

Piotr Pirecki

Wokół gatunku i terminu "komedia plebejska"

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (1), 71-85

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr Pirecki

WOKÓŁ GATUNKU I TERMINU „KOMEDIA PLEBEJSKA”¹

Komedia jest jednym z gatunków, w którym plebejusze najchętniej się wypowiadają, bowiem poprzez słowo kierowane wprost do czytelnika i widza można osiągnąć cele utylitarne – skutecznie propagować aktualne sprawy i problemy. Ponadto w atrakcyjnej szacie słownej kryje się program antyfeudalny oraz rzeczywisty obraz ludowych refleksji na temat życia, przemijania, konfrontacji własnych doświadczeń z doświadczeniami szlachty. Konfrontacyjny charakter komedii jest polemiką ze światem, o którego bogactwie i przywilejach plebejusze mogą tylko pomarzyć, ale także wyrazem niechęci do innowierców oraz wszelkich autorytetów i hierarchii.

Komedia ta posiada same niemal znaki zapytania, które wymagają genologicznego rozwikłania i ostatecznego rozstrzygnięcia, bowiem bez ustalenia proporcji poszczególnych tekstów wchodzących w zakres bardzo pojemnej formuły „komedia” trudno ostatecznie ocenić jakość utworów zawartych w haśle wywoławczym. Decydują one o programie artystycznym ludowego środowiska, o przynależności do określonego „cechu braci szkolnej, rzemieślniczej i żebraczej” oraz o działaniach scenicznych w ramach wyznaczonych poetyką gatunku. Przy czym trzeba jednoznacznie powiedzieć – komedia plebejska wyrasta

¹ Termin „komedia plebejska” jest rozumiany szeroko. W nim mieści się korpus tekstów komediowych, gatunkowo zróżnicowanych, które zostały pracowicie zebrane przez Karola Badeckiego (*Polska komedia rybaltowska*. Lwów 1931) z wyjątkiem utworów zaliczanych do karnawałowej sceny dworskiej (np. *Marancyja* czy Piotra Baryki *Z chłopia król*); następnie komedia Macieja Ubiszewskiego *O szoltysie i żenie jego*, odkryta i drukiem ogłoszona przez Alodię Kawecką-Gryczową („Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 1, s. 85–116), renesansowa *Komedyja o mięsopuście*, którą ogłosił po raz pierwszy A. Kalina w „Pracach Filologicznych”, t. II, ponownie z rękopisu transkrybowana przez J. Lewańskiego, [w:] *Dramaty staropolskie*, t. I. Warszawa 1959, także dwie „tragedyje” – *żebraczą* (*Dramaty staropolskie*, t. I) oraz *ruską* ogłoszoną przez Kawecką-Gryczową, która sugeruje nawet związek komedyjki z nurtem plebejskim: wulgarny niekiedy język wskazuje na ludową scenę wędrownych aktorów.

w dobie renesansu i baroku wprost z zapotrzebowania społecznego na sztukę i z konieczności artykułowania spraw wspólnych dla przedstawicieli nieszlacheckiego pochodzenia, którzy trudnią się rzemiosłem, bakalarskim nauczaniem, ale też frantowskim „wykrzywianiem gęby”, czyli oszustwem, a w jego ramach żebractwem. Brać sowizdrzalska jest bardzo ruchliwa – zmierza od miasta do miasta, od miejscowości do miejscowości, zwykle tam, gdzie jest jarmark i rynek, a przede wszystkim zainteresowani kupnem plebejskich utworów. Prawdopodobnie w celach reklamowych wystawiali swoje *komedyje*, aby wprost ze sceny przemówić do wymagającej i zainteresowanej publiczności. Oczywiście to tylko domysły, tym bardziej, że komedia plebejska jest zjawiskiem całkowicie nowym i autonomicznym, który nie ma odpowiednika we wcześniejszej literaturze.

Komedie plebejskie od samego początku zaprzatają uwagę badaczy, ale także sprawiają wiele terminologicznych kłopotów². Do dzisiaj nie zaproponowano klasyfikowania sztuk według jakiegoś klucza. Rozpatrywano utwory w nurcie literatury sowizdrzalskiej, czy też błazeńskiej, wręcz mówiono o *komediach rybałtowskich* jako spójnej grupie tekstów wyróżnionych szeregiem gatunków literackich lub oddzielnie, gdy wskazuje się na komedie jako samodzielne druki, opisane bibliograficznie i w niektórych przypadkach gatunkowo. Tyle że takie określenia jak *wypoetyzowane dialogi* oraz *udramatyzowane dialogi* niewiele mówią o samych utworach, ich przeznaczeniu i gatunku³. Niekiedy też

² Ta niekonsekwencja i wielogłosowe zróżnicowanie wynika z odmiennych metod badania tekstu literackiego, poczynając od ustaleń Aleksandra Brucknera, który dla całego nurtu proponuje termin literatura sowizdrzalska (*Dzieje kultury polskiej*, t. 2. Warszawa 1958, s. 571–589), Karola Badeckiego, zasłużonego wydawcy właśnie komedii rybałtowskich, którą to nazwę stosuje wobec repertuaru komediowego zamkniętego latami 1590–1655 (Wstęp do: *Polska komedia rybałtowska*. Lwów 1931); poprzez innych: Kazimierza Budzyka, autora dosyć kontrowersyjnej tezy o trzech kregach komedii sowizdrzalskiej: jezuickim, dworskim i rybałtowsko-plebejskim (*Trzy kregi komedii sowizdrzalskiej*, [w:] *Z dziejów renesansu w Polsce*. Wrocław 1953. „Studia Staropolskie”, t. 1; przedruk w: *Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej*, t. 2. Wrocław 1956, s. 273; Juliana Lewańskiego sugerującego związek „broszur” i „dialogów” ze sceną (*Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*. Wrocław 1956, s. 194, 242–243); najpełniej jednak wypowiedział się zespół badaczy pod kierownictwem Władysława Korotaja, który nie dosyć, że opisał bibliograficznie większość druków dawnego polskiego dramatu, to jeszcze pokusił się o nietłumaczone sformułowanie w niektórych przypadkach gatunków literackich, zresztą nie zawsze właściwie (*Dramat staropolski. Od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Wrocław 1965, 540 s.); Stanisława Kaszyńskiego ujmującego komedię rybałtowską jako pograniczne farsy i intermediiów („Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1971, t. 14, s. 190–192); Juliana Krzyżanowskiego określającego *Peregryzację Maćkową* mianem humoreski („*Peregryzacja Maćkowa*”. *Szkic z dziejów romansu staropolskiego*, [w:] tenże: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 339–371; Elżbiety Żwirkowskiej, która patrzy na „dialogi” z iście staropolską pieczołowitością, nazywając je scenicznymi zwierciadłami i wizerunkami (*Teatralny kształt „pogoni za nędzą”*, [w:] *Studia o literaturze staropolskiej. Natura i sztuka*. Pod red. J. Lewańskiego. Lublin 1979, s. 84–154; nawet w licznych pracach Stanisław Grzeszczuk traktuje gatunki dramatyczne co najmniej marginesowo, powtarzając wcześniejsze ustalenia, chociaż wprowadza jako pierwszy termin „parodia” co prawda w kontekście porównawczym, a nie gatunkowym (*Trzy kregi literatury plebejskiej XVI i XVII wieku*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*. Seria druga. Red. J. Pelc. Wrocław 1973, s. 331–380; *Staropolskie potomstwo sowizdrzała. Plebejski humor literacki*. Warszawa 1990, s. 301–309; wstęp [w:] *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*. Wrocław 1966. BN I 186, s. XLV–LI). Z prac najnowszych formami teatralnymi, a przy okazji ogólnikową próbą klasyfikacji gatunkowej zajęła się Barbara Judkowiak (*Polska komedia dell’arte? Jarmarczyny teatr sowizdrzałów* – maszynopis artykułu z roku 2000, s. 1–24). Z kolei humorystyką wyrosłą z Albertusowego zrozumienia Biblii i jej tajników wyrosła rozprawa Ludwika Szczerbickiej-Ślękowej (*Satyryczny adres „Wyprawy plebańskiej”*, [w:] *Śmiech i kultura ludyczna*. Pod red. A. Karpińskiego, M. Hanusiewicz. Warszawa 2003. „Studia Staropolskie”. Seria nowa, s. 69–77.

