

URSZULA ASZYK,
*CORRALE DE COMEDIAS.
PUBLICZNE I STAŁE TEATRY
W HISPANII (KONIEC XVI -
POCZĄTEK XVIII WIEKU),*
Wydawnictwo Adam Marszałek,
Toruń 2005, s. 259 i il.

Książka Urszuli Aszyk to niezwykle interesujące studium, które niejako wbrew samemu tytułowi, przynosi jedyną w swoim rodzaju syntezę dziejów hiszpańskiego teatru na przestrzeni wieków XVI, XVII i XVIII, oferując polskiemu czytelnikowi szeroką panoramę jednego z ciekawszych zjawisk w historii teatru europejskiego. Punktem wyjścia są tytułowe *corrale de comedias*, a więc - tak jak dopowiada Autorka w podtytułе książki - publiczne i stałe teatry, które z końcem XVI wieku stały się nieodzownym elementem miejskiej zabudowy w Hiszpanii, pełniąc „funkcję głównych ośrodków życia teatralnego [...] w kontekście wschodzącego Złotego Wieku kultury hiszpańskiej” (s. 7).

Książka stawia sobie za cel wypełnienie luki w polskojęzycznej literaturze przedmiotu, ale podkreślnie, iż jednocześnie stanowi wyjątkowe wydarzenie także w skali hispanistyki światowej. Trudno byłoby bowiem wskazać opracowanie, w którym w podobnie spójny sposób przedstawione zostały okoliczności, a więc uwarunkowania społeczne, ekonomiczne, architektoniczne, jakie kształtowały teatr w Hiszpanii Złotego Wieku, w korespondencji z powstającą wówczas literaturę dramatyczną w jej najróżniejszych przejawach: od pełnospektaklowych sztuk przeznaczonych do wystawienia właśnie w corralach, a więc teatrach komercyjnych, poprzez dramaty mitologiczne, które stanowiły ozdobę uroczystości dworskich, auto sacramental, wpisujące się w szczególnie publiczno-konfesyjny wymiar aktywności teatralnej Hiszpanów epoki kontrreformacji, aż po małe formy dramatyczne

stanowiące dopełnienie ludycznego charakteru spektakli, zarówno publicznych, jak i dworskich, a - co więcej - źródło nierzadko bardzo istotnych informacji dla badacza realiów życia społecznego i teatralnego czasów Cervantesa, Lopego de Vega czy Pedro Calderón de la Barca. Urszula Aszyk, znakomita teatrolog ze szkoły Stefani Skwarczyńskiej, której prace naukowe i przekłady dramatów od lat przybliżają polskiemu odbiorcy dawny i współczesny teatr Hiszpanii, wyjaśnia na wstępie: „przedstawienie zjawiska znanego jako *corrale de comedias* nie może ograniczyć się do omówienia budowy sceny i organizacji widowni lub rekonstrukcji przedstawień, co zresztą wydaje się najtrudniejsze, ale wymaga uwzględnienia szerokiego kontekstu i obecności w kulturze hiszpańskiej od końca XVI wieku do początków XVIII wieku także innych form teatralnych” (s. 15).

Na studium składają się cztery części i epilog, w których porządek chronologiczny raz po raz ustępuje pola układowi problemowemu, gdzie każdy - nawet najdrobniejszy szczegół - składa się na budowaną w sposób przemyślany i konsekwentny panoramę dziejów hiszpańskiego teatru. W prowadzonym z niezrównaną swadą wykładzie fakty dotyczące rzeczywistości materialnej łączą się ze światem przedstawionym tekstów dramatycznych. Autorka - w oparciu o zachowane dokumenty - próbuje powiązać konkretne role sceniczne z nazwiskami znanych aktorów i aktorek epoki. Śledzi losy zawodowych trup teatralnych, chcąc odpowiedzieć na pytanie, jak dalece sięgająca kilku pokoleń - postępująca - profesjonalizacja zawodu aktora wywierała wpływ na kształtowanie się materii hiszpańskiej odmiany dramatu, którą już od początku XVII wieku traktowano w Hiszpanii jako nowy i odrębny gatunek, nazywając: „*comedia nueva* (nowa komedia), *comedia nuestra* (nasza komedia) lub *comedia española* (komedia hiszpańska)” (s. 17).

