Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

DOI:10.17951/sb.2016.10.183
Studia Białorutenistyczne 10/2016 Literaturoznawstwo

Beata Siwek

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Polska)
The John Paul II Catholic University of Lublin (Poland)

e-mail: beata.siwek@kul.pl

Strategie metateatralne we współczesnym dramacie białoruskim

Metatheatrical strategies in contemporary Belarussian drama

Метатэатральныя стратэгіі ў сучаснай беларускай драматургіі

Zagadnienie metateatralności od wielu lat powoduje ożywione dyskusje teoretyków dramatu i teatru, którzy różnie je definiują i typologizują. Za jedną z najpopularniejszych form tej strategii uważa się chwyt „teatr w teatrze", choć – jak zauważa Jolanta Dygul – istnieją rozbieżności dotyczące definicji oraz klasyfikacji jego form[1]. Patrice Pavis określa to zjawisko jako „sfabularyzowanie sytuacji teatralnej, kiedy to dochodzi do jej uprzedmiotowienia przez uczynienie z niej składnika przebiegu fabularnego"[2]. Manfred Schmeling natomiast uważa teatr w teatrze za idealną formę metateatralną, którą charakteryzuje dramat wewnętrzny „dysponujący własną przestrzenią sceniczną i własną chronologią w taki sposób, iż ustanowiona zostaje symultaniczność przestrzenna i czasowa sfery scenicznej i dramaturgicznej"[3]. Wyróżnia on również podwójną perspektywę widza rzeczywistego jako widza oraz świadka spektaklu, którego odbiorcą jest aktor, czyli widz fikcyjny. Georges Forestier z kolei uważa, że najważniejszym wyznacznikiem metateatralności jest obecność widza wewnętrznego. Według badacza mamy więc do czynienia z teatrem w teatrze, gdy co najmniej jedna postać sztuki ramowej staje się widzem sztuki wewnętrznej. Z tego też względu nie zalicza się do teatru w teatrze zwykłych intermediów, lecz tylko takie, które znajdują widza przynajmniej w jednej z postaci sztuki ramowej[4]. Jean-Pierre Sarrazac postrzega metadramat jako dramat na temat innego dramatu, formę drugiego

[1] *Confer*: J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Warszawa 2012, s. 7.
[2] P. Pavis, *Słownik terminów literackich*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 289.
[3] M. Schmeling, *Metaheatre et intertext*, Paris 1982, s. 7–8., cyt. za: J. Dygul, *op. cit.*, s. 8.
[4] G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française de XVIIe siècle*, Genève 1981, s. 11, cyt. za: J. Dygul, *Komedia w komedii, czyli o metateatralności w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej,* „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" 2010, nr LIV, s. 42–43.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

stopnia[5]. Wszystkie te spostrzeżenia związane są zatem z taką kreacją świata przedstawionego, który nie tworzy iluzji rzeczywistości, ale wyraźnie wskazuje na dokonujący się w jego ramach akt tworzenia nowej, dwupoziomowej rzeczywistości.

Warto jednak pamiętać, że teksty dramatyczne oparte na strategiach metateatralnych są niezwykle zróżnicowanie, a różnice te wyznacza – oczywiście poza tematem – typ zastosowanych w danym utworze technik. Wśród nich można by wymienić: *mise en abyme*[6], konstrukcję polegającą na wstawienie w ramy jednego tekstu innego utworu literackiego, który w różny sposób wiąże się ze sztuką ramową; sztukę–pretekst, związaną ze skonwencjonalizowanym charakterem wewnętrznego przedstawienia wzmacniającego iluzję realności sztuki ramowej oraz próbę teatralną – kiedy sztuka ramowa ukazuje życie zespołu aktorskiego lub organizację teatru, a sztuka wewnętrzna – przygotowywany spektakl[7]. Polski teatrolog Sławomir Świontek wyróżnia jeszcze dwa inne rodzaje tej kategorii formalnej. Mówi o sytuacji teatralnej ujawnionej, kiedy aktor, zwykle w imieniu autora, w prologu lub epilogu zwraca się bezpośrednio do widza, przekazując mu odautorskie przesłanie ideowe lub dydaktyczne. Ostatnim rodzajem jest stematyzowanie problematyki teatralnej, wprowadzanie dyskursu na temat kwestii związanych ze sztuką teatru. „Teatr staje się tu – pisze Świontek – przedmiotem rozważań i refleksji w wypowiedziach postaci dramatycznych”[8].