³ K. Badecki, *Polska komedia...*, dz.cyt., s. 14.

podejmowano trud łączenia tekstów komediowych z facecjonistyką staropolską⁴. Niewątpliwie różnorodność form utrudnia wszelką klasyfikację, bowiem kryteria podziału są najrozmaitsze. Gatunek ten, jak żaden inny, przejawia szczególną skłonność do transformacji. Zatem potrzebą chwili staje się ponowne rozpoznanie gatunkowe utworów wchodzących w zakres nurtu tzw. komedii plebejskiej, bowiem dotychczasowe ustalenia badaczy nie są wystarczające ani też spójne. Potrzeba klasyfikowania wynika z jeszcze jednej, tym razem metodologicznej potrzeby – służy analizie problemowej i tworzy swoistą „ramę”, dzięki której łatwiej poznać specyfikę środków artystycznych i językowych, znamienne dla plebejskiej poetyki i modelu literatury.

ŹRÓDŁA

Geneza tego nurtu jest również wielce tajemnicza i kłopotliwa – przyjmujemy, że początek stanowi wydanie przez Floriana Unglera *Tragedyi żebraczej nowouczynionej* (1551), rok później sztukę ponownie odtęził Łazarz Andrysowicz, co wskazuje na zainteresowanie społeczne tematem konfliktu Kupca z żebrakami. Tytuł informuje też o czymś więcej: mówi o jakiejś pierwotnej edycji tekstu, która dzisiaj nam nie jest znana, bowiem przymiotnik *nowouczyniona* wyraźnie sugeruje ponowną redakcję utworu. Na połowę XVI w. datowana jest przez badaczy *Komedyja o mięsopuście*, pierwszy utwór plebejski, którego autor używa z pełną świadomością klasyfikacji gatunkowej⁵. Oba utwory otwierają komediowy nurt plebejski, jeszcze nie wypracowany w osobny język i system pojęć, lecz już intrygujący oryginalnością ujmowania problemów tego świata, a poniekąd kameralnym i środowiskowym charakterem przedstawianych wydarzeń. Co najważniejsze – kameralnym i „osobnym”, nie posiadającym swego odpowiednika w ówczesnej literaturze, chyba że za prekursorskie względem komedii plebejskich uznamy *Żywoć Ezopa Fryga* Biernata z Lublina oraz *Marcholta* Jana z Koszyczek⁶. Tę samą uwagę odnosimy do konwencji „potyczek” i „walki” *Potkania Iannasa z Gregoriasem klechą*, którego recepcję i rozpoznanie utrudnia makaroniczny język, będący promocją szkolnej i niezbyt poprawnej łaciny, a więc stylu nieco manierystycznego, a przez to obracającego się w sferze literackich prowokacji. Jeszcze w dobie renesansu spotykamy słynny cykl o Albertusie (*Albertus z wojny* i *Wyprawa plebańska*), którego ukoronowaniem jest już XVII-wieczna *Komedia rybałtowska nowa*. Czy zaliczyć utwór do „albertusów”, czy też do innej grupy tekstów, to już odrębna kwestia. Stanisław Grzeszczuk bezdyskusyjnie traktuje utwór jako oczywistą kontynuację poprzednich i ostatnią część dramatycznej trylogii⁷. Zwartą kategorię stanowią także wszelkiego typu „wyprawy” (m.in. *Walna wyprawa do Wołoch*, *Wyprawa ministra na wojnę*, *Zwroćcie Matyjasza z Podola*, *Wyprawa żydowska na wojnę*), słynne *Peregryncje: dziadowska* i *Maćkowa*, komedie „klesze” i „szkolne” (*Szołtys z klechą*, *Synod klechów podgórskich*, *Komedyja o Wawrzku ze szkoły i do szkoły*, *Rybałt stary wędrowny*, *Szkolna mizeryja*, Jana Łopeskiego

⁴ J. Krzyżanowski, *Peregryncja Maćkowa...*, dz.cyt., s. 351.

⁵ J. Lewański: *Wstęp*, [w:] *Antologia dramatu staropolskiego*, t. 1. Warszawa 1959, s. 32.

⁶ Tamże, s. 15–16.

⁷ S. Grzeszczuk: *Nobilitacja Albertusa. Z pogranicza historii i folkloru*. Wrocław 1971, s. 179.

Colloquium Ianasa Knutla), wreszcie wszelkiego typu farsy i parodie, poczynając od rozbudowanych teatralnie form *Dziewosłęba dworskiego* i *Mięsopustu abo tragicocomaedii*, a na błażeńskim intermedium *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze* skończywszy i uznawszy, że data wydania pierwodruku (1655) zamyka cykl utworów ujmowanych wspólnym mianem *komedia plebejska*⁸. Zatem blisko kilkadziesiąt utworów rozproszonych na przestrzeni ponad stu lat, zróżnicowanych artystycznie, gatunkowo i problemowo, których autorami byli także oprócz rybałtów prawdopodobnie spauperyzowani przedstawiciele szlachty, wywodzący się ze środowiska Rzeczypospolitej Babińskiej⁹. Zastanawia jednak blisko pięćdziesięcioletnia wyrwa – po wydaniu *Tragedyi żebraczej* i *Komedyi o miesopuście* nie ma żadnych dowodów ciągłości gatunkowej ani też pokoleniowej. Dopiero 1590 rok niejako „reaktywuje” twórczość plebejską w postaci *Wyprawy plebańskiej* oraz kilka lat później *Albertusem z wojny*. Hieronim Juszyński wspomina jeszcze o sztuce *Albertus rotmistrz*, którą znamy jedynie ze streszczenia. Jednak można przyjąć za wielce prawdopodobne istnienie sztuk napisanych przed rokiem 1590, a po roku 1551. Za taką hipotezą przemawiają fakty pozaliterackie, wiążące się ściśle z rozwojem rynku wydawniczego i sztuki typograficznej w Krakowie (która akurat w przypadku środowiska plebejskiego ma niewielkie osiągnięcia), jak również zapotrzebowanie społeczne plebejuszy na swoją literacką i sceniczną reprezentację, o czym świadczy większość już późniejszych druków wydawana niemal domowym sposobem, w pośpiechu i naprędce. W samym Krakowie kwitło bujne życie jarmarczne czy też „uliczne”, wyraźnie opozycyjne wobec tendencji wcześniejszych, z pierwszej połowy wieku – skupiania ludzi twórczych w wielkich organizmach miejskich. Ponadto rozwój tzw. „kultury powiatowej” doprowadza do powolnego zaniku literatury szlacheckiej lub wysokiej, w jej miejsce pojawia się sztuka „rynku”, która owocuje książkami przeznaczonymi dla wykształconego pospólstwa i które w większości znakomicie reklamują bolączki i kłopoty lokalnych środowisk. Literatura straganowa zdobywa coraz większą popularność, zwłaszcza w sytuacji znaczącego zanikania elit pisarskich. Pod koniec wieku działalnością literacką zajmują się szerokie kręgi społeczne, następuje swoisty proces pauperyzacji literatury, co jest rezultatem kończenia Akademii Krakowskiej przez coraz liczniejsze zastępy ludzi wykształconych nieszlacheckiego pochodzenia, którzy nie zawsze wiedzą, co począć ze zdobytą wiedzą i w jaki sposób odnaleźć się w społeczeństwie. Nie każdy przecież znajduje nauczycielskie zatrudnienie w szkołach parafialnych czy coraz liczniejszych szkołach kolegialnych, zatem komedie plebejskie, które mówią o bolączkach i problemach środowiska, stanowią jakąś udaną alternatywę dla literatury oficjalnej oraz dla teatrów dworskich i jezuickich.