Część pierwsza - „Comedia nueva i naderodiny stałych teatrów publicznych w Hiszpanii” - przynosi krótki rys historyczny procesu wykształcania się nowej formy dramatycznej w odwołaniu do tekstów z epoki, które świadczą dobitnie o pełnej świadomości twórców (Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina), co do nowatorskiego wymiaru gatunku, po czym na podstawie zachowanych, nierzadko szczątkowych, dokumentów Autorka stara się odtworzyć okoliczności powstawania pierwszych stałych teatrów publicznych w większych i mniejszych miastach na terenie Hiszpanii, a później także w koloniach. Mówi wprost o „gorące teatralnej” (s. 25), jaka opanowała wszystkie stany, sięgając zenitu po wstąpieniu na tron młodego Filipa IV, zagorzałego teatromana. W owym czasie, a więc na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XVII wieku, corrales de comedias - publiczne teatry komercyjne - były już od ponad półwiecza stałym elementem zwartej zabudowy miejskiej. Co więcej, w biurokratyzowanym systemie habsburskiej monarchii działalność publicznych teatrów, i związanych z nimi zawodowych zespołów teatralnych, zyskała ściśle określone ramy organizacyjno-prawne. Urszula Aszyk konfrontuje urzędowe rozporządzenia z pisanymi świadectwami licznych przeciwników teatru, którzy spadające na Hiszpanię nieszczęścia wiąжали z upadkiem moralności, o co skłonni byli winić właśnie nieprzystojność teatralnych widowisk. „Nie można było jednak - konkluduje Urszula Aszyk - zahamować procesu prowadzącego do akceptacji teatru jako stałego elementu w życiu publicznym” (s. 39). I tak, w 1631 roku oficjalnie zatwierdzono powołanie do życia bractwa dobroczynnego, skupiającego członków trup teatralnych, które uzyskały przywilej wydawany przez Radę Kastylii. Tym samym doszło do uznania zawodu komedianta jako rzemiosła. Nie winno więc dziwić, że właśnie nawiązanie do Cofradía de Nue-

stra Señora de la Novena, „założka późniejszych stowarzyszeń i związków zawodowych aktorów” (s. 39) - co Autorka podkreśla, kończy pierwszą część.

W drugiej - zatytułowanej „Corral de comedias jako miejsce teatralne” - Urszula Aszyk poddaje analizie ukształtowanie architektoniczne teatru, zwracając na wstępie uwagę, że dokumenty z epoki dalece więcej uwagi poświęcają widowni niż scenie. Organizacja (przestrzeni) widowni stanowiła odbicie norm społecznych i moralnych, co potwierdzają liczne świadectwa, które wyrażają troskę o przystojność zachowań aktorów i widzów, a więc zagwarantowanie bezpieczeństwa moralnego tych ostatnich. Jeśli chodzi o samo urządzenie sceny, badacze historii teatru hiszpańskiego zdani są w dużym stopniu na hipotetyczne ustalenia, które opierają o zachowane dokumenty dotyczące funkcjonowania corrali oraz teksty dramatyczne, a w zasadzie wpisane w nie strukturę didaskaliów. Autorka podkreśla, że nie zawsze trafne okazuje się przyrównanie układu scenicznego corralu do angielskich teatrów publicznych epoki elżbietańskiej. I ten wątek, utrwalony w dostępnych w Polsce wcześniejszych publikacjach na temat teatru hiszpańskiego, powraca kilkakrotnie na przestrzeni wykładu, wzbogacając go o element dyskusji, czy wręcz polemiki.

