

ANDRZEJ STANISZEWSKI (UJ, Kraków)

PIOTR PIRECKI, *POLSKA KOMEDIA PLEBEJSKA XVI I XVII WIEKU. ZARYS MONOGRAFICZNY*,
WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO,
ŁÓDŹ 2008, S. 318

Autor *Polskiej komedii plebejskiej XVI i XVII wieku* wychodzi od toposu egzordialnego „przynoszenia czegoś, o czym nikt jeszcze nie mówił”, w pisarstwie naukowym rytualnego. Jeśli jednak spojrzymy na stan obecnej refleksji nad tak niegdyś szeroko dyskutowaną komediopisarską działalnością plebejuszy (po śmierci Stanisława Grzeszczuka właściwie nikt tematu nie podejmował, od ostatniej edycji jego *Błazeńskiego zwierciadła* minęło już ponad piętnaście lat), trzeba przyznać, że książka Piotra Pireckiego zdaje się spełniać składaną przez autora na początku obietnicę. Pracownik Uniwersytetu Łódzkiego podejmuje w swojej rozprawie habilitacyjnej próbę nie tylko napisania monografii tematu nieco już zapomnianego, ale też trud zredefiniowania go. Próba to bardzo ambitna – czy jednak udana?

Zacznijmy od samego tytułu, w którym świadomie uniknięto przymiotników „błazeński”, „mieszczański” czy „sowizdrzalski”. Rekapitulując dotychczasowy stan badań, autor wyjaśnia dokładnie, dlaczego odrzuca większość utrwalonych w literaturze określeń – przedmiotem jego dysertacji nie są zatem ani komedie „sowizdrzalskie” (spośród omawianych tekstów tylko *Peregrynacja Maćkowa* spełnia wymogi poetyki sowizdrzalskiej), ani „mieszczańskie” (niesłusznie ograniczałoby ich pochodzenie i oddziaływanie wyłącznie do stanu mieszczańskiego), lecz „rybałtowskie” (rybałci, „autorzy oraz bohaterowie wielu omawianych komedii” przedstawieni zostają przez badacza jako „elita intelektualna ówczesnej Rzeczypospoli-

tej”, s. 8) lub też, szerzej, „plebejskie: termin uwzględnia [...] wszystkie «rdzenne» społeczności (z wyjątkiem szlachty), które zamieszkiwały ziemie polskie w XVI i XVII w. i które pojawiły się na kartach poszczególnych komedii. W ten sposób powstała panorama narodu polskiego godna badań socjologicznych i pozbawiona ideologicznych skojarzeń” (s. 9). W uzasadnieniu posługiwania się drugim z wybranych określeń wyraźnie widać ambicje opisanie analizowanych utworów jako twórczości silnie nacechowanej środowiskiem autorów (nie uniknie tego nikt piszący o komediach plebejskich, jak zresztą o każdej literaturze wyodrębnionej na podstawie kwestii socjologicznych), także – jak się okaże w toku dalszej lektury – poprzez przeciwstawianie sobie dwóch „obiegów”: „plebejskiego” i „oficjalnego, szlacheckiego”.

Trzeba od razu przyznać uczciwie, że praca ta stanowi badawcze *tour de force* bezdyskusyjnego znawcy zagadnienia. Podzielona jest ona na dwie części: jedna (*Komedie plebejskie – specyfika gatunku*) poświęcona „szeroko pojętej sferze zjawisk przyporządkowanych komedii jako dziedzinie literatury, której dwoisty charakter nigdy nie budził wątpliwości [...] w powiązaniu z ówczesną kulturą ludową, rolą renesansowych poetyk, ośrodków kształtujących oblicze artystyczne plebejuszy” (s. 9) oraz druga, „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*”, pozostająca „w kręgu poetyki”. We wspomnianej części pierwszej autor zajmuje się po kolei kwestiami poszczególnych gatunków, które możemy wyodrębnić w obszarze komedii plebejskiej, jak też i samym terminem, typologią najbardziej charakterystycznych postaci przeglądających się „w plebejskim lustrze” (błażeński mędrzec – relatywista, sprytny żongler, naiwny głupiec), omawianymi tekstami jako staropolskimi performansami oraz przestrzenią dramatyczną. Można powiedzieć, że spełnione zostają obietnice dane we wstępie, bo Pirecki sumiennie wypełnia białe karty w polskiej refleksji nad komedią plebejską, jak w znakomitym rozdziale o konstrukcji i funkcjach postaci (por. choćby uwagi o zależnościach między komediopisarzami a autorami tekstów błażeńskich, np. *Marchońta, Ezopa, Sowiżrzala*, s. 114, czy całkowicie pionierskie spostrzeżenia o kobiecie plebejskiej, s. 148–150), rzucającym nowe światło na zapoznanych zdawałoby się Albertusów, Maćków, Matyjaszów, ich funkcje w tekście i na scenie.

Jak można w cytowanej wcześniej wypowiedzi zauważyć, autor wskazuje na „dwoisty charakter” tekstów: literacki i teatralny („komedii nie wolno poznawać wyłącznie poprzez tekst literacki – wówczas jej odczytanie pozostaje niepełne i zwodnicze”, s. 9), dynamika tych dwóch terminów jest

drugą organizującą jego dyskurs obok „dworskie” – „plebejskie”. Starając się przywrócić organiczny charakter tekstu-widowiska, Pirecki poświęcił sporo miejsca w całej pracy godzeniu perspektywy literaturoznawczej i teatrolologicznej, czego owocem są m.in. rozważania o zależności między dwoma rodzajami przestrzeni, wyznaczanej przez scenę i wyznaczanej przez tekst, rekonstrukcji zachowanego w tekstach horyzontu plebejskiego świata. Nawet na pierwszy rzut oka dosyć karkołomna teza łącząca współczesną akcją *performance* z częściowo improwizowanymi przedstawieniami plebejskimi znajduje oparcie w starannej analizie tekstu głównego i didaskaliów, ożywienia rybałtowskiego „szaleństwa ruchu” (s. 168).

Niezbyt przekonująca jest druga część książki, poświęcona poetyce (zostawiając już na boku praktykę rozłącznego pisania o poetyce i genologii). Co najbardziej przeszkadza, to omawianie oddzielnie od całej reszty sztuk tego, co nazwane zostaje „ramą literacką”, „częstkami wprowadzającymi” lub, za Stefanią Skwarczyńską, „dodatkowymi częstkami konstrukcyjnymi”, a więc dedykacji, przedmów, tytułów, „zamknięć”, wierszy do *zoila* i mott. Wprawdzie autor ma wiele ciekawych rzeczy do powiedzenia o każdej z tych form (por. choćby świetne uwagi o dedykacji komedii plebejskiej na tle wzorców literatury szlacheckiej, s. 228–234), niemniej jednak zabieg wyodrębniania „sprawy najważniejszej, czyli tematu wypowiedzi” oraz spychanie reszty tekstu do roli „tła” budzi szczególny opór wobec obranego przez autora narzędzia krytyki tematycznej. Pominąwszy już, że pobrzmiewają tu (bardzo wprawdzie dalekie) echa niesławnego podziału na „formę i treść”, wydaje się krokiem cokolwiek nonsensownym analiza owej „ramy” jako zjawiska osobnego, tylko po to, by dostrzec jego znaczenie dla odbioru dzieła jako całości.

Ratuje nieco „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*” – próba analizy retorycznej. *In plus* policzyć trzeba starania uniknięcia pułapki rozłącznego traktowania retoryki i stylistyki (na s. 267 badacz pisze o licznych „formach apelatywnych” jako „dowodzie na słuszność łączenia stylistyki z retoryką i na niemożność rozdzielenia jednej dziedziny od drugiej”), sam niestety często nie może się oprzeć pisaniu o retoryce „i” stylistyce), staranne rozpiśnięcie zastosowania środków (głównie obszerne uwagi o metaforze, ale też doskonały podrozdział *Estetyka plebejskiego słowa*, s. 274–286) i nieustanne podkreślanie kultury retorycznej twórców komedii, zarówno znakomitych teoretyków, jak i praktyków. Dobre wrażenie psuje nieco wpadka terminologiczna, dosyć niezrozumiała u autora obeznanego z tradycją sztuki retoryki – mowa o „nagromadzeniu [...] chwytów retorycznych zabarwio-

nych elokucyjnie i perswazyjnie” (s. 216). Niepotrzebne rozbicie, zahaczające nawet o tautologię: jeśli pamiętamy, że elokucja jest działem retoryki, a głównym celem akcji retorycznej jest perswazja, *persuadere*, to każdy „chwyt zabarwiony elokucyjnie” jest perswazyjny *per se*.

Zdecydowanie najwyższa nota należy się autorowi za rozdział poświęcony kwestiom genologicznym – Pirecki szkicuje w nim interesujący obraz współzależności twórczości autorów plebejskich, częstokroć niegdysiejszych żaków krakowskiej Akademii, od poznanych w czasie studiów wzorców literackich, rekonstruuje ich świadomość teoretycznoliteracką, która była znaczna: idąc od uwag poświęconych szesnastowiecznej recepcji przyswojonej wówczas Arystotelejskiej *Poetyki*, uwag Juliusa Scaligera o dialogowości jako wyznaczniku komedii, wreszcie zależności od podręczników używanych w szkołach jezuickich (choćby Jacoba Pontanusa) czy możliwym wpływie uwag Alessandra Donatiego (poszerzenie koncepcji śmieszności Stagiryty o kategorie błędu i brzydoty), przechodzi autor do uwag o odpowiedzi „rynku” literatury popularnej, „na potrzebę rozładowania społecznych napięć w bardzo niewyszukanej formie zabawy, ale także na uniwersalną próbę poszukiwania skutecznych rozwiązań dla spraw, które swoją żywotność zawdzięczały atmosferze śmiechu” (s. 31). Ukazując zależność nie tylko od zapotrzebowania widowni plebejskiej i współczesnej sobie produkcji literackiej, ale też wzorców dawniejszych, udatnie przywraca Pirecki komedię plebejską obiegowi kulturalnemu czasu renesansu i baroku (nie popępnia tu np. niekonsekwencji Grzeszczuka, który w *Błazeńskim zwierciadle* poświęcił cały rozdział motywowi „świata na opak wywróconego” bez jednego choćby odwołania do toposu „świata na opak”).

Teatr plebejski okazuje się formą aktywności twórczej obdarzoną dużą świadomością metaliteracką, istnieje pomiędzy poszanowaniem reguł poetyki a żywiołowym, karnawałowym ich przekraczaniem, estetyka komizmu „zawsze według sztuki kontrastu i parodii” (s. 35). W omówienie poszczególnych gatunków – komedii satyrycznej, farsy, komedii zapustnej, parodystycznego moralitetu karnawałowego – wkłada autor sporo wysiłku: ukazuje specyfikę każdego z nich, współzależność z zapotrzebowaniem czytelnika/widza, rekonstruuje ich funkcje oraz współzależności między nimi a świadomością kulturową epoki (por. choćby częste przywoływanie barokowej kategorii *concordia discors*) oraz dynamikę każdego z nich (mnóstwo ciekawych uwag o farsie). Pojawiają się słusznie istotne dla (nie tylko dawnej) komedii kategorie „świata na opak” i gry z odbiorcą.

Nie jest jednak ta fascynująca wizja sprawnie sfunkcjonalizowanej gatunkowej różnorodności komedii plebejskiej pozbawiona wad. Owa „bezceremonialność podchodzenia do zasad gatunkowych” (s. 37) połączona z erudycją twórców wręcz prosi się o odniesienie dzieł do kategorii „imitacji” i „emulacji”, tak żywotnych w dawnej kulturze literackiej i zapewne twórcom plebejskim znanych. Jednak autor – nawet, kiedy zauważa intertekstualności (*Pieśń nad Pieśniami w Komedycji o mięsopuście*, s. 41) – nie obiera wskazanego kierunku, co więcej: popełnia niestety spore nadużycie krytyczne. Oto czytamy bowiem: „takie żonglowanie uwagą czytelnika za pomocą niewyszukanej i lekkiej formy jest wyrazem poszukiwania nowej estetyki, nowego znaczenia słowa *oryginalność*, przeciwstawnego renesansowej topice, a bliższego duchem barokowego rozumienia piękna” (s. 57). Podobne uwagi spotykamy i dalej: „komedia [...] neguje wzorce humanizmu renesansowego, co pozwala w nowy sposób odczytywać *oryginalność* jako prawo artysty do głoszenia poglądów nieobwarowanych antykiem” (s. 74). Kwestia oryginalności zostaje poruszona dalej jeszcze kilkukrotnie (s. 174, 235, 296). Widać tutaj, że podstawowa dla Pireckiego dychotomia teatru dworskiego i plebejskiego prowadzi niejednokrotnie do sporych przerysowań, a nawet nadużyć, których nie można usprawiedliwić przejasnieniem niezbędnym do zbudowania efektywnej interpretacyjnie tezy: tak się dzieje w momentach, kiedy forsuje czarno-biały podział na żywiołową, karnawałową działalność dramaturgiczną rybałtów i „nużącą, obwarowaną antykiem” produkcję szlachecką. Pogłębiony obraz wzajemnych, skomplikowanych stosunków obu nurtów współwystępuje ze zdecydowanie obniżającymi walor pracy uwagami o „modelu literatury szlacheckiej, opartej tylko na jednym wzorcu” (s. 108).

W jeszcze większe zakłopotanie wprawiają uwagi o oryginalności – odniesione do tekstów powstających w XVI i XVII wieku grzeszą pewnym anachronizmem¹. Przypomina to sytuację z testem Rorschacha: ujrzymy to, do czego spostrzeżenia mamy predyspozycję, teza autora więcej mówi o paradygmatach współczesności niż renesansu i baroku. Podobnie zresztą określenie twórców plebejskich mianem „Awangardy” i efektywne porównywanie ich działań z twórczością autorów z kręgu Tadeusza Peipera

¹ Por. pracę A. Fulińskiej, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, głównie wstęp i zawarte tam omówienie głosów Teresy Michałowskiej i Tadeusza Ulewicza w sprawie miejsca oryginalności w refleksji nad kulturą dawną, s. 7–13.

(por. s. 273). Nie jest oczywiście powiedziane, że nie możemy uznawać dzieł kultury dawnej za „oryginalne”, prezentować jednak będziemy takim poglądem spojrzenie naszej epoki, która taką kategorię odziedziczyła po romantyzmie. Wielokrotne powracanie do pochwały „oryginalnej” twórczości plebejuszy i uczynienie z niej *implicite* głównego argumentu na rzecz biegłości artystycznej m.in. autorów *Wyprawy plebańskiej* czy *Synodu klechów podgórskich* wydaje się nie tyle interpretacją „niewłaściwą”, ile „nieodpowiedzialną”: bo choć prawie niemożliwe jest stwierdzić, co jest „właściwe”, możemy choćby roboczo zakresić obszar odczytań anachronicznych czy – co wydaje się najcięższym zarzutem wobec pracy naukowej, która ma funkcję poznawczą i pedagogiczną – tworzących nieadekwatny lub błędny obraz epoki. To, czy uznajemy beztrioskie stosowanie kategorii nowoczesnych w kontekście literatury dawnej za uprawnione, nieszkodliwe, właściwe – zależy naturalnie od naszej wrażliwości krytycznej.

Jeśli przyszłoby nam rozmyślać o dialektyce „centrum” i „peryferii” w literaturze dawnej Rzeczypospolitej, dwa rodzaje teatru – dworski i plebejski – zdają się naturalnym obiektem naszej uwagi (interesujące byłoby np. spojrzenie na zagadnienie zainspirowane metodologią nowego historycyzmu Stephena Greenblatta). Bez względu na wszystko, w pracy Piotra Pireckiego należy docenić próbę pochwylenia tej dynamiki, pierwszą od bardzo długiego czasu. Jakkolwiek nie mogę przystać ani na dużą część wniosków, ani na niektóre przyjęte w opracowaniu perspektywy badawcze, skłamałbym, twierdząc, że *Polska komedia plebejska XVI i XVII wieku* nie stanie się dla przyszłych adeptów tematu pozycją istotną, jeśli nie fundamentalną – łódzki autor rozpoczął swoją pracą nowy rozdział w refleksji nad, zdawałoby się, zapomnianym tematem. Teraz otwarte jest pole do kontynuacji i, moim zdaniem koniecznej, polemiki.