Jak przypomina Jolanta Dygul, motyw teatru w teatrze po raz pierwszy pojawił się w dramaturgii europejskiej w interludium *Fulgens and Lucrece* (1497) Henry’ego Medwalla, a następnie w *Tragedii hiszpańskiej* (1589) Tomasa Kyda, gdzie osiągnął już w pełni swoją formę. Konstrukcja ta dość powszechnie występuje w siedemnastowiecznej twórczości teatralnej. W literaturze tego okresu – jak podkreśla badaczka – formy autotematyczne stanowią krytyczną reakcję na skodyfikowane gatunki teatralne (tragedia zemsty w dramaturgii elżbietańskiej, francuskie *comedies des comediens* czy *comedie au chatueau*, a także włoska *commedia in commedia*), a przez wskazanie na elementy tradycyjne, uczulają odbiorcę na ewolucję formy[9].

Źródła konstrukcji metateatralnych sięgają intermediów. Tak jak one mają na celu urozmaicenie sztuki ramowej, dlatego dużą rolę odgrywają w nim piosenki, taniec, wstawki muzyczne, konwencjonalne scenki. Drugim typem, wywodzącym się z pro-

---

5 *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego,* red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 90.

6 Za twórcę terminu *mise en abyme* uważa się André Gide’a, który jako przykład konstrukcji tego typu w literaturze podaje komedię odgrywaną w *Hamlecie* i scenę z marionetkami w *Wilhelmie Meistrze* W. Goethego. Patrz więcej na ten temat: P. Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 36.

7 Te typy zabiegów metateatralnych wyróżnił Forestier na podstawie analizy XVII-wiecznej dramaturgii francuskiej, o czym pisze Dygul. Autorka konfrontuje te spostrzeżenia z włoskim modelem dramaturgii XVII-wiecznej, zauważając wiele analogii i podobieństw w zakresie zastosowanych w tekstach chwytów autoreferencyjnych. Patrz więcej na ten temat: J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla…*, s. 22–23.

8 S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, Łódź 1999, s. 149.

9 J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego…*, s. 8.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

logów, jest motyw teatru w teatrze, wykorzystywany często do zaprezentowania poglądów artystycznych autora.

Zdaniem Anny Burzyńskiej metadramatyczność trudno rozpatrywać jedynie w kategoriach formalnych, choć niewątpliwie zmienia ona stylistykę tekstu dramatycznego. Wprowadza jednocześnie wartościowanie estetyczne (wierne lub karykaturalne, groteskowe odbicie rzeczywistości zewnętrznej lub rzeczywistości dzieła) oraz – co wydaje się najważniejsze – staje się ewokacją filozofii i światopoglądu autora, wyrazem sposobu, w jaki dostrzega on i interpretuje kluczową relację między rzeczywistością a światem przedstawionym[10]. Według polskiej badaczki stosowanie tej strategii jest „wyrazem zwątpienia w harmonię i ład wszechświata oraz w możliwość poznania praw rządzących ludzkim losem, jest też odrzuceniem wiary w istnienie obiektywnej prawdy"[11]. Rodzi się z metafizycznego lęku, rozpaczliwego poczucia absurdu istnienia lub też z buntu przeciwko wyidealizowanym obrazom spójnego, zhierarchizowanego, logicznego świata. Prowadzi widzów nie ku *katharsis*, lecz przez zdziwienie – ku refleksji[12]. A zatem metateatralność polega na swoistej podwójności wszystkich znaków teatralnych, które równocześnie wskazują i przedstawiają, są przedmiotami i znakami przedmiotów.