Na terenie Półwyspu Iberyjskiego, w odróżnieniu od Anglii, zachowało się kilka budynków, które pierwotnie były corralami, co dalece uwiarygadnia wszelkie prace rekonstrukcyjne, o czym Urszula Aszyk pisze obszernie, odwołując się do bogatej literatury przedmiotu oraz własnych ustaleń. Zwraca uwagę na fakt, iż corrales de comedias powstawały w obrębie miasta, a nie na jego obrzeżach, jak to miało miejsce w Londynie, co samo przez się świadczy w sposób dobitny o miejscu, jakie teatrowi przypisywano w złotowiecznej Hiszpanii. Obok precyzyjnych wskazówek dotyczących funkcji po-

szczególnych elementów architektonicznych sceny oraz jej standardowego wyposażenia, a więc miejsca teatralnego w jego wymiarze materialnym, zawsze w odwołaniu do konkretnych rozwiązań scenicznych wpisanych w teksty dramatów, Urszula Aszyk z prawdziwą maestrią przedstawia okoliczności funkcjonowania teatru publicznego jako instytucji, pisząc o miejscu teatralnym w jego wymiarze społeczno-ludycznym. Działalność teatralna podporządkowana była regulacjom prawnym. Z drugiej zaś strony, na przestrzeni lat wykształcił się szereg zwyczajów i swoistych rytuałów, determinujących strukturę spektaklu, który stawał się fiestą teatralną, zawsze w korespondencji ze świadomością antyiluzyjnym wymiarem metateatralnym twórczości dramatycznej, nawiązującej do wszechobecnych w kulturze baroku toposów: *theatrum mundi* i *vita somnium breve*.

Metafora *theatrum mundi* stanowi punkt wyjścia rozważań składających się na najobszerniejszą - trzecią - część studium: „Teatr i świat w przestrzeni scenicznej corralu de comedias”. Składa się nań niezwykle kompetentna typologia hiszpańskiej dramaturgii Złotego Wieku w wyraźnym nawiązaniu do *Nowej sztuki pisania komedii* Lopego de Vega. Co warto podkreślić, próba charakterystyki corralowego repertuaru nie ogranicza się bynajmniej do autorów i tekstów, które należą do kanonu hiszpańskiej dramaturgii Złotego Wieku. Autorka sięga po dramaty mniej znane, których treść przybliża, przytaczając interesujące i reprezentatywne fragmenty we własnym przekładzie. Co więcej, jeśli tylko jest to możliwe, przywołuje okoliczności, w jakich cytowane przez nią dramaty zaistniały na scenie. Osobne miejsce poświęca mitowi Don Juana, przypominając - w szerokim kontekście komparatystycznym - o jego hiszpańskim rodowodzie teatralnym, a mianowicie o dramacie *Zwodzić z Se-*

willi i *Kamiennym gościem* oraz wciąż nierozstrzygniętej kwestii jego autorstwa, które tradycja każe przypisać Tirso de Molinie.

Pojawia się w tej części studium co najmniej kilkadziesiąt tytułów. Urszula Aszyk przedstawia je w sposób bardzo przemyślany i atrakcyjny: cytowana scena lub sceniczny detale prowadzi zawsze do uogólniającej tezy, niezbędnej w tego typu publikacji nastawionej na odbiorcę, dla którego kultura hiszpańskiego baroku stanowi raczej *terra incognita*. Na szczególnie uważną lekturę zasługuje analiza *Lo fingido verdadero* (To, co udawane - prawdziwe) Lopego de Vega, sztuki poświęconej św. Genezjuszowi. Na jego przykładzie Autorka pokazuje, jak dalece metateatralny wymiar dramatu, którego bohaterem jest rzymski aktor i męczennik wiary, pozwala poznać zasady funkcjonowania teatrów, grę aktorską, zatrudnienia dyrektora trupy teatralnej czasów współczesnych Lopemu.

Prezentację poszczególnych typów dramatów (m.in. komedii płaszcza i szpady, dramatów honoru, sztuk o tematyce hagiograficznej i magicznej) uzupełniają rozważania na temat konstruowania obrazu scenicznego w świadomym nawiązaniu do sztuk plastycznych. Urszula Aszyk zwraca uwagę na częstą obecność dzieł sztuki i ich twórców - malarzy i rzeźbiarzy - na scenie, co jej zdaniem prowadzi do zwielokrotnienia chwytu teatru w teatrze. Teatralizacja sztuki staje się niejednokrotnie - przede wszystkim w dramatach Calderóna, ale bynajmniej niewyjącznie - pretekstem do refleksji na temat naśladowczego charakteru sztuki, a co za tym idzie związku sztuki - także sztuki teatralnej - z rzeczywistością.