⁸ Zastosowany przez Badeckiego podział sztuk plebejskich ma tylko wartość porządkującą i poznawczą, jednak nie odpowiada na zapotrzebowanie współczesnej wiedzy o literaturze, tym bardziej, że jest niepełny i zwodniczy (*Wstęp* [w:] K. Badecki, dz.cyt., s. XIV–XIX). Zaskakujące, że tym torem poszli inni badacze, nie ustalając ostatecznie gatunków wchodzących w skład komedii nurtu plebejskiego.

⁹ Wiadomo powszechnie, że wydawca „Albertusów”, przyjaciel Jana Kochanowskiego, Jan Januszowski, należał do środowiska elity intelektualnej swego czasu. Jeśli zatem zdecydował o wydaniu tak bardzo nieszlacheckich i krytycznych wobec ówczesnej rzeczywistości utworów, to musiał istnieć trwały związek między sowizdrzałskimi humorystami a jedną z pierwszych literackich *societate*, za jaką uchodziła wówczas właśnie babińska społeczność. Ten związek, który co prawda nie ma bezpośredniego pokrycia w tekstach, sugeruje Janusz Tazbir (*Sowizdrzałskie zagadki*, [w:] tenże: *Szlaki kultury polskiej*. Warszawa 1986, s. 75 i nast.).

KRYTERIA DOBORU

Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut” pod hasłem *literatura sowizdrzalska* uzupełnia ten zestaw do 27 tytułów¹⁰. Niektóre z nich nie mieszczą się w obowiązujących ramach przyjętych tytułem rozprawy. Przede wszystkim z tego względu, że wykluczamy utwory, które w jakiejś mierze łączą się z utylitarnymi celami sceny szkolnej – jezuickiej bądź pijarskiej oraz będące wstawkami intermedialnymi dla większych całości misteryjnych, moralitetowych, sceny religijnej i szkolnej. Chociaż w niektórych przypadkach takie podejście może być mylące: do komedii plebejskich wprowadzamy utwory odkryte przez Alodię Kawecką-Gryczową w bibliotece podolinieckich pijarów na Spiszu: Macieja Ubiszewskiego *Komedię o Szoltysie i żenie jego* oraz *Tragedię ruską*. Decydujący jest obraz świata przedstawionego widziany w krzywym zwierciadle stosunków społecznych, w tym także kościelnych, nasycony pierwiastkami karykatury¹¹. Nie mamy pewności czy obie sztuki zaliczyć do teatru szkolnego, a w związku z tym czy faktycznie powstały one dla potrzeb ćwiczenia młodzieży w retorycznej sztuce żywego słowa. Chyba jednak nie, bowiem obie komedie są w sposób „celowy” zbudowane – autorzy wykazują się znanstwem i znajomością normatywnych zaleceń ówczesnych poetyk¹². Być może komedie zostały wystawione na pijarskiej scenie, ale przecież brakuje jednoznacznych dowodów, aczkolwiek krytyka Kościoła grecko-katolickiego była tematem „chodliwym” społecznie i bez wątpienia interesująca młodych adeptów stanu duchownego¹³. Tak samo za plebejskie uznamy intermedia komiczne, włączone bezpośrednio do większych całości, rozpatrywane jako tekst jednorodny stylistycznie, który pojawia się na końcu komedii (w utworze *O Szoltysie i żenie jego* po epilogu) bądź w środku. Jest tylko jeden taki przypadek, że tekst plebejski dodatkowo zaopatrzone w intermedium, bo przecież za taki mimo wszystko trudno uznać *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze*, choć Lewański dosyć mechanicznie zamieszcza utwór w ramach intermedium plebejskiego¹⁴. Ten sam błąd popełnia w traktowaniu komedijki Jana Dzwonowskiego *Niepospolite ruszenie abo gęsia wojna*, a przecież to zwarty i samodzielny druk, specyficzny i jedyny w swoim rodzaju ze względu na poetykę świata na opak, charakterystyczną dla plebejuszy. W *Antologii dramatu staropolskiego* przynajmniej w odniesieniu do komedii plebejskich brak konsekwencji i prób sformułowania mieszczącego się w ramach rybałtowskiej poetyki podziału. Trzeba jednak zdać sobie sprawę, że jest on ze wszech miar trudny do przeprowadzenia, nie tylko ze względu na przenikanie się różnych gatunków i poetyk, ale też specyficznych miejsc, gdzie różne utwory komediowe wystawiano – jeśli jarmark lub karczma to izbowy teatr

¹⁰ Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Piśmiennictwo staropolskie, t. 1. Oprac. zespół pod red. R. Pollaka. Warszawa 1963, s. 266–271.

¹¹ A. Kawecką-Gryczową: *Nie znana komedia rybałtowska i jeszcze raz „Franc”*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 81–86.

¹² Tamże, s. 83.

¹³ K. Chodynicki: *Kościół prawosławny a Rzeczypospolita Polska. Zarys historyczny 1370–1632*. Warszawa 1934, s. 451–452. Autor wręcz pisze o prześladowaniach Kościoła unickiego w Polsce: „duchowieństwo unickie było narażone na wiele upokorzeń w życiu kościelnym, publicznym i prywatnym. Jeszcze w gorszym położeniu był lud prosty, którego gwałtem zmuszano do płacenia dziesięcin”.

¹⁴ Zob. *Objaśnienia i spis treści*, [w:] *Dramaty staropolskie*, t. 3, s. 463 i 485.

plebejski, jeżeli szkoła lub dwór to w zależności: sceny jezuickie, pijarskie albo dworskie. Wszędzie tam pojawiają się w większym lub mniejszym procencie nagromadzone pierwiastki ludowe, tak charakterystyczne głównie dla plebejskiego widzenia świata.

Z kolei z pełną odpowiedzialnością i bez obaw popełnienia błędu włączamy jedną z „dworskich” sztuk. Mowa o *Dziewosłobie dworskim* pióra Maćka Pochlebcy. Komedia drukiem wyszła w roku 1620, natomiast na karcie tytułowej widnieje frantowski żart w postaci pseudo-daty:

roku się możesz nie pytać
tamci snadnie możesz baczyć/
Dawszy sześć groszy i czytać¹⁵.

Do zaliczenia *Komedyjej Dworskiej, Mięsopestnej* w poczet utworów plebejskich przekonują trzy sprawy: zwyczajem autorów dworskich komedii jest podawanie w pełnym brzmieniu nazwiska autora z oznaczeniem faktycznej daty wydania i miejsca wystawienia utworu, jak w chyba najsłynniejszej z polskich komedii XVII w. *Z chłopia król* Piotra Baryki. Wydawca zadbał, aby wszystkie informacje były zamieszczone w należyтым porządku, a więc nazwa autora, tytuł dzieła, rok i miejsce wydania oraz faktyczne wyprawienie utworu – na dworze Alberta Łubieńskiego, stolnika sieradzkiego¹⁵. Zatem ten niejako „tytułowy” aspekt odpada w przypadku *Dziewosłoba* – więcej w tym tajemnicy i zakodowanych informacji niż potrzeby podzielenia się ważnym dla autora wydarzeniem wydawniczym i literackim. Kolejny to typowa dla plebejuszy zabawa w ukrycie, tym razem tożsamości autora, chociaż nie jest to argument najważniejszy i przesądający. Najważniejszy, także umieszczony w ramie literackiej i wydawniczej utworu, to tytułowy przymiotnik *dworski*, przewrotny i parodystyczny, gdyż tak naprawdę jest nim tylko z nazwy, bowiem służy bardziej polemice z tzw. dramaturgiczną „dworskością” niż oddaje faktyczny stan rzeczy. Autor *Dziewosłobu dworskiego* drwi z patosu sztuk dworskich i pokazuje, że nawet z nurtem literatury popularnym wśród szlachty i dojrzałym artystycznie należy prowadzić swoisty dialog. W każdym razie temat utworu i jego kształt niezupełnie upoważnia do łączenia sztuki ze sceną dworską. Właśnie względy formalne, warsztatowe i wydawnicze decydują, że nie wszystkie komedie zamieszczone w zbiorze Badeckiego są komediami plebejskimi: odrzucamy dwie z nich – *Marancyję* oraz Piotra Baryki *Z chłopia król*.

Scena dworska pomimo swego zróżnicowania ma kilka podstawowych wyróżników, których mimo wszystko brakuje komediom sowizdrzalskim zaliczanym do tzw. literatury dworskiej. W dobie renesansu i baroku to głównie utwory pisane niejako na zamówienie, mające do wypełnienia doraźne cele polityczne lub artystyczne osób szlachetnie urodzonych. Taką funkcję pełniło łacińskie *Judicium Paridis* Jakuba Lochera, następnie różnoimienne sztuki w języku polskim: *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego pokazana z okazji zaślubin Jana Zamoyskiego z Krystyną Radziwiłówną, „*Potrójny*” z *Plauta* Piotra Cieklińskiego, którego wystawienie w Busku z *omieszkaniem* było wydarzeniem artystycznym dużej miary, być może podobnie postąpiono wobec *Komedyji*

¹⁵ *Dziewosłob dworski*, [w:] *Polska komedia rybałtowska*, dz.cyt., s. 355.

o *Lizydzie* Adama Paxiliusa, która zagościła na scenie dzięki weselu *Pana Czernego* z Witowic. Wspaniałym zwieńczeniem rozwoju sceny dworskiej w XVII w. są znakomite komedie Stanisława Herakliusza Lubomirskiego: *Don Alvares*, *Ermida albo królewna pasterska* oraz *Komedyja Lopesa starego ze Spirydionem*.

Względy te decydują o przyjęciu określonej postawy badawczej, która zakłada, że najlepiej o środowisku mówią utwory napisane przez jego przedstawicieli, zjednoczonych wspólnym wysiłkiem wydawców, nakładców i autorów plebejskich, niekiedy w jednej osobie¹⁶.

WOKÓŁ GATUNKÓW

Wprowadzenie

Najtrudniej ze względów obiektywnych odpowiedzieć na pytanie, czym jest gatunek literacki i czy jego układ treści odpowiada przyjętym normom. Kryteria bowiem są zmienne, zależne od obowiązujących poetyk, a jak wiemy, w okresie renesansu i baroku wszelkie klasyfikacje zmieniają się wraz z okolicznościami rozwoju literatury. Jest to całkiem zrozumiałe zważywszy na ogromny wymiar czasu i skomplikowany charakter zjawisk artystycznych. Powikłanie terminologiczne wiąże się z brakiem ostrych i wyraźnych reguł określających istotę poszczególnych gatunków. Sytuacja sprzed lat przypomina chwilę obecną, gdy również gatunki występują w złożonej postaci i mają najczęściej formę mieszaną. Szczególnie w sytuacji pewnego ograniczenia – literatura plebejska jako nieoficjalna i poza oficjalnym obiegiem wydawniczym (stąd jej niezmierna wówczas popularność) nie doczekała się normatywnych poetyk, które odpowiadałyby na pytania warsztatowe. Nie tylko nie doczekała się, ale chyba i takich oczekiwań nie mogła spełnić ze względu właśnie na specyficzny, żywiołowy rozwój i niechęć do wszelkich schematyzujących ustaleń. Ale wiadomo, że autorzy plebejscy byli całkiem nieźle wykształconymi „rzemieślnikami w piórze”, absolwentami lub studentami Akademii Krakowskiej, niejednokrotnie bardzo zdolnymi bakałarzami i że z racji ukończonych szkół różnej proveniencji, zetknęli się z regułami dramatycznymi. Dla nich, podobnie jak słuchaczy kolegów jezuickich, źródłem pierwszych literackich doświadczeń stał się antyk. Znano głównie *Poetykę* Arystotelesa i na jego autorytet w zakresie normatywnych zaleceń dla sztuki pisarskiej najchętniej i najczęściej się odwoływano, chociaż dopiero od II poł. XVI w. można mówić o znaczącym wpływie Stagiryty na rozwój wiedzy o dramacie. Niewątpliwie to kamień milowy w refleksji teoretycznej poświęconej sztukom *naśladowczym*, za jakie trzeba uznać komedię i tragedię¹⁷. Podobnie należy traktować słowa Izydora z Sewili zawarte w *Etymologiarum sive originum libri XX*: w ks. XVIII *De ludis* stosuje chętnie później wykorzystywany paradygmat dla komedii, gatunku rozrywkowego, którego rola pole-

¹⁶ Por. S. Grzeszczuk: *Staropolskie potomstwo...*, dz.cyt., s. 159.

¹⁷ T. Michałowska: *Dramat – epika – liryka w poetykach szkolnych od XVII do połowy XVIII w.*, [w:] *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 68–74.

ga na przeciwstawieniu *działań osób prywatnych*, a komedie to widowiska sceniczne oglądane publicznie¹⁸. Koncepcja ta zaowocowała rozwojem teatryki, jednej z siedmiu sztuk mechanicznych, przeciwstawnych wyzwolonym. W okresie przedrenesansowym o komedii mówiono że przedstawia *rzeczy wesole*, a zdaniem Vincentiusa Burgundiusa, to „poezja zaczynająca się w smutku, a kończąca w radości”¹⁹. Zatem formuła zaczerpnięta wprost od Arystotelesa.

Uniwersyteckie i szkolne reguły poezji, o które być może „otarli się” autorzy plebejskich sztuk w dobie renesansu, odrzucają częściowo przyjęte założenia. Pewien wpływ na teorię poezji miały poglądy Kwintyliana zamieszczone w *Institutiones*, przede wszystkim jednak Diomedesa oraz Donatusa²⁰. Komedie są przeciwieństwem tragedii – jej bohaterowie to ludzie skromni i prości, a tematy to miłość, porwania dzieci, domowe zabawy czy wydarzenia. *Genus dramaticum* nie zawsze był używany – obok niego pojawiły się nazwy *genus activum*, *imitativum*, *dramatikon* lub *mimetikon*. Niektóre z wprowadzonych koncepcji bliskie są plebejskiemu rozumieniu konwencji komediowych. Z kolei Julius Scaliger za główny wyznacznik komedii uznaje dialogowość – następujące po sobie wypowiedzi wielu osób. Zwraca też uwagę na specyfikę dramatyczności: ruch, mimikę, brzmienie głosu. Nie bez związku z poprzednikami ukształtował swoje poglądy Maciej Kazimierz Sarbiewski (*De perfecta poesi*), który przyjmuje troisty podział poezji, według *sposobów naśladowania*, właściwy komedii lub tragedii (*modus imitandi*). W komedii widział przeciwieństwo tragedii wedle opozycji: niskość – wysokość oraz stwierdził, że gatunkowi *właściwe są przedmioty zabawne*²¹.

Teoretyczne refleksje poświęcone komedii przenikają na teren poetyki i praktyki szkolnej II poł. XVI i XVII w. – *genus* porządkuje gatunki w ramach obranego systemu. W opisie komedii na plan pierwszy wysuwa się przedstawienie postaci mówiących, bez udziału narratora. Charakterystyka dramatu opiera się na działaniu czyli *actio*, co tłumaczy występowanie w komedii rzymskiej nazwy „akt”. Klasyczne reguły sztuki dramatycznej, komedii i tragedii w jednakowym stopniu, zostają wzbogacone wraz z rozwojem gatunku dramatycznego w Polsce o nowe konstatacje – intencją zmiany staje się, co prawda dosyć rzadko, opisywanie komicznych intermediiów, których rolę ograniczano do *ad exhilarandum auditorem*. Wśród gatunków komediowych wyróżniano komedię, tragikomedię, intermedia oraz komikotragedię. Wszystkie przedstawiają pospolite czynności zwykłych ludzi w sposób zabawny, żartobliwy i powszechnie zrozumiały²². Być może ten stan niezwykle bogactwa gatunków, form i wariantów wpłynął na plebejskie doświadczenia teatralne, wywiedzione być może wprost ze szkolnej teorii i praktyki. Stąd pewna „workowatość” nazwy sprawiająca wiele kłopotów, jednak zachwycająca w improwizowanym teatrze, gdyż o nim samym, jako oddzielnym projekcie w ramach poetyki gatunku niewiele wiadomo²³.

¹⁸ Tamże, s. 101.

¹⁹ Tamże, s. 102.

²⁰ W. Tatariewicz: *Teatryka, siódma sztuka*. Warszawa 1967, s. 310.

²¹ T. Michałowska, s. 109–110.

²² Tamże, s. 111.

²³ D. Ratajczakowa: *Komedia oświeconych 1752–1795*. Warszawa 1993, s. 7.

Zatem termin *komedia* w przypadku utworów plebejskich nie jest sankcjonowany żadną normą. Jednak dokładna obserwacja sztuk skłania do wysnucia hipotetycznych wniosków, że tzw. „teoria komedii plebejskiej” wyrasta wprost z podręczników dla szkół jezuickich, m.in. Jacoba Pontanusa, których autorzy zwracają się w stronę największych autorytetów: Arystotelesa, Horacego i Cyserona, uznających komedię za jeden z najważniejszych gatunków *naśladowczych*²⁴. Za obowiązującą zasadę uznano *szczęśliwe zakończenie*, jako figurę typologiczną komedii wyróżnioną już przez Stagirytę oraz rozróżnienie żartu i dowcipu prowadzące do *uczenia sposobu życia*²⁵. Plebejusze być może zetknęli się z poglądami innych, np. Alessandra Donatiego rozszerzającego arystotelesowską koncepcję śmieszności o sferę omyłki, błędu, a nade wszystko szpetności i ułomności²⁶. To się ogólnie sprawdza w pogodzeniu sprzecznych elementów – śmiechu i zabawy z XVII-wieczną refleksją nad światem, jego marnościami i uciechami w różnych gatunkach dramatycznych. Jest oczywiste i z tego względu, że scena szkolna, zwłaszcza kolegów jezuickich nawet w karnawałowym czasie nie pozwala na realizację tzw. „obszerności” – swawolnych i wesołych żartów, które są redukowane do niezbędnego minimum – ograniczenia zapustnego rozbawienia.

Zatem komedia plebejska znakomicie reaguje na zapotrzebowanie „ryнку”, społeczną potrzebę rozładowania narosłych napięć w bardzo niewyszukanej formie zabawy, ale także na uniwersalną próbę poruszania znacznie bardziej ważkich spraw wzbogaconych śmiechem, bez konieczności stosowania się do odgórnych dyrektyw czy działań cenzorskich, które niejednokrotnie utrudniały rozwój literatury szlacheckiej. Na miejsce regularności wprowadza nieregularność i dysharmonię, co stwarza wrażenie zaczynania sztuk niejako od „środku”. Gatunki w obszarze komedii plebejskiej nigdy nie są „czyste”, posiadają wiele wspólnych i odmiennych cech, które niekiedy mogą sprawić trudności klasyfikacyjne. W pierwszym planie należy ocenić cechy dominujące i dzięki nim przeprowadzić możliwie najbardziej przejrzysty podział. Trudno jednakże zgodzić się z terminem *komedie rybałtowskie* na oznaczenie rozpatrywanych komedii, bo po pierwsze niewiele wyjaśnia, a ponadto nie przedstawia faktycznego stanu rzeczy – wśród zebranych przez Badeckiego utworów pojawia się zbyt wiele rozbieżności, aby wobec wszystkich zastosować tę samą formułę²⁷. Równie trudno przystać na propozycję quasi-genologiczną Juliana Lewańskiego, która w istocie odbiega od tradycyjnych podziałów w stronę zbyt powierzchownych i niewiele mówiących określeń, bo trudno do nich zaliczyć „ubieranie” w szaty klasyfikacyjne sztuk wyraźnie wymykających się wszelkim schematom, zwłaszcza gdy chodzi o łączenie utworów w większe grupy problemowe²⁸. Jednak podkreślanie autonomii tego rodzaju utworów i wywyższanie w ramach *stylu komediowego* jest dowodem zrozumienia

²⁴ I. Kadulska: *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*. Wrocław 1993, s. 27–28.

²⁵ Tamże, s. 27.

²⁶ Tamże, s. 31.

²⁷ Por. K. Badecki, s. IX–XXII.

²⁸ Przede wszystkim budzący wątpliwości podział sztuk na wzajemnie uzupełniające się gatunki, jak komedia sowizdrzalska, intermedia plebejskie czy intermedia teatru mieszczańskiego. Przeprowadzona klasyfikacja nie oddaje istoty rzeczy, zaś wyjaśnienia we wstępie do *Dramatów staropolskich* są nieprzekonywujące (por. *Wstęp w: Dramaty staropolskie*, dz.cyt., t. I, s. 7–21).

nie tylko teatru, ale mechanizmów rządzących piśmiennictwem staropolskim²⁹. Potrzeba ponownego wejścia w sztukę pisarską rybałtowskiej braci skłania do wprowadzenia porządku gatunkowego z pełną świadomością, że podobnie jak w późniejszym oświeceniu obcujemy z tekstami „wielopiętrowymi”, skłonny do zmian i przekształceń wraz z upływem czasu i na oczach widzów – w improwizowanym teatrze.

Tak rozumiany teatr i dramat, a może odwrotnie, daje okazję widzom poznania samych siebie w obszarze wyznaczonym śmiechem³⁰.

Niewątpliwie wpływ na pisarską postawę środowiska plebejskiego mają okoliczności zewnętrzne: społeczne i polityczne. Przecież twórcy komediowi piszą w przeciągu ponad stu lat, a więc „czas tworzenia” jest bardzo „rozciągnięty”, a przez to trudno mówić o jednym pokoleniu pisarskim, lecz wielu, przynajmniej pięciu. Mimo to trudno z pełnym przekonaniem stwierdzić, że każde z rybałtowskich pokoleń posiada jakąś własną dykcję, swój indywidualny status czy odrębny sposób mówienia, który wyróżniałby daną grupę w ramach komediowego projektu, chociaż i w tym względzie nie ma wyjątków i jednoznacznych reguł. Bardzo często sztuki są podobne wbrew wszelkim zasadom i łączenie ich w „pary” zgodnie z historycznym kryterium trzeba uznać za błędne. Przy pierwszej i dosyć powierzchownej lekturze stwarzają wrażenie tekstów stylistycznie jednorodnych, niekiedy tylko z wyraziście zarysowanym cyklem (Albertusy, matyjasze, peregrynacje). Warto zastanowić się, dlaczego tak się dzieje, skoro nie powstają w jednym czasie, a przez szereg lat. Najbardziej oczywiste i spójne wyjaśnienie wiąże się z zapotrzebowaniem społecznym na utwory rozrywkowe, które po części spełniają zalecenia „bawiąc uczyć”, a po części zawierają problemy trapiące ówczesne środowiska szkolne, klesze czy żebracze. Są więc utworami na zamówienie, z silnie wyodrębnionym rynkiem czytelnym, oczywiście nie w rozumieniu oficjalnym. Literatura szlachecka w XVI i XVII w. cieszy się poparciem mecenatu królewskiego bądź magnackiego, zupełnie odwrotnie niż komedie plebejskie, które interesują wykształconych mieszczan i to właśnie nieszlacheccy czytelnicy i widzowie są naturalnym rynkiem dla pisarzy rybałtowskich. Tym bardziej, że stosowali oni ciekawy manewr reklamowy, na który uwagę zwrócił już Julian Lewański – najpierw utwory wystawiano, a dopiero za improwizowaną realizacją podąża wydrukowany tekst. Pod warunkiem, że wzbudza zainteresowanie odbiorców. Niewątpliwym fenomenem polskiego teatru ludowego przełomu renesansu i baroku skłania do zastanowienia się, dlaczego w tym właśnie czasie kilka pokoleń ludzi wolnych i literacko uzdolnionych występuje systematycznie z gotowymi projektami teatralnymi i wydrukowanymi tekstami, które wcześniej publiczność oglądała na scenie. Czy tylko to niepowtarzalne ani wcześniej, ani też później zjawisko literackie należy tłumaczyć osobliwością dokonań Rzeczypospolitej Babińskiej i potrzebą chwili – pragnieniem udzielenia „lekcji” zarozumiałej szlachcie, która nie potrafiła wyzbyć się przesądów stanowych nakazujących, aby mieszczan czy chłopów traktować z lekceważeniem i niechęcią? Chyba jednak nie, lub nie do końca, bowiem rozwojowi komedii plebejskich sprzyjają warunki historyczne i społeczne, które nigdy wcześniej ani też później już się nie powtórzą.

²⁹ J. Lewański: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981, s. 360–389.

³⁰ D. Ratajczakowa: *Komedia...*, dz.cyt., s. 15.

Stan plebejski od początków swego istnienia, przynajmniej od czasów, gdy wspomina się o błazeństwach, sprytnych i chytrych sztuczkach swawolnych i bystrych duchownych zwanych rybałtami, wyróżnia się znaczną ruchliwością i chęcią zmiany dotychczasowego miejsca, z racji ubóstwa i bezdomności³¹. Ta niezwykła jak na polskie warunki aktywność plebejuszy nie tylko jest wyrazem ucieczki od niestabilnych warunków życia, ale ma głębsze uzasadnienie – dobre wykształcenie wyzwala poczucie odrębności manifestowane apoteozowaniem postaw niezależnych od nikogo i prawdziwie wolnych. Wynika też z rozbudzonego w dobie renesansu zainteresowania humanizmem, chęcią poznawania świata i zgłębiania jego tajemnic. Dodatkowo jeszcze tolerancyjny charakter wielowyznaniowej i wielonarodowej Rzeczypospolitej sprawił, że w Krakowie osiedli obcy przybysze (wykładowcy, typografowie, pisarze), którzy przyczynili się do rozwoju nauki i oświaty w stołecznym mieście, do powstania sieci drukarni i licznych księgozbiorów³². Jednak ten stan euforii i entuzjazmu rozwojem sztuk i nauk nie trwa wiecznie, bo już pod koniec XVI w., wraz ze wzrostem tendencji przeciwreformacyjnych, w życiu społecznym następuje radykalne ograniczenie pluralizmu dotyczącego również rybałtów. Jeszcze w początkach XVII w. plebejusze mają powody do dumy, a to dzięki nie byle jakim osiągnięciom naukowym światłych przedstawicieli środowiska: w matematyce przodowali Jan Brożek i Adam Kochański, w astronomii Jan Heweliusz, w filozofii i logice – Adam Burski, żeby ograniczyć się do kilku wybitnych nazwisk³³. W tym samym czasie starano się ograniczać swobody obywatelskie, szerokim strumieniem rozlane w dobie renesansu, do tego stopnia, że nawet profesorom Akademii w Krakowie uniemożliwiano poznawanie dzieł znajdujących się na kościelnym indeksie. Zwycięstwo katolicyzmu i przyjęcie jednej, obowiązującej w państwie doktryny religijnej wywołuje niechęć do innowierców i do wszystkich „myślących inaczej”, którzy nie mieszczą się w obowiązującym modelu życia i postępowania. Tym też trzeba tłumaczyć coraz mniejszą aktywność plebejuszy, zwłaszcza w połowie wieku, nade wszystko jednak obawami o życie – liczne wojny wywołują konsternację i poczucie braku bezpieczeństwa, zatem „wyprawianie” się w daleką drogę było nierozsądne i niebezpieczne. Pomimo licznych kłopotów plebejusze coraz chętniej sygnalizują łączność z europejską myślą o pięknie w sztuce jako możliwością wyboru wśród wielu koncepcji i teorii i uznaniem za obowiązujące stwierdzenia, że nie ma jednego modelu piękna, lecz istnieje wiele jego wariantów³⁴. Przeświadczenie, że *piękno jest wielorakie* w znakomitym stopniu zaciążyło na specyfice komedii plebejskich, ich twórczym indywidualizmie, a jednocześnie gatunkowej synkretyczności, która wcale nie ułatwia rozpoznania złożonego charakteru sztuk³⁵. Wręcz przeciwnie – utrudnia, a przez to może prowadzić do wielu pułapek i niekiedy niewłaściwego odczytywania poukrywanych znaczeń.

³¹ Z. Gloger: *Encyklopedia staropolska*. Wstęp: J. Krzyżanowski, t. IV. Warszawa 1978, s. 187.

³² Tamże, s. 152.

³³ *Polska, losy państwa i narodu*. Oprac. H. Samsonowicz, J. Tazbir, T. Lępkowski, T. Nałęcz. Warszawa 1992, s. 220.

³⁴ J. Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993, s. 23.

³⁵ Tamże.

Stan plebejski w ciągu wieku przechodzi szczególną ewolucję – od zachłyśnięcia wolnością, możliwościami kształcenia i swobodnego postępowania do obaw o życie spowodowane wojnami, które w ostateczności wywołują środowiskową apatię i kładą kres rozwojowi plebejskiego komediopisarstwa.

Estetyka plebejskiego komizmu

Komizm plebejski osadza się na parodiowaniu autorytetów, wszelkich oficjalności oraz wykorzystywaniu konwencji świata na opak, groteskowej i zabawnej. Jednym z najważniejszych czynników plebejskiego postrzegania rzeczywistości jest parodia, nie w tradycyjnym znaczeniu naśladowania utworu przez kolejny w karykaturalnym wykrzywieniu lub ośmieszeniu, lecz poprzez zabawne podrabianie osób sprawujących określone funkcje społeczne (klechy, dziada żołnierza, kantora, sołtysa, ministra itp.). Wykształceni rybałci wprowadzają nową typologię parodii, która wywodzi się „z ludowego konkretyzmu i nader bliskiego związku z przyrodą oraz z obserwacji porządku natury”³⁶. Jeszcze inna zawiera się w antynomicznym postrzeganiu świata, gdzie parodia jest „elementem ujawniającym opozycyjność estetyki, obyczajów, poglądów”³⁷. Cechy konstytutywne parodii to sprzeczność i odwrócenie, chwytty przysposobione przez satyrę polityczną, rozwinięte w opozycyjnej do niej twórczości komediopisarzy plebejskich. W bliskiej łączności z parodią pojawia się karykatura, której istotę stanowi deformacja, przejaskrawienie i przesada w kształtowaniu werbalnych znaczeń³⁸. Funkcjonowaniu karykatury sprzyja towarzyska złośliwość, atmosfera zabawy i pijaństwa, kiedy to rozbawieni biesiadnicy umilali czas tworzeniem zdeformowanych portretów rzeczywistych lub wymyślonych postaci, eksponowaniem negatywnych cech nielubianych osób, jednocześnie przejaskrawiano mankamenty urody, predyspozycje psychiczne lub strój³⁹. To swojskie, bardzo rodzime krzywienie „gęby” w znakomity sposób przekłada się na praktykę plebejskiego komizmu, do którego lepiej pasuje miano „komiczności”. Ludowi bohaterowie mówią dokładnie to, co mają na myśli – tak postępują niemal wszyscy uczestnicy jarmarcznej sceny. Śmiech wybucha zawsze tam, gdzie ludzie nieodpowiednio się zachowują, gdzie następuje naruszenie zasad gier i rozgrywek społecznych i gdzie odwrócenie przyjętych wartości postępowania staje się faktem⁴⁰. W śmiechu działa szok i zaskoczenie. Szok z powodu niebanalnej pointy żartu językowego, z nietypowego rozwiązania zaistniałej i częstokroć kłopotliwej sytuacji. Zawsze według sztuki kontrastu i parodii – tradycyjne i rzeczywiste wyobrażenia czy mniemania o pełnionych funkcjach w żadnej mierze nie pokrywają się z fikcją literacką. Dla przykładu: Żydzi zamiast zajmować się kupiectwem i handlem postanawiają zmienić swój fach zakładając żołnierski mundur. Wiąże się z tym problem przejęcia „wzniosłej” formy, w którą wlewano plebejską treść, albo przejęcia

³⁶ S. Grzeszczuk: *Staropolskie potomstwo...*, dz.cyt., s. 202.

³⁷ Cz. Hernas: *W kalinowym lesie*, t. 1.: *U źródeł folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965, s. 82.

³⁸ H. Dziechcińska: *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflocie czasów renesansu*. Wrocław 1976, s. 36.

³⁹ Samo zjawisko ma dawną tradycję, notabene zauważoną przez wielu badaczy (por. S. Gutowski: *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Warszawa 1973, s. 36 i n.).

⁴⁰ H. Mayer: *Tradycja plebejska. O niektórych motywach twórczości Bertolta Brechta*. „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 1, s. 72.

quasi-bohaterskiej akcji (albertusy), którą dezawuowano z pomocą ludowego, „niebohaterskiego” postępowania, wzmocnionego elementami krytyki stosunków feudalnych i groteską w celu wywołania śmiechu. Takim sytuacjom świetnie sprzyja wyraziście zarysowana komiczna rama operująca szeregiem spięć znakomicie rozśmieszających widownię. W śmiechu bowiem tkwi terapeutyczny sens poznania samego siebie, własnych reakcji w sytuacji nadawczo-odbiorczej w trakcie lektury bądź przedstawienia oraz podkreślenia indywidualności każdego człowieka. Narodziny plebejskiej przestrzeni śmiechu dokonują się w oparciu o żelazną logikę i pozorną etykę żebraka; podobnemu sparodiowaniu podlegają prawidła wojenne widziane oczami osób „wystrychniętych na dudka” i całkowicie ośmieszonych: Żydów, Matyjasza, Albertusa. Powstaje kłopotliwa sytuacja, która w komediach plebejskich stanowi oś problemową wielu utworów upewniana, że skomplikowane relacje między bogatymi a biednymi, głodnymi a sytymi są w istocie jedynym dynamicznym i „rewolucyjnym czynnikiem w świecie”⁴¹. Tę prawidłowość plebejusze szybko dostrzegli i doszli do wniosków, że na antynomie świata trzeba reagować błazeństwem, śmiechem i kpina, bo wszelkie bunty i tak skończą się niepowodzeniami. Zatem wykazują wielkie poczucie realizmu i swojego miejsca w społecznym szyku.

Tak niemal na nowo formułowana przez plebejuszy i nigdzie nie zapisana „teoria komizmu” czerpie zaledwie kilka pierwiastków z ogólnoeuropejskiej i rodzimej tradycji. Być może znano traktat Łukasza Górnickiego o komizmie zamieszczony w *Dworzaniu polskim*, będący przeglądem różnych technik i sposobów operowania sztuką rozweselenia ludzi⁴². Na pewno wykorzystywano myśl Arystotelesa, w przeciągu XVI i XVII w. wielokrotnie wykładanego we Wszechnicy krakowskiej, skąd jak wiadomo rekrutują się nieszlacheccy nauczyciele szkół parafialnych. Gdy Stagiryta mówi o komizmie, to wskazuje na wesołość jako cechę immanentnie związaną z życiem człowieka. Takie myślenie jest bardzo bliskie plebejuszom, podobnie jak swoisty rodzaj okpienia czy wykpienia Cyцерoniańskich wzorów opartych na niespodziance *ترفności*, żarcie łagodnym i wytwornym, przynoszącym szczęście i zadowolenie. Łagodny żart jest im daleki, najchętniej rozdawaliby solidne razy możliwym tego świata, odpowiedzialnym za ich trud i poniewierkę. Zamiast wytworności pojawia się dosłowność, żart obecny w scenkach mimiczno-ruchowych lub sytuacyjnych, rzadko kiedy wyprowadzony wprost z akcji⁴³. Na stałe w komediach plebejskich gości tendencja znana z ówczesnego pamiętnikarstwa: akcja wartka i płynna, pełna niespodzianek oraz prymat czynności nad postaciami⁴⁴. Perypetie także rozwiązywano w nietypowy dla ówczesnej sztuki dramatycznej sposób – przywożąc bohatera lub szereg postaci do poprzedniego stanu, niczym w *Zwroćeniu Matyjasza z Podola* czy w *Wyprawie Żydów na wojnę*⁴⁵. Bogactwo form będących wyrazem plebejskiej komiczności świadczy o solidnej wiedzy teatralnej autorów, umiejętności zwracania

⁴¹ Tamże, s. 76.

⁴² Ł. Górnicki: *Dworzanie polski*. Oprac. R. Pollak. Wrocław 1954. BN I 109, s. 198–200.

⁴³ J. Lewański: *Dramat i teatr...*, dz.cyt., s. 364–365.

⁴⁴ H. Dziechcińska: *W krzywym zwierciadle...*, dz.cyt., s. 23.

⁴⁵ J. Lewański: *Komedia*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 377; autor wiele cennych uwag poświęca komizmowi sztuk plebejskich.

się w stronę widza dotychczas pomijanego i niedocenianego, co tematykę sztuk czyni jeszcze bardziej nowatorską i atrakcyjną. Ten взгляд na mieszczańskiego odbiorcę ma decydujący wpływ na sukces plebejskich utworów, zwłaszcza na przełomie wieków i w okresie nieco tylko późniejszym. Dzięki swej nieregularności kompozycyjnej, odchodzeniu od dotychczasowych reguł i poetyk wykazują estetyczną chwiejność i niedopracowanie, które w tym wypadku jest zaletą, a nie wadą. Ta niekiedy nawet nadmierna surowość estetyczna sztuk ma podłoże czysto techniczne, świadczy bowiem o doskonałym rozpoznaniu przez anonimowych twórców potrzeb odbiorców i doskonałego wpływania na emocje poprzez błyskawiczne organizowanie improwizowanej sceny, która doskonale utrwała zwyczaj, że zainteresowanie sztuką należy szybko przeobrazić na język literatury.

BIBLIOGRAFIA

- Badecki K.: *Polska komedia rybałtowska*. Lwów 1931.
- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. Piśmiennictwo staropolskie, t.1. Oprac. zespół pod red. R. Pollaka. Warszawa 1963.
- Brückner A.: *Dzieje kultury polskiej*, t. 2. Warszawa 1958.
- Budzyk K.: *Trzy kręgi komedii sowizdrzałskiej*, [w:] *Z dziejów renesansu w Polsce*. Wrocław 1953. „Studia Staropolskie”, t.1. Przedruk w: *Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej*, t. 2. Wrocław 1956.
- Chodynicki K.: *Kościół prawosławny a Rzeczypospolita Polska. Zarys historyczny 1370–1632*. Warszawa 1934.
- Dziechcińska H.: *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu*. Wrocław 1976.
- Gloger Z.: *Encyklopedia staropolska*. Wstęp J. Krzyżanowski, t. IV. Warszawa 1978.
- Górnicki L.: *Dworzanin polski*. Oprac. R. Pollak. Wrocław 1954.
- Grzeszczuk S.: *Nobilitacja Albertusa. Z pogranicza historii i folkloru*. Wrocław 1971.
- Grzeszczuk S.: *Staropolskie potomstwo sowizdrzała. Plebejski humor literacki*. Warszawa 1990.
- Grzeszczuk S.: *Trzy kręgi literatury plebejskiej XVI i XVII wieku*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*. Seria druga. Red. J. Pelc. Wrocław 1973.
- Grzeszczuk S.: *Wstęp*, [w:] *Antologia literatury sowizdrzałskiej XVI i XVII wieku*. Wrocław 1966.
- Gutowski S.: *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Warszawa 1973.
- Hernas Cz.: *W kalinowym lesie*, t. 1.: *U źródeł folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965.
- Judkowiak B.: *Polska komedia dell'arte? Jarmarczny teatr sowizdrzałów*. Maszynopis artykułu z roku 2000.
- Kadulska I.: *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*. Wrocław 1993.

- Kawecka-Gryczowa A.: *Nie znana komedia rybałtowska i jeszcze raz „Franc”*, „Pamiętnik Literacki”, 1973, z. 1.
- Korotaj W.: *Dramat staropolski. Od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t.1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Wrocław 1965.
- Krzyżanowski J.: „*Peregrynacja Maćkowa*”. *Szkic z dziejów romansu staropolskiego*, [w:] tenże: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977.
- Lewański J.: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981.
- Lewański J.: *Dramaty staropolskie*, t. I. Warszawa 1959.
- Lewański J.: *Komedia*. Hasło w: *Słowniku literatury staropolskiej*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1990.
- Lewański J.: *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*. Wrocław 1956.
- Mayer H.: *Tradycja plebejska. O niektórych motywach twórczości Bertolta Brechta*. „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 1.
- Michałowska T.: *Dramat – epika – liryka w poetykach szkolnych od XVII do połowy XVIII w.*, [w:] *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974.
- Pelc J.: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
- Polska, losy państwa i narodu*. Oprac. H. Samsonowicz, J. Tazbir, T. Łepkowski, T. Nałęcz. Warszawa 1992.
- Ratajczakowa D.: *Komedia oświeconych 1752–1795*. Warszawa 1993.
- Szczerbicka-Ślękowa L.: *Satyryczny adres „Wyprawy plebańskiej*, [w:] *Śmiech i kultura ludyczna*. Pod red. A. Karpińskiego, M. Hanusiewicza. Warszawa 2003. „Studia Staropolskie”. Seria nowa.
- Tatarkiewicz W.: *Teatryka, siódma sztuka*. Warszawa 1967.
- Tazbir J.: *Sowizdrzalskie zagadki*, [w:] tenże: *Szlaki kultury polskiej*. Warszawa 1986.
- Żwirkowska E.: *Teatralny kształt „pogoni za nędzą”*, [w:] *Studia o literaturze staropolskiej. Natura i sztuka*. Pod red. J. Lewańskiego. Lublin 1979.