

Pamiętnik Literacki 2010, 4, s. 239-243



**W odpowiedzi Janowi Okoniowi w związku  
z recenzją książki „Polska komedia plebejska  
XVI i XVII wieku”**

Piotr Pirecki

## V. D Y S K U S J E – K O R E S P O N D E N C J A

Pamiętnik Literacki CI, 2010, z. 4  
PL ISSN 0031-0514

PIOTR PIRECKI  
(Łódź)

### W ODPOWIEDZI JANOWI OKONIOWI W ZWIĄZKU Z RECENZJĄ KSIĄŻKI „POLSKA KOMEDIA PLEBEJSKA XVI I XVII WIEKU”

Swoją książką *Polska komedia plebejska XVI i XVII wieku. Zarys monograficzny* (Łódź 2008) chciałem wywołać szeroką dyskusję, bo – jak każda nowość – rozprawa jest kontrowersyjna i zachęca do rozmowy o miejscu, strategii i genologii polskiej komedii doby staropolskiej, nie tylko wywodzącej się z nurtu sowizdrzalskiego. W miejsce rzeczowego dyskursu otrzymałem od Jana Okonia w recenzji opublikowanej przez niego w „Pamiętniku Literackim” (2010, z. 2) zdania wyjęte z mojej książki i z szerszego kontekstu, pozbawione oparcia w toku prowadzonego wywodu, wyraźnie poszatkiwane i zmanipulowane tak, aby udowodnić, że książka o komedii plebejskiej nie ma większej wartości. Brak obiektywnego spojrzenia ujawnia się już od pierwszego akapitu recenzji, gdzie właściwie badacz streścił moje słowa odnoszące się w skrócie do rybałtowskiej poetyki, środowiska, kontekstu społecznego. To ewidentny brak poszanowania dla ludzkiej pracy. Recenzent swoją niefrasobliwość względem autora *Polskiej komedii plebejskiej* jeszcze wzmocnił. Bez żadnego bowiem pokwitowania choćby małą notką, że jego wywód jest syntezą sądów autora książki, przypisał sobie moje stwierdzenia, przyznając: niedosłownie. Ich sens pozostał jednak niemal ten sam. Okoń w pierwszych zdaniach recenzji napisał: „Nie ulega [...] wątpliwości, że jej [tj. literatury sowizdrzalskiej] 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” (s. 215). Tę prawdę głosi recenzent z tryumfem odkrywcy, szkoda tylko, że nie zaznaczył, iż jego pogląd został zaczerpnięty z mojej książki (cały *passus* ze stronic 22 i 23, wraz z jego końcówką na stronicy 24). Zbyt długi to fragment, aby go przedstawiać, zainteresowany czytelnik ma możliwość sięgnięcia do tekstu. Tak bezceremonialny sposób postępowania i manipulowania cudzym wysiłkiem ma swoją nazwę i utrwała bardzo niebezpieczny obyczaj w nauce, z którym w ostatnim czasie podjęto zdecydowaną walkę!

Chciałoby się zaproponować recenzentowi: „*festina lente*”, gdyż każdy pośpiech, a zwłaszcza dyktowany niezbyt czystymi intencjami, bywa zgubny. Okoń zarzucił mi (s. 219) nieznaną mi książkę Aleksandra Wilkonia *Dzieje języka artystycznego w Polsce* (Kraków 2002), co przeczytałem ze sporym zdziwieniem i zaskoczeniem. Istnienie w mojej świadomości historycznoliterackiej tej właśnie ważnej pozycji skwitowałem raz w bibliografii, a ponadto, faktycznie, nie mogąc przystać na minorową tonację autora monografii odnoszącą się do języka rybałtowskich twórców, jakoby pozbawionego większych wartości artystycznych, uznałem takie stanowisko badawcze za błędne. Ponieważ miałem „śmiałość” głosić tezę inną niż wybitny uczonek, to według Okonia zasłużyłem na połąjankę i zdecydowaną krytykę. Objawiłem się bowiem jako autor niepokorny, który opowiada

się przeciwko autorytetom, co, według recenzenta mojej książki, jest sporym nadużyciem. To, niestety, nazbyt częsta metoda prowadzenia dyskursu. Z większości bowiem zdań łódzkiego badacza przebija nierzetelność i niechęć do uczciwego zreferowania faktycznych rezultatów książki. Jan Okoń na stronie 216 obwieszcza, że praca, choć jest monografią („zarysem monograficznym”), nie zawiera stanu badań. Nic bardziej mylnego. Obecnie w literaturoznawstwie odchodzi się od tradycyjnego, systematycznego referowania poglądów badawczych na rzecz syntezy, która pozwala śledzić ewolucję stanowisk naukowych w stopniu o wiele bardziej efektywnym niż przy starym ujęciu. Wystarczy chociażby spojrzeć na niektóre spośród rozpraw ważnych dla europejskiej kultury, aby nabrać przekonania, że taka metoda, jak zastosowana przeze mnie na stronach 17–19, jest najzupełniej właściwa<sup>1</sup>. Ale to w zasadzie drobiazg przy innych zarzutach, które brzmią zgoła kuriozalnie.

Jan Okoń oparł swój recenzencki trud na tezie, jakoby komedie plebejskie były pozbawione partytury teatralnej. W istocie wyrastają one z teatru ulicznego, żywiołu improwizowanego spektaklu; w swoim dowodzeniu nie sięgam po współczesną teorię teatralną, gdyż jej nie wykorzystuję ani też się na niej nie opieram. Patrząc na komedie plebejskie głównie jak badacz literatury z ciekawością zerkający tylko od czasu do czasu w stronę teatru. Jeśli zaś Jan Okoń dostrzega w pracy próby wykorzystywania współczesnej teorii dramatu, to wyraźnie mi schlebia, nie uważam bowiem, że działania w ramach *performans* należą wyłącznie do estetyki współczesnego teatru. Są stare niczym ludzki ruch i gest, ponadkulturowe i ponadczasowe. Ważne jest jednak ich zakotwiczenie w odpowiednim czasie historycznym. Właśnie w XVI i w XVII wieku powstały w Polsce warunki pozwalające na publiczne realizacje żywiołowych spektakli, których areną była ulica, a niekiedy „ścieżka”, karczma, wiejska chałupa. To sugestia przeznaczenia teatralnego płynące z samych utworów. W jednym recenzent ma rację – nie istnieją dowody pierwszego stopnia poświadczające, że takie widowiska odgrywano. Ale jest literatura, jest żywy tekst, któremu recenzent najzwyczajniej zaprzecza. Jako świadectwo rzekomego mojego nieuctwa przytacza drobny fragment z przedmowy do czytelnika przeciwreformacyjnego dialogu *Zwroćcie Matyjasza z Podola* (1619), wzbogacony jedynie o krótki, lecz jakże sugestywny w treści recenzencki dopisek: „a tam (błędnie, zamiast »tom«!) ci Matyjasza na placu w y s t a w i P” (s. 220). Okoń ów drobiazg przywołuje jako koronny dowód na wyłączność literacki charakter plebejskich dzieł i skądinąd słusznie zauważa, że „wystawić” to tyle co „pokazać”, „przedstawić”. Ale „wystawić” to także, o czym widocznie badacz zapomniał, „wywieść” i „wywyższyć”. „Pokazać” bądź „przedstawić” można czytelnikowi książkę i w tym wypadku recenzent miałby rację. Istnieje jednak drugi sens zawarty w zestawieniu rzeczownika z czasownikiem, a mianowicie *stricte* teatralny: „pokazać” i „przedstawić” to tyle co odegrać, udostępnić publiczności, szerokiemu gronu odbiorców. Czasownik jest tu dodatkowo wzbogacony o wyrażenie przyimkowe „na placu”. Kontekst rybałtowskiej wypowiedzi staje się całkiem jasny. „Na placu”, czyli „na miejscu”, a konkretniej – na miejscu inscenizacji. Nie mam większych wątpliwości, że autorzy sztuk plebejskich pisali je także w celach propagandowych, aby doprowadzić do realizacji widowisk; one bowiem zapewniały popularność o wiele większą niż tylko literatura. Tę dwoistość znaczenia wychwytyują również słowniki staropolskie, które niejako respektują metaforyczną podwójność słowa „wystawić”.

Analogicznie ze słowem „orszak”. Okoń zaprzecza, jakoby „orszak” oznaczał trupę teatralną bądź zespół. Na dowód przytacza słowo „służba”, które jest powitaniem. I słusznie, szkoda tylko, że w swoim karkołomnym myśleniu recenzent wyraźnie się pogubił –

<sup>1</sup> Dla przykładu: znakomita monografia E. R. Curtiusa *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, od wielu już lat uznana za pracę fundamentalną dla współczesnego literaturoznawstwa, nie ma systemowego przeglądu stanu badań. Wybitny uczony istotne dla niego kwestie kwitował nieco bardziej rozbudowanym przypisem, przytaczając najważniejsze rozprawy z interesującej go dziedziny. Poszedłem więc podobną drogą, trudno jednak orzec, czy tą samą.

wcześniej zaprzeczał teatralności dzieł plebejskich, tym razem ową ich sceniczność potwierdził: „odczytuje [autor] [...] »służby swe oddaje« nie jako powitanie publiczności i słowem »Służba!«, lecz jako »wypełnienie służby... teatralnej przez aktorów«” (s. 220–221; podkreśl. P. P.). Więc jednak teatr, a przecież główna część wywodu recenzenta opierała się tej tezie! Gdzie są więc granice logiki naukowej?!

Ponadto słowo „służba” również nie jest jednoznaczne: w XVI i w XVII wieku rozumiano je w sposób dwojaki. Wyrażało powitanie, ale równocześnie pracę, i to pracę na rzecz wspólnoty, wykonywaną z poświęceniem. W takim razie pomysłowi rybalki jawili się jako usługodawcy, służący publiczności. Recenzent mówi tylko o jednym kontekście słowa, drugi, ważny dla mnie jako autora książki o komedii, pomija milczeniem. Dlatego bałamutne wydaje mi się twierdzenie Okonia, jakoby w dobie staropolskiej ograniczono się wyłącznie do czytania owych komedii, nigdzie zaś nie było prób ich wystawienia. Na inscenizacje powoływano by się choćby w celach reklamowych. Jeśli jest tak, jak chce Okoń, że teksty te były jedynie literaturą, skąd w takim razie uwagi o przeznaczeniu teatralnym, scenicznym? Inszenizacje typu *performans* prawdopodobnie były zjawiskiem żywym, wobec którego publiczność nie pozostawała obojętna. Mylne więc wydaje się twierdzenie recenzenta, że kategoria „staropolskiej sceny *performans*” jest tylko i wyłącznie „efektywnym zabiegiem językowym” (s. 218). I znowu: należy sięgnąć do samych utworów, aby nabrać przekonania o performatywnym charakterze widowisk plebejskich. Znaków scenicznego przeznaczenia jest na tyle dużo, że nie można wobec nich pozostać obojętnym. A oto przykłady wzięte z literatury: w *Komedii rybaltowskiej nowej* pojawia się uwaga o „zaponie”, płótnie zawieszonym na sznurku, imitującym kurtynę. Po co w takim razie autor-anonim zdecydował się na takie rozwiązanie, skoro, zdaniem Okonia, sztuki te były wyłącznie literaturą?

Nie chcąc być gołosłownym, podaję tu dalsze przykłady, z zachowaniem umiaru, żeby całkowicie nie zanudzić czytelnika: w didaskaliach (*nb.* wyjątkowo w komediach plebejskich rozbudowanych) występują zaimkowo-przysłówkowe uwagi „tu, teraz, tam, dalej” oraz imiesłowowe „przybliżając”, „oddalając”. Innym razem jako miejsce spektaklu pojawia się karczma (*Walna wyprawa do Wołoch ministrów na wojnę*), która stanowi nieogarnioną wzrokiem przestrzeń widowiska, gdyż funkcjonuje w kilku wariantach: akcja rozgrywa się – jak piszę w swojej książce – przed budynkiem „na rogu”, „w nim samym oraz obok” (s. 179). W *Wyprawie żydowskiej na wojnę* działania sceniczne przenoszą się „za płot, tu niedaleko”. Należałoby zacytować większy fragment mojej książki, aby nabrać przekonania, że dowodzenie Okonia jest wyłącznie zgrabną sofistyką – i niczym więcej. W komedii *Szoltys z klechą* instrukcja spektaklu zawiera taką oto myśl: „najpierw klecha wynidzie z jakimś szpargałem”, a to daje pełną swobodę w kształtowaniu przestrzeni scenicznej; podobnie jest, gdy Konfederat „gdzieś odejdzie” (*Komedia rybaltowska nowa*) lub „tu Marszałek wynidzie”, „tu pójda do Pana”, tam zaś „będą pić, skakać, tańcować, zaloty stroić, biesiadować”, a za zasłoną (tożsamą z „zaponą”) znajdują się karty (*Dziwością dworski* Maćka Pochlebcy)<sup>2</sup>. Jak można nie pamiętać o tak zdecydowanych wariantach inscenizacyjnych?! Widocznie można, skoro recenzent apriorycznie odrzuca wszelką teatralność komedii plebejskiej, a jednym z argumentów przeciw funkcjonowaniu tych utworów jako widowisk jest opinia Czesława Hernasa, który dramatem staropolskim zajmował się zgoła przygodnie!<sup>3</sup> Podobnie zresztą jak Zbigniew Raszewski, którego prace, skądinąd fascynujące, dla badań nad dramatem plebejskim mają drugorzędne znaczenie<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z dzieł komediowych podaję z wyd.: *Polska komedia rybaltowska*. Oprac. K. Bańkowskiego. Lwów 1931.

<sup>3</sup> Recenzent zresztą powołał się na niewielki rozdziałek (!) z książki Cz. Hernasa *Barok*, a przecież jest to zaledwie (i aż) podręcznik akademicki, który z racji funkcji propedeutycznej nie rości pretensji do głoszenia śmiałych i nowych tez (z wyjątkiem może rozdziału o tzw. poezji metafizycznej).

<sup>4</sup> Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977.

Jan Okoń zarzuca mi naginanie cudzych myśli i poglądów do własnych potrzeb. Cóż w takim razie powiedzieć o jego sposobie komunikowania, skoro badacz opiera się wyłącznie na chęci udowodnienia, że jako autor książki o komedii plebejskiej posługiwałem się niedorzecznym twierdzeniem dotyczącym wyższości rybałów nad Tassem czy Kochanowskim (s. 219). Jeśli byłoby tak w istocie, Okoń zadałby sobie znacznie większy trud pokazania skali owych pomyłek czy reinterpretacji. Tego wszakże nie czyni, skupia się (słusznie) na jednym przysłówku „nieprzeźpicznie”, którego w *Trenach* rzeczywiście nie ma. Biję się w piersi, to mój błąd i niedopatrzanie, powstałe na skutek brzmieniowego podobieństwa owego przysłówka do wyrazu „bezpieczna” (*Tren IX*). Autor recenzji nie wspomina jednak o drugim wymienionym w szeregu słowie („niepożyta”), które mogło wskazywać środowisku staropolskich komediopisarzy jakąś literacką drogę pomocną w budowie wiersza. Owe analogie z twórczością Kochanowskiego skwitowane są w mojej książce (s. 269) zaledwie jednym zdaniem. Autor recenzji niczym staropolski „Zoilus” stwierdza zaś, że związki z Kochanowskim dla też głoszonych w *Polskiej komedii plebejskiej XVI i XVII wieku* mają fundamentalne znaczenie! Jedno zdanie wyłowione z książki, do tego pozbawione szerszego kontekstu. Jak na pozycję liczącą ponad 300 stronicy wychwycenie tylko jednego błędu, który (przyznaję) nigdy nie powinien się zdarzyć, to rezultat niezbyt imponujący.

Okoń postępuje dosyć konsekwentnie, zgodnie zresztą z przyjętą od początku tezą, że należy w czambuł potępić wysiłki autora monografii. Żaden z badaczy literatury staropolskiej nie zdobyłby się na absurdalne stwierdzenie wykazujące przewagę twórców ludowych nad Janem Kochanowskim, czy może szerzej – nad pisarskim rodem Kochanowskich. To byłoby dopiero przewartościowanie wszelkich naukowych tez i ocen! A co do „kamyczka z ogródka sławy Jana Kochanowskiego” – wyraźnie należałoby powiedzieć, że rybałci czarnoleskiego twórcę znali doskonale i wiele z jego określeń przyswoili sobie jako własne. Okoń doskonale o tym wie, ale z niezorientowanym czytelnikiem prowadzi grę mającą wykazać kompletną moją ignorancję. Taki sposób wywierania recenzją wpływu na czytelnika jest nieuprawniony i bez związku z rzeczywistością, a poniekąd nieuczciwy.

Milczeniem pominię różne „dziwności” interpretacyjne związane z odczytaniem mojej książki, jak chociażby fałszywe rozumienie określenia „własne”, które Okoń interpretuje błędnie jako cytat (s. 220), choć wie, że znaczenie tego słowa jest zgoła inne niż pokazane w jego tekście: nie dawne, staropolskie, tylko współczesne (pisałem o tym w ostatnim rozdziale książki). „Własne”, czyli także ponadczasowe i uniwersalne, skupiające w sobie wszelkie przejawy ludowego życia „na opak”. Gdyby było inaczej, należałoby ów zacytowany drobiazg w jakiś sposób pokwitować przypisem, a tak przecież nie jest. W sumie jednak to błażostka. Poważniejsze wydaje mi się wyprowadzanie bałamutnych konsekwencji badawczych z cudzych sądów. Jan Okoń powołując się zasadnie na autorytet Claude’a Backvisa stwierdza za belgijskim polonistą, że „w życiu literackim Rzeczypospolitej miasta odgrywały minimalną rolę” (cyt. na s. 221), co było oczywistą prawdą, ale z tego właśnie zdania autor recenzji wyprowadza fałszywy wniosek, że to argument świadczący o braku odpowiedniej „infrastruktury dla teatru” (s. 221); komedie nie mogły być więc wystawiane. Chciałoby się zapytać – jakiej infrastruktury? Właśnie dlatego, że nie istniały odpowiednie warunki dla teatru jakiegokolwiek, a tym bardziej instytucjonalnego, spektakle te grano, gdzie popadnie: na ścieżce, placu, rynku, w karczmie, na odpuście, jarmarku – w jakimkolwiek miejscu wolnej przestrzeni, jeśli tylko zaistniały odpowiednie ku temu warunki. Wspomniałem i o tym w swojej książce, a argument o społecznej bierności miast w dobie staropolskiej powinien upaść pod ciężarem faktów literackich, a pośrednio także i teatralnych. Czyżby recenzent o tym nie pamiętał?

Ostatnia sprawa – klasyfikacja komedii według gatunków i typów. To dobrze, że w tej kwestii istnieją zasadnicze rozbieżności między mną a recenzentem. Różnice w poglądach są ożywcze dla badań literackich, stanowią zarazem zaproszenie do szerokiej dyskusji. Jan

Okoń zasadnie zwraca uwagę na kontekst dworski *Tragedii ruskiej* czy *Komedii o Szoltyście i żenie jego* Macieja Ubiszewskiego, ale sposób argumentowania jest zgola niezrozumiały. Według Okonia powinny być z nurtu plebejskiego całkowicie wykluczone komedie zahaczające choćby pośrednio o wpływy dworskie. Konsekwentnie pomijałem utwory, gdzie ten dworski genotyp był niepodważalny (*Marancyja*, *Z chłopia król* Piotra Baryki). Tam jednak, gdzie sprawa jest dyskusyjna, a owe wpływy miały drugorzędne znaczenie, wtedy uwzględniałem konkretny utwór. Stąd wybór dwóch wymienionych wcześniej komedii: w obu przypadkach kontekst dworski był już mocno zatarty, a co ważniejsze – o Macieju Ubiszewskim, autorze drugiej z tych komedii, niewiele wiadomo, prawdopodobnie należał do środowiska spauperyzowanej szlachty, z pewnością powiązanej z rybałtami statusem materialnym i talentem literackim. Komedio pisarz był klientem średnioszlacheckiego domu właściciela ziemskiego i pisarza, Piotra Oraczewskiego. Przede wszystkim jednak o przynależności dzieł do poszczególnych kategorii decydowała poetyka z jej charakterystycznymi chwytami: parodią, eklektyzmem, karykaturą, satyrycznym kontekstem.

Niepoważnie brzmi też zarzut uwzględnienia w książkowym spisie „komediowych rzeczy” *Peregrynacji Maćkowej*, odrzuconej przez recenzenta z racji prozatorskiego stylu prowadzonej opowieści! Nawet osoby słabo zorientowane w regułach gatunków literackich doskonale wiedzą, że język utworu, a właściwie prowadzona w nim narracja nie są argumentami przesądzającymi o formie gatunkowej. Tych wyznaczników musi być dużo więcej – w przypadku *Peregrynacji Maćkowej* można mówić o „graciarni” i eklektyzmie gatunkowym. Francuska wiedza o teatrze do dzisiaj posługuje się terminem „variétés”, co w pełni uzasadnia i usprawiedliwia wprowadzoną przeze mnie klasyfikację. Monodramatyczne przygody Maćka zgłębiającego uroki „Jęczmiennego Kraju”, dodajmy: kraju absurdalnych rozkoszy, już przez Juliana Krzyżanowskiego zostały nazwane farsą o cechach powiastki i humoreski. Wybitny uczony widział w tym utworze swoistą kontynuację i pokrewieństwo z komediami wyrosłymi z „aktu drogi”, z „albertusami” i „matyjaszami”<sup>5</sup>. Warto też zwrócić uwagę na liczne perypetie i konflikty będące rezultatem dramaturgicznej konwencji utworu: pojawiają się one co chwila, wyrastają bezpośrednio z akcji i z napięcia dramatycznego potęgowanego sytuacyjnym absurdem.

Różnić się w poglądach badawczych to rzecz piękna. Jeszcze piękniejsza, gdy za tą różnicą podąża chęć rozmowy o współczesnej recepcji dramatu staropolskiego. Szkoda, że tak się nie stało w tym przypadku. Bezpowrotnie została utracona szansa dyskusji o polskim dramacie doby staropolskiej i o jego miejscu w dawnej kulturze, ze szczególnym uwzględnieniem komedii. Dzisiaj nie wystarczają już połajanki ani pojedyncze słowa wybierane przez Okonia na dowód moich niekompetencji. Gdy czytałem recenzję, miałem poczucie, że Jan Okoń wyraża żal do rzeczywistości, iż to nie on napisał taką książkę, gdyż z pewnością uczyniłby to lepiej. Od recenzenta, który już wiele lat wcześniej był autorem istotnych prac z zakresu dramatu jezuickiego, można wymagać pogłębienia refleksji historycznoliterackiej. Jej, niestety, zabrakło, nad czym wypadałoby ubolewać: nie wiem, czy zawiódł tak ważny instynkt badawczy, czy też winę ponosi polemiczny temperament autora recenzji.

<sup>5</sup> J. Krzyżanowski, „*Peregrynacja Maćkowa*”. *Szkic z dziejów romansu staropolskiego*. W: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 341 n.