Część czwarta - „Corrale de comedias w wieku wielkich widowisk” - przynosi dopełnienie panoramy życia teatralnego w barokowej Hiszpanii: poświęcona jest widowiskom dworskim i religijnym. Autor-

ka wskazuje na wzajemne zależności między funkcjonowaniem teatrów publicznych a dworem, gdzie zawodowe zespoły teatralne zwyczajowo pokazywały w apartamentach królewskich sztuki z bieżącego repertuaru wystawianego w corralach. W centrum zainteresowania pozostaje jednak udział zawodowych aktorów w przygotowaniu widowisk teatralnych, które stanowiły oprawę uroczystości dworskich, a warto zauważyć, że na terenie reprezentacyjnego kompleksu pałacowego Buen Retiro została inaugurowana już w 1640 roku nowoczesna sala teatralna zaprojektowana przez architektów włoskich - Teatro Coliseo, co doprowadzić miało do swoistej fuzji scenicznych technik stosowanych we Włoszech z paradigmatem *comedia hiszpańskiej*. Chodzi w tym wypadku głównie o sztuki mitologiczne, które stanowiły niejako przedłużenie dworskiego ceremoniału. Osobne miejsce poświęca auto sacramental, a przede wszystkim towarzyszącej ich wystawianiom nierzadko monumentalnej w charakterze oprawy scenograficznej. Wskazuje na wyjątkowość tego typu widowisk, które wymagały od aktorów i dekoratorów szczególnych umiejętności operowania alegorią i symbolem po to, by poprzez rozbudowany obraz sceniczny przekazać teologiczne przesłanie Sakramentu Eucharystii.

Teatr w Hiszpanii Złotego Wieku przenikał do życia publicznego i religijnego, stanowiąc nieodzowny element działań społecznych i propagandowych. Książka Urszuli Aszyk pokazuje wyjątkową na skalę europejską dynamikę wzajemnych powiązań teatru komercyjnego i dworskiego, teatru w służbie religii i państwa, co gwarantowała w pełni ukształtowana formuła dramaturgiczna oraz sprawnie działająca infrastruktura teatralna, opierająca się o gęstą sieć corrali de comedias.

Corrale zaczęły zanikać z końcem XVIII wieku: w wyniku permanentnej

eksploatacji ich stan techniczny pozostawał coraz więcej do życzenia. Niektóre z nich poczęto przekształcać na teatry budowane według zasad odpowiadających panującej modzie i zwyczajom, tak stało się między innymi w Alcalá de Henares, gdzie zachował się budynek corralu, w którym poprzez wieki nawarstwiały się kolejne adaptacje przestrzeni gry i widowni, a który obecnie stanowi jedyne w swoim rodzaju świadectwo ciągłości 'miejsc teatralnego'. Pod presją oświeconego despotyzmu doszło do stopniowej marginalizacji popularnego repertuaru teatralnego nawiązującego do barokowej estetyki. Co więcej, krytyka neoklasyków przypuściła frontalny atak na *comedię hiszpańską*, kwestionując jej walory artystyczne. O tym wszystkim dowiadujemy się z zamykającego studium epilogu: „Zmierzch epoki corrali de comedias”.

Książka Urszuli Aszyk to opracowanie o trudnym do przecenienia znaczeniu, także - a może właśnie przede wszystkim - w skali międzynarodowej, aczkolwiek adresowane jest do polskiego czytelnika. Wprowadza go umiejętnie w gąszcz terminologii hiszpańskojęzycznej, pozwalając w pełni odczuć niezwykłość i niespotykaną skalę zjawiska, jakim był teatr w Hiszpanii Złotego Wieku. Autorka korzysta z bogatej wielojęzycznej literatury przedmiotu, zarówno studiów dotyczących dramaturgii, jak i coraz liczniejszych w ostatnich latach opracowań dokumentujących rozwój sceny i technik teatralnych. Ale podkreślimy jeszcze raz, iż jako jedna z pierwszych pokusiła się o kompleksowe - z punktu widzenia teatralnego medium - odczytanie dziejów sceny hiszpańskiej w jej szczytowym okresie poprzez dramat, nie rezygnując jednocześnie z ukazania wielowątkowych uwarunkowań, jakim zmuszeni byli podporządkowywać swoją twórczość „poeci” hiszpańscy piszący dla teatru.