Strategie metateatralne i autoreferencyjne pojawiają się w wielu tekstach współczesnych dramatopisarzy białoruskich. Odnajdujemy je w dramatach Siarhieja Kawaloua *Teatr Franciszki Radziwiłłowej* i *Dziennik intymny*, w utworze *As-linia* Haliny Bahdanawaj, w dramacie *Repetycja* Alesia Astaszonka, w farsie *Vita brevis albo Spodnie świętego Jerzego* Mirasłaua Adamczyka i Maksima Klimkowicza. Warto podkreślić, że białoruskie źródło metateatralności tkwi również w intermediach, które stanowiły przecież jedno z najważniejszych zjawisk w obszarze białoruskiej sztuki dramatopisarskiej i teatralnej. Warto przypomnieć tu takie utwory, jak: *Tymon Gardzilud* (ok. 1584) Kaspra Pętkowskiego, *Diabeł i jego chłopcy* (poł. XVII wieku), *Rozmowa Iwana z dworakiem* oraz *Schizmatyk i unita–katolik,* pochodzące ze sztuki jezuity grodzieńskiego Eustachego Pylińskiego pt. *Komedia o patriarchach Jakubie i Józefie* (1651), czy też intermedia zapisane w *Kodeksie orszańskim – Sławna Pomoc Ramirowego Zwycięstwa przez Anielskie Pułki Uczyniona, Mistyczna Komunia w Żalu Niewinnych Karola i Fryderyka, Komunia duchowna Borysa i Gleba, Mistyczna Wesela Komunia Genserika i Tryzymunda*[13]. Jednak, w przeciwieństwie do tekstów intermediów, współczesne dramaty białoruskie wykorzystujące strategie metateatralne i autoreferencyjne oparte są na opozycji dwóch skontrastowanych porządków – najczęściej historycznego i współczesnego. A to wiąże się z odmiennościami w kształtowaniu dyskursu dramatycznego, języka przekazu.

[10] A. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005, s. 12.

[11] *Ibidem*, s. 13.

[12] *Ibid*.

[13] W *Kodeksie Orszańskim* znajduje się 11 intermediów. Pisze więcej na ten temat Paulina Lewin w: P. Lewin, *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI–XVIII*, Wrocław 1967.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

Moja uwaga koncentruje się na jednym z najbardziej znanych tekstów wykorzystujących zabiegi metateatralne – na dramacie *Vita brevis albo Spodnie świętego Jerzego*[14] Mirasłaua Adamczyka[15] i Maksima Klimkowicza[16]. Warto przypomnieć, że analizowany dramat nie jest jedynym wspólnie napisanym przez Adamczyka i Klimkowicza tekstem literackim. Efektem współpracy białoruskich autorów są bowiem także farsa *Zjawa w Gojciuniszkach* (*Прывід у Гайцюнішках*, 2000) oraz farsa–kryminał *Czarny kwadrat* (*Чорны квадрат*). Głównym celem podjętej analizy jest próba ukazania możliwości interpretacyjnych wynikających z zastosowania technik autoreferencyjnych, a także – poprzez to – wskazanie na złożoność problemów, jakie poruszone zostały w utworze.

W dramacie *Vita brevis* wykorzystany został specyficzny typ teatru w teatrze, a mianowicie ukazano próbę teatralną noszącą – przynajmniej na pierwszy rzut oka – znamiona scenicznego żartu. Śledzimy przygotowania do spektaklu wchodzące w skład akcji sztuki ramowej. Pojawiają się również komentarze do oglądanej sztuki. Zastosowana już na samym wstępie utworu strategia pozwala zbudować wielopoziomową strukturę znaczeniową, a także stanowi wyraźny sygnał gry semantycznej, konsekwentnie realizowanej na przestrzeni całego utworu:

> AKTORKA
> Jestem panią Luter
> REŻSER
> A on jest doktorem Lutrem?! Rozbiera się, żeby zabawić się z moją żoną?! W moim teatrze? Czy to on jest skurwysynem Iwanem, zwanym „Złote Guziki?!
> DRAMATURG
> Nie Lutrem, a Skaryną.
> REŻYSER
> Jeszcze lepiej – Skaryna w sypialni Lutra zabawia się z moją żoną.
> AKTORKA
> Nie z twoją żoną, tylko z panią Luter.

[14] Dramat, napisany w 1994 r., został wystawiony na scenie Republikańskiego Teatru Dramatu Białoruskiego w reżyserii Andreja Huzija.

[15] Mirasłaŭ Adamczyk (ur. w 1965 r., znany też pod pseudonimem Mirasłaŭ Szajbak) jest poetą, dramatopisarzem, prozaikiem i tłumaczem. Autor zbiorów *Zabójstwo w wigilię* (*Забойства на каляды*), *Zbiór* (*Зборнік*) oraz pierwszego białoruskiego thrillera *Kochanka diabła albo korona Witolda Wielkiego* (*Каханка д'ябла, або карона Вітаўта Вялікага*). Przełożył na język rosyjski zbiorek haiku Matsuo Bashō oraz antologię liryki japońskiej pt. *100 wierszy 100 poetów*.

[16] Maksim Klimkowicz (ur. w 1958 r.) jest poetą, prozaikiem, dramatopisarzem, autorem powieści detektywistycznych i przygodowych, m.in. *Scenariusz śmierci* (*Сцэнарый смерці*), *Granica na horyzoncie* