz wrażenie, że gdyby tej konkurencji między teatrami nie było, to musiałyby ją wymyślić dla celów promocyjnych. Jak pisze autorka: „Widz musiał przede wszystkim dobrze się bawić w teatrze” (s. 278), dlatego chętnie oglądał na scenie perypetie popularnych aktorów, doszukując się w fabularyzowanych sytuacjach teatralnych nawiązań do prawdziwych sytuacji

¹ Redakcja tomu: C. Goldoni, *Teatr komediowy*, Gdańsk 2011.

² *Tragedie Pier Paolo Pasoliniego*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005, s. 945–950



z życia artystów lub czekając na dialog – by nie powiedzieć plotkę – na ich temat. Taka strategia dawała artystom wiele korzyści, ponieważ dynamizowała i ożywiała kontakt z publicznością, podtrzymywała zainteresowanie teatrami, jak również pozwalała przy okazji na poruszanie tak ważnej dla nich kwestii godności zawodu, tak autora, jak aktora. Opisywana przez Jolantę Dygul „wojna teatrów” wydaje się więc w tym kontekście rodzajem chwytu marketingowego, a tematyzowanie teatru na scenie jego częścią.

We Wprowadzeniu autorka krótko omawia zasady metateatralności, by szybko przejść do modelu strukturalnego siedemnastowiecznych włoskich sztuk metateatralnych czyli do historii obecności „komedii w komedii”. Początek tego zjawiska datuje w dramaturgii europejskiej na 1497, gdy motyw teatru w teatrze pojawił się w *Fulgens and Lucrece* Henry’ego Medwalla, a następnie w *Tragedii hiszpańskiej* (1589) Thomasa Kyda, „gdzie osiągnął już w pełni swą formę” (s. 8). Carlo Gozzi w swojej pierwszej komedii satyrycznej, przy okazji wspomnienia *Teatru komediowego* Goldoniego, stwierdza „Komedia w komedii odgrzany żart” – czyli już co najmniej w drugiej połowie XVIII wieku była to we Włoszech powszechna praktyka, wykorzystywana ze względu na silny związek tej

dramaturgii z tradycją dell'arte. Jak pisze autorka, sztuki wprowadzające w ramy głównego wątku inne przedstawienie „tworzyły swoisty gatunek komedii, zwany właśnie *commedia in commedia* i stanowiły dość typowy element repertuaru aktorów zawodowych” (s. 9). Szukając pierwszej obecności motywu teatru w teatrze włoskim autorka stwierdza, że nie ma go w najstarszym odnalezionym zbiorze scenariuszy – *Zibaldone* Stefanela Bottargi, a pojawia się dopiero w *Il teatro delle favole rappresentative* Flaminia Scali z 1611. Autorka nie podaje niestety daty wydania zbioru Bottargi, więc nie jesteśmy w stanie nabrać wyobrażenia, ile czasu zajęło wykształcenie się tego motywu. W zbiorze Scali, w scenariuszu *La Fortuna di Flavio*, teatr w teatrze pojawia się już w pierwszej scenie, która „ukazuje organizację przedstawień wędrownych zespołów szarlatanów” (s. 9). W tym czasie o względy publiczności zawodowi aktorzy dell'arte często konkurowali z zespołami jarmarcznych amatorów i sztuka Scali być może miała na celu zaakcentowanie różnicy między „aktorem uczciwym (*comico virtuoso*) a histrionem, błaznem czy szarlatanem” (s. 10). Jednakowoż, jak pisze dalej autorka „Barwny świat szarlatanów stał się później jednym z ulubionych motywów w osiemnastowiecznych intermediach muzycznych” (s. 10). Dla wiedzy obyczajowej i społecznej ciekawy jest też inny tekst Scali, również tematyzujący teatr, *Il ritratto*, którego bohaterką jest zachłanna i bezwzględna aktorka, koniec końców wydalona z miasteczka za nieobyczajność. Aktorka nie jest jednak heroizowana w tekście Scali, ale raczej potępiana za prostactwo i pazerność.

Jolanta Dygul opisuje też ciekawe zjawisko istnienia kilku zbiorów zawierających te same teksty, ewidentnie jednak przygotowywanych przez różnych autorów, co wskazuje na inne przeznaczenie tych samych komedii – jedne dla teatru akademików (o tym zjawisku szerzej za chwilę), drugie dla zespołów zawodowych. Z kolei inny zbiór – neapolitański z 1700 – zawiera te same sztuki, jednak postaci mają zmienione imiona – zarówno imiona typów (czyli Pantalone, obecny w teatrach improwizowanych na północy Włoch, zostaje zamieniony na neapolitański typ komiczny Starca, Tartaglię), ale również postaci noszących zwykłe imiona, co wskazuje na dostosowanie ich do imion członków zespołu. Zmienione są też nieco uwarunkowania lokalne. Zbiór ten to bezcenny dokument dotyczący metodologii działania zespołów zawodowych na przełomie XVII i XVIII wieku we Włoszech i zapewne nie tylko, bo w Hiszpanii i Anglii w tym czasie również funkcjonowały już teatry zawodowe. Fascynującym faktem jest obecność „sztuki w sztuce” typu „pułapka na myszy” w zbiorze aktora amatora Basilia Locatellego *Della scena de' soggetti comici* (1617), gdzie aktorzy są zatrudnieni do pokazania intrygi ze sztuki ramowej (wydanie córki wbrew jej woli za męża), aby wstrząsnąć jedną z postaci. W innej sztuce pojawia się motyw przedstawienia zorganizowanego dla uczczenia zaślubin. Te użycia teatru w teatrze nie tylko zmuszają do zestawienia ich z wcześniejszą dramaturgią Shakespeare'a, wskazując być może wpływy, a może tylko wspólne prądy, ale też pozwalają, jak pisze autorka, zdobyć informacje dotyczące organizacji przedstawień prywatnych, jak „ustalenie ceny,

aranżowanie przestrzeni scenicznej czy trudności finansowe związane z egzekwowaniem zapłaty (które z pewnością piętrzyli aktorzy podczas przedstawienia), a także status społeczny aktora zawodowego” (s.12). Okazuje się też, że autor zbioru, Locatelli, chwalił wprawdzie amatorską zabawę w teatr „dla rozrywki i dla chwały” (s. 12), ale miał „w pogardzie zarobkowanie przez grę na scenie (nazywając aktorów *histrione infame*)” (s. 12).

Jak bardzo kwestia obrony godności była w tym czasie ważna, pokazuje fakt, że zbliżony pokoleniowo do Shakespeare’a Giovan Battista Andreini, syn pary aktorskiej, zaraz po swoich pierwszych utworach napisał dialog w obronie sztuki scenicznej (1604). Wśród 29 różnorodnych gatunkowo utworów, które napisał (grając równocześnie w teatrze) kilka z nich to właśnie traktaty w obronie sztuki aktorskiej. On też w 1612 wydał komedię *Lo Schiavetto*, w której, po raz pierwszy w tekście dramatycznym, użył motywu teatru w teatrze. Ten tekst w typowy dla *dell’arte* sposób łączy różne gatunki teatralne w jednym przedstawieniu, ale jego największa wartość dla nas dziś to fakt, że jest on wynikiem doświadczeń scenicznych Andreiniego, „a zawarte w nim działania sceniczne odwzorowują różnorodne umiejętności konkretnych aktorów jego zespołu, jak i jego samego” (s. 15).

Wspomniany podział teatru włoskiego oznaczał podział na teatr amatorów (akademików) i aktorów zawodowych. Amatorzy jednak często wywodzili się z możnych rodów, a również do możnych rodów należały zazwyczaj zespoły teatralne, więc napięcie między tymi dwoma typami grup aktorskich musiało być spore. Jak stwierdza Jolanta Dygul, ów podział i związana z nim dynamika współzawodnictwa „był typowy dla włoskiej kultury XVII wieku”, zaś jego obraz możemy obserwować w sztukach Andreiniego.

Komedia akademików odpowiada tzw. *commedia ridicolosa* nazywanej również komedią mimiczną. Do kategorii tej należały zwykle pięcioaktowe utwory, które nawiązując do komedii *dell’arte* poprzez wykorzystanie jej typów scenicznych oraz wielodialektyczności, wpisywały się w strukturę szesnastowiecznej komedii literackiej i były wystawiane przez aktorów amatorów (s. 16).

W tym typie komedii dominuje komizm słowny, perypetie miłosne są wywołane raczej charakterami postaci niż przebiegiem akcji, np. brakiem zgody rodziców na małżeństwo. Autorka opisuje pięcioaktową komedię Andreiniego *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo* (nawiązującą do scenariusza *La comedia in comedia*), w której przeplatają się aż trzy poziomy fabularne, na scenie występują aktorzy grający aktorów zawodowych, a jeden z wykonawców przedstawia się nazwiskiem znanego wówczas powszechnie aktora. W kulminacyjnym momencie przedstawienia jeden z widzów „zamaskowany, jak to zwykle w teatrze weneckim, komentuje historię w dialekcie weneckim, stwierdzając, że cały świat jest komedią” (s. 19). Do kolekcji chwytów metateatralnych zastosowanych w tej sztuce dodać można też bezpośrednie przesłanie jednego z bohaterów, wygłaszane ze sceny:

Szczęśliwe komedie, tylko wam dane jest w teatrze poprzez żart dotrzeć do sedna najbardziej skrywanych faktów i spraw, do zakamarków serc, doprowadzając do skruchy najbardziej nieskruszonych lub – do radosnego pojednania w sprawie, która zdawała się najbardziej różniąca i nieprzejednana. Szczęśliwi ci, co komedie wymyślają, ci, co je grają, ale jeszcze bardziej ci, co ich słuchają, gdyż tym lepiej poznają życie (s. 19).

Autorka opisując te zabiegi, stwierdza, że ich użycie – zwłaszcza odniesienie do żyjących aktorów lub autorów komedii – „tworzyło także dodatkową grę między iluzją a deziluzją, co w efekcie wzmacniało fikcyjność świata przedstawionego” (s. 19).

Obrona godności zawodu aktorskiego pojawia się też w sztuce Gennaro Sacchiego, *La commedia smascherata overo i comoci esaminati*, co ciekawe wydrukowanej po włosku w Warszawie w roku 1699. Warto przytoczyć zawartą w niej definicję tego, jak aktorzy widzą różnicę między sobą a tzw. szarlatanami: „Nasz zespół – tłumaczą – naśladuje najsłynniejsze grupy zwane «Confidenti» oraz «Gelosi», dlatego też w naszym gronie są sami prawi ludzie, uczciwi, honorowi i pełni cnót”, gdy tymczasem zespoły szarlatanów można poznać po „wulgarnych słowach, niestosownym zachowaniu, głupich replikach, ubóstwie” (s. 20). W przebiegu akcji aktorzy są poddawani próbom, które mają pokazać, czy ich oświadczenia to tylko słowa, czy rzeczywiście są tacy, jak mówią. Sztuka jest – sądząc z opisu – bardzo ciekawa i może warto ją po ponad trzystu latach przetłumaczyć.

Ze wstępu do książki wynika, że metateatralne teksty były bardzo częste w siedemnastowiecznym teatrze włoskim i metoda pokazywania bolączek życia codziennego ujętych w ramy nie tylko przedstawienia teatralnego, ale przedstawienia o przedstawieniu, dawała możliwość zachowania komediowego charakteru opowieści. Gdyby te same sprawy przedstawić bez ramy metateatralnej, wtedy w XVII wieku dominowałby w teatrze przykry realizm, którego publiczność pewnie by nie chciała tak chętnie oglądać jak komedii, nawet poruszającej w efekcie realne problemy społecznie.

Już we wstępie autorka podaje propozycję kategoryzacji w modelu strukturalnym autoreferencyjnych siedemnastowiecznych utworów włoskich, zaczerpniętą z monografii Georges Forestiera, który stworzył ją dla potrzeb dramaturgii francuskiej tego samego okresu. Uwzględniając relacje między różnymi poziomami akcji, można więc wyróżnić trzy typy konstrukcji teatru w teatrze. Pierwszy typ: „*mise en abyme*, wprowadzenie, na zasadzie analogii lub parodii, sztuki wewnętrznej do dramatu”. Drugi typ: „sztuka – pretekst (skonwencjonalizowany charakter wewnętrznego przedstawienia wzmacnia iluzję rzeczywistości sztuki ramowej, stąd często występuje w niej odwołanie do przedstawień szarlatanów lub komedii dell'arte o wysokim stopniu teatralności)”. Trzeci typ: „próba teatralna (sztuka ramowa ukazuje życie zespołu aktorskiego lub organizację teatru, a sztuka wewnętrzna – przygotowujący spektakl)”. Oczywiście „wyodrębnione tu formy mogły się nawzajem przenikać” (s. 22) i często taka sytuacja miała miejsce.

Jako źródła pochodzenia konstrukcji metateatralnej autorka wymienia dwa czynniki. Pierwszy, pochodzący z intermedii, „ma na celu urozmaicenie sztuki ramowej”, dlatego sztuki wewnętrzne obfitują w „piosenki, taniec, wstawki muzyczne, konwencjonalne scenki”. Jednak ich powiązanie ze sztuką ramową „poprzez postaci, które przejmują rolę widza lub aktora w sztuce wewnętrznej, przez odniesienia do działań ze sztuki ramowej (komentowanie, puentowanie lub odzwierciedlanie akcji), a przede wszystkim wpływ, jaki mają na akcję sztuki głównej, nie pozwalają zaklasyfikować ich jako zwykłych intermedii” (s. 23). Drugi typ wywodzi się z prologów – to motyw teatru w teatrze „wykorzystywany do zaprezentowania poglądów artystycznych autora”. Inne niż konstrukcja teatru w teatrze motywy metateatralne to bezpośredni zwrot do widza w prologach lub w komplementach (omówionych jako formy w kolejnych rozdziałach) oraz stematyzowanie problematyki teatralnej.

Tematem książki – wyróżnionym jak by nie było w tytule – są metateatralne sztuki Carla Goldoniego, których korpus – jak pisze autorka – zamyka się w okresie weneckim twórczości tego autora (s. 273). Pierwszą (niezachowaną) autorka datuje na rok 1735, ostatnią zaś na 1762. Jolanta Dygul uznaje metateatralne utwory Goldoniego nie tylko za „odrębną i istotną pozycję w bogatym dorobku weneckiego komediopisarza”, ale również „za specyficzne świadectwo reformy włoskiego teatru komediowego oraz historii osiemnastowiecznego teatru weneckiego” (s. 23) i jak stwierdza, dotychczas nie było próby kompleksowego zbadania zjawiska metateatralności u Goldoniego, „wskazania źródeł inspiracji, określenia strategii autorskiej, którą w spójny sposób realizują” (s. 23). Wydaje się, że podstawę strategii, do których nawiązuje Dygul, jak również podstawę jej własnych rozważań, stanowi wpływ aktorów na twórczość Goldoniego. Wiele miejsca poświęca więc badaniu relacji autor–aktor i autor–widz. Pierwszy rozdział poświęcony jest opisaniu kontekstu, „w którym działał reformator teatru komediowego”, aby określić zadania, „jaki stały przed poetą komediowym, nowo powstałym wówczas zawodem”, a także „zdefiniowanie metody pracy z aktorami wypracowanej przez Goldoniego w ciągu wielu lat praktyki w weneckich teatrach” (s. 23). Autorka przyjmuje w tym miejscu za Sławomirem Świontkiem trzy rodzaje przejawiania się metateatralności w teatrze, które odpowiadają zróżnicowaniu w sposobie operowania przez Goldoniego formami autoreferencyjnymi, omawia więc w osobnych rozdziałach pisane na zamówienie aktorów „prologi oraz komplementy”, „utwory okazjonalne na początek oraz zakończenie sezonu teatralnego” oraz „komedie, w których z problemów teatru czynił temat rozważań swoich bohaterów” (s. 23–24). Pierwszy typ metateatralności („prologi oraz komplementy” na zakończenie sztuki) „wyraźnie zaznacza obecność autora, oraz w bezpośredni sposób wyraża intencję twórcy wypowiedzi” (s. 24) – czyli autor zwraca się bezpośrednio do publiczności. Tego typu utwory oraz ich genezę autorka analizuje w rozdziałach drugim i trzecim.

Prolog miał na celu zjednanie przychylności publiczności – był więc utworem autonomicznym w stosunku do tekstu sztuki głównej. Jego celem było nawiązanie

kontaktem autora i zespołu teatru z widownią. Aktor wygłaszający prolog zwracał się bezpośrednio do publiczności – inaczej niż podczas przedstawienia właściwego, gdy udawał, że nie jest świadomy jej obecności – i informował o istotnych szczegółach mającej się odbyć sztuki, ale też podejmował aktualne sporne kwestie dotyczące teatru, które wtedy się rozdziły. Prologi pełniły też, co podkreśla autorka, rolę promocyjną i jako takie były często przez Goldoniego wykorzystywane. Z czasem prolog stał się czynnikiem likwidacji rozdziału sceny „jako przestrzeni fikcji” od widowni i stał się silnym czynnikiem metateatralnym „mieszając sferę rzeczywistości i fikcji” (s. 74). Autorka opisuje prologi, które dają specyficzny wgląd w życie aktorów.

Podobną rolę odgrywały komplementy na zakończenie sezonu. Te krótkie utwory wierszem lub prozą, wygłaszane były w kostiumie przez postać sztuki na jej zakończenie, wprowadzały więc charakter ciekawej dwuznaczności „ponieważ mieściły się jeszcze w ramach fikcyjnego świata, a jednocześnie dotyczyły sytuacji rzeczywistej widza” (s. 113). Autorka opisuje komplementy z poszczególnych teatrów, które, podobnie jak prologi, stanowią ciekawe kompendium wiedzy o życiu i problemach już nie tylko aktorów, ale w ogóle Wenecji i Italii.

Drugi rodzaj autoreferencyjności to „sfabularyzowanie teatru jako sztuki”, czyli tzw. teatr w teatrze, w tradycji włoskiej *commedia in commedia*. W twórczości Goldoniego kwalifikują się do tej kategorii dwie sztuki, omówione w rozdziałach czwartym i piątym. To właśnie poprzez „weneckie komedie napisane w dialekcie, pozwalające tej części widowni odnaleźć siebie samych na scenie, grane zawsze na zakończenie karnawału, gdy napływ tego typu osób do teatru był największy” (s. 67) autor nawiązywał kontakt z szeroką widownią.

Trzeci rodzaj metateatralności – dyskursywizacja problematyki teatralnej – rodzaj najczęściej stosowany przez Goldoniego, zajmuje trzy ostatnie rozdziały. Osiem z omawianych tam sztuk dotyczy postaci poety komediowego, w ich obrębie autorka wyróżnia dwa typy omówione kolejno w rozdziale szóstym i siódmym: „sztuki parodystyczne, wpisane w szeroki nurt weneckich satyr *ad personam* z tego okresu” oraz „sztuki apologetyczne” (s. 24). Ostatni rozdział zbiera pozostałe komedie „dotyczące różnorodnych form teatralnych” (s. 24).

Jak już wspomniano książka Jolanty Dygul poza warstwą metodologiczną przynosi bardzo wiele ciekawych i ważnych informacji historycznych, zwłaszcza o genezie pojawienia się autora w teatrze i jego zmieniającej się roli. W XVII wieku w teatrach publicznych dominowała we Włoszech tak zwana dramaturgia aktorów:

Były to scenariusze, które podczas prób oraz przedstawień wypełniane były skonwencjonalizowanymi i wcześniej przygotowanymi wstawkami dialogowymi lub monologowymi, działaniem scenicznym przez poszczególnych wykonawców, modyfikowane w zależności od składu osobowego trupy, rodzaju publiczności, kraju, w którym występowali, czy też innych czynników (s. 66).

W ten sposób „role tworzone przez poszczególnych aktorów nie były pochodną konkretnego tekstu literackiego, lecz kumulacją różnych doświadczeń

aktora oraz wariantów scenicznych przez niego wypracowanych” (s. 66). Inny rodzaj improwizacji to streszczanie przez aktorów tekstów wcześniej istniejących – co zostało określone przez Ferdinanda Tavianiego jako personalizacja tekstu (s. 66). Takie metody tworzenia tekstu scenicznego, które obywateli się bez dramaturga czyli wykształconego literata, miały na celu szybkie i tanie produkowanie przedstawień, „powielanie w ramach teatru wędrownego sprawdzonych pomysłów i rozwiązań scenicznych, elastycznych w dostosowaniu do różnych okoliczności” (s. 67). Jest to o tyle ciekawe, że dzisiejszy teatr podejmuje bardzo zbliżone do tego modelu strategię – z improwizacji rodzą się całe przedstawienia, a dostosowywanie tekstów istniejących sztuk do aktualnej sytuacji politycznej staje się w niektórych okresach – gdy teatry nie boją się konsekwencji – nieomal normą.

Autorzy w teatrze włoskim pojawili się w połowie XVII wieku jako konieczność w związku z bardzo długim i intensywnym sezonem wymagającym wielu premier, oraz w związku z dużym nasyconiem dotychczasowymi formami, co jeszcze wzmagała ciągła konkurencja między pięcioma weneckimi teatrami. Początkowo autorzy sztuk rekrutowali się z autorów librett w teatrze operowym, z czasem jednak wyłonił się autor tylko „komedii”, którego cechą charakterystyczną był – jak u Carlo Goldoniego – ścisły związek z aktorami. Goldoni w pamiętnikach wielokrotnie podkreślał, że pisał role przeznaczone dla konkretnych aktorów:

wszystkie sztuki teatralne, które stworzyłem, napisałem dla tych osób, które znalazłem, mając przed oczami charakter aktorów, którzy mieli w nich zagrać, a to, jak wierzę, bardzo się przyczyniło do sukcesu moich utworów, i tak mi ta zasada weszła w krew, że gdy znalazłem temat jakiejś komedii, nie opisywałem najpierw postaci, aby potem szukać aktorów, ale przede wszystkim przyglądałem się aktorom, aby móc stworzyć charaktery postaci (s. 69).

Goldoni do tego stopnia stosował tę metodę, że nie udawały mu się sceny, w których nie wiedział kto ma zagrać. Jak pisał:

Dla mnie nie ma w zespole zbędnego aktora. Każdy ma swoją indywidualność, każdy może być użyteczny, jedni więcej, jedni mniej, to prawda, ale i role mniej ważne są potrzebne, tak jak i półcienie na obrazie (s. 72).

Taka metoda pisarska nazywana jest w przeciwieństwie do „dramaturgii aktorów” – „dramaturgią dla aktorów”. Spektakularnym przykładem tak pisanego utworu jest *Teatr komediowy* Goldoniego, który „w swojej strukturze zbliżony jest do prologu na rozpoczęcie sezonu” czyli prezentuje aktorów i repertuar teatru, a następnie pokazuje próbę farsy w stylu *dell arte*. Jak pisał Goldoni, dzięki takiemu stematyzowaniu utworu „wszyscy widzowie rozprawiają o wadach komedii” (s. 128). Autorka poświęca szczegółowemu opisowi *Teatru komediowego* cały rozdział, traktując ten utwór jako moment zwrotny w dziejach sceny, kończący i podsumowujący etap teatru, kiedy dominowała improwizacja – i równocześnie

rozpoczynający czas autorefleksji i uporządkowania ważnych zagadnień i bolączek trapiących zespoły. Powstanie *Teatru komediowego* wyznacza więc początek epoki zarówno lepszej organizacji, jak i wpływu autora na przedstawiane teksty.

Jolanta Dygul moment wejścia autora na stałe do teatru określa jako reformę, która czasem spotkała się z niezbyt przychylnym odbiorem u aktorów, jako że generowała spór kompetencyjny. Aktorzy jednak nadal nadawali główny ton dramaturgii ponieważ to oni, ich osobowości sceniczne i pozasceniczne, głównie wpływały na charaktery postaci, a nawet rodzaje intryg, w których brali udział na scenie.

Kolejna istotna kwestia dotycząca autora, którą opisuje Jolanta Dygul, to sprawa rozróżnienia autorów na piszących dla chwały lub szlachetnej rozrywki (*per diletto*) i autorów piszących dla zarobku (*mercenario* lub *prezzolato*). Jak zauważa autorka „pisanie dla zarobku oraz oddawanie pióra na usługi komediantów stawiało poetę komediowego na równi z aktorem, tym bardziej, że przejął on [...] część obowiązków dyrektora zespołu aktorskiego” (s. 67). Ponieważ autor był opłacany, tak jak aktorzy, z kasy teatru, dlatego uzależniony był, tak jak oni, od zadowolenia publiczności, toteż „relacje z możliwymi i wpływowymi kształtował poprzez rozbudowany i przemyślany system publikacji i dedykacji” (s. 67), które autorka opisuje szczegółowo we wspomnianych już rozdziałach. Autorka kładzie duży nacisk na opis autora, jego pojawienia się w teatrze, złożonej i ważnej roli, jaką odgrywał w zespole, jego obecności w komedii jako takiej, jak również osobistej ceny, jaką płacił w związku z wypełnianiem kilku ról naraz. Tu pojawia się też bardzo ciekawy wątek depresji Goldoniego, którą próbował leczyć pisząc sztukę o Torquato Tasso, z którym się utożsamiał w poczuciu krzywdy i odrzucenia. Dlatego zastanawia trochę tytuł pracy, który kładzie główny nacisk na pojęcie metateatralności. Chociaż autorka bardzo skrupulatnie opisuje wszelkie przejawy różnorodnych jej form i porządkuje je według przyjętych kategoryzacji, to jednak książka jest bardziej rozprawą z dziejów teatrów weneckich, wykorzystującą fakt, że utwory metateatralne dają tak intymny wgląd w specyfikę tego okresu, niż rozprawą metodologiczną. Książka raczej bowiem rozwija wiedzę o teatrze, a zwłaszcza o pojawieniu się i roli autora, niż o metateatralności, która była po prostu ważną metodą używaną przez zespoły, dzięki której te historyczne uwarunkowania można tak precyzyjnie określić. Autorka zaznacza zresztą we wstępie, że nie ma ambicji metodologicznych i nie aspiruje „do podważania ustaleń czy też wnoszenia nowych propozycji do dyskusji nad kategorią formalną, jaką stanowi metateatralność”, ale ma na celu tylko „analizę stylistyki autoreferencyjnych utworów dramatycznych” Goldoniego. W takiej sytuacji jednak może warto było inaczej sformułować tytuł, skoro nie metateatralność jest głównym bohaterem książki, a raczej sztuka w kontekście aspektu metateatralnego. Oczywiście cel, jaki stawia sobie Dygul, czyli analiza poszczególnych utworów, umożliwiająca określenie „przede wszystkim”, jak pisze, „funkcji form metateatralnych oraz ich genezy, a w zakończeniu na zdefiniowaniu strategii autorskiej Goldoniego” w kontekście toczącej się wówczas „wojny teatrów” w Wenecji, uzasadnia obec-

ny tytuł, choć myli trochę jeśli chodzi o akcenty. Dlatego jako główną wartość pracy wskazałabym raczej jej aspekt rekonstrukcyjny i bezpośrednie powiązanie utworów Goldoniego z aktorami, o których informacji autorka szukała w źródłach z epoki, i które wnoszą nową, oryginalną wiedzę o uwarunkowaniach towarzyszących działalności teatrów, pracy dramatopisarzy i artystów teatru. Autorka oprócz pamiętników Goldoniego i Gozziego, powieści teatralnych i gazet, korzystała z pierwszego leksykonu aktorów włoskich. To dwutomowe dzieło autorstwa aktora Francesco Bartoli, wydano w latach 1871–1872, a powstawało jeszcze za życia niektórych aktorów Goldoniego. Leksykon zawiera biogramy (przedstawiające „przebieg kariery, grane role, specyficzne umiejętności aktorskie, opis gry i spis publikacji danego aktora”) 472 aktorów począwszy od XVI wieku.

Książka zawiera bogatą bibliografię, głównie włoskojęzyczną i francuskojęzyczną (tylko trzy teksty po polsku), nie tylko przedmiotową, ale również metodologiczną. Oparcie się na włoskiej bibliografii jest w przypadku tego tematu niewątpliwą zaletą książki, aczkolwiek rodzi pytanie, czy perspektywa inna niż włoskojęzyczna nie byłaby tu również ciekawa, bowiem wartościowa refleksja na temat zjawisk historycznych jest przecież możliwa niezależnie od obszaru językowego. Zaskakujące jest to, że książka nie posiada żadnych ilustracji, chociaż czytając właściwie się tego nie zauważa, ponieważ autorka bardzo plastycznie opisuje zarówno treści sztuk, jak i warunki, w jakich działały teatry.

Jagoda Hernik Spalińska

Magdalena Hasiuk, *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015

Książka Magdaleny Hasiuk jest pierwszą monografią poświęconą teatrowi więziennemu, pierwszą próbą opisu i analizy tego zjawiska.

Společne zainteresowania autorki ujawniły się już w jej pracy doktorskiej na temat Théâtre du Soleil.¹ Zespół, założony w 1964 przez Ariane Mnouchkine, miał wyraźną orientację prospołeczną. Potem Hasiuk współpracowała z Centrum Praw Kobiet w Łodzi, realizującym, wraz z warszawskim ośrodkiem Centrum Praw Kobiet i Zakładem Karnym w Lublińcu, program „Praca i godne życie kobiet ofiar przemocy”. Wtedy mogła obserwować działania teatralne, w których podmiotem były osoby wykluczone. W ramach projektu bowiem nie tylko organizowano szkolenia i pomoc psychologiczną, ale też przygotowano przedstawienia, w których grały kobiety, zwykle zagubione i osamotnione. Monografia o teatrze tworzonym za kratami jest naturalną kontynuacją studiów nad pracą teatralną w środowisku

¹ M. Hasiuk, *Théâtre du Soleil. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców*, w przygotowaniu.