Nie jest przypadkiem, iż wydanie książki Urszuli Aszyk w Polsce zbiegło

się z publikacją w Hiszpanii monograficznego studium Javiera Rubiery Fernández poświeconego konstrukcji przestrzeni w *comedia* Złotego Wieku. Przynosi ono równie pionierską próbę zmierzenia się rzeczywistością teatru hiszpańskiego, stawiając nacisk na konieczność teatralnego, a nie filologicznego, czytania miejsc kreowanych słowem przez wyobraźnię poety, który tworzy zawsze dla konkretnej przestrzeni teatralnej.

Corral de comedias w barokowej Hiszpanii był miejscem, gdzie na co dzień spełniało się misterium *theatrum mundi*, wpisując się w „chrześcijańską koncepcję świata jako teatru, którego jedynym twórcą jest Bóg” (s. 97). Twórcy hiszpańskiego teatru Złotego Wieku otwarcie i świadomie odstępili od postulowanego przez teoretyków wzorca klasycznego dramatu wykształconego na gruncie renesansowego odczytania poetyki Arystotelesa. Dlatego zapewne ich dramaturgia do dzisiaj nie daje się zamknąć w jednoznacznie określonych gatunkowych ramach, bo niejako z definicji stanowi przekroczenie obowiązującego paradygmatu; stąd też wyjątkowe znaczenie i waga studium poświeconego corralom de comedias, w którym Urszula Aszyk z naukową pasją oraz odwagą osoby, potrafiącej stawiać właściwe pytania, dokumentuje hiszpańską teatromanię. To wszak ona uwarunkowała rozkwit publicznych i stałych teatrów na terenie Półwyspu Iberyjskiego, i w koloniach; bez niej nie powstałyby nigdy takie arcydzieła światowej literatury dramatycznej jak *Teatr cudów* Cervantesa, *Pies ogrodnika* czy *Owczce źródło* Lopego de Vega, *Życie jest snem*, *Książę Niezłomny*, *Alkad z Zalamei*, *Wielki teatr świata* Calderóna, nie byłoby ani Don Juana, ani Cyda...

Beata Baczyńska

KLAUS WAGENBACH,
FRANZ KAFKA, przeł. Barbara Ostrowska,
Wyd. Nisza, Warszawa 2006, s. 203.

MAŁGORZATA
KLENTAK-ZABŁOCKA,
*ŚLABOŚĆ I BUNT. O TWÓRCZOŚCI
FRANZA KAFKI W ŚWIETLE
GOMBROWICZOWSKIEJ KONCEPCJI
„NIEDOJRZAŁOŚCI”*.
Wyd. Uniwersytetu M. Kopernika,
Toruń 2005, s. 272.

Zainteresowani życiem i twórczością Kafki polscy czytelnicy na tłumaczenie jednej z najpopularniejszych jego biografii musieli czekać czterdzieści trzy lata. Po lekturze dwóch innych (dostępnych w języku polskim) – nieocenionej pod względem wkładu w rozpowszechnianie dzieła autora *Procesu*, lecz wątpliwej pod względem rzetelności faktów książce Maxa Broda *Franz Kafka: Opowieść biograficzna* i arbitralnie jednoznacznej interpretacyjnie, bardzo obszernej biografii Ernsta Pawła pod tytułem *Franz Kafka. Koszmar rozumu* (Nowy Jork, 1984; Warszawa, 2003) – wymagający czytelnik, sięgając po kolejną, mógł obawiać się, że ponownie więcej dowie się o autorze biografii niż o samym Kafce.

Niepotrzebnie. Opublikowany w 1964 roku w Reinbek *Franz Kafka* Klausu Wagenbacha – najwybitniejszego niemieckiegożyczeniowego kafkologa – jest jedną z tych książek, które wraz z wydaną w 1937 roku biografią Maxa Broda, przez wiele lat kształtowały wiedzę o autorze *Wyroku*. Udział obu biografów w popularyzowaniu twórczości Kafki jest nieoceniony. Jednak Wagenbach napisał nie tylko popularny wykład dla wszystkich, ale także stworzył, mimo że niezbyt obszerne, najbardziej rzetelne źródło informacji o Kafce. Uwagę czytelnika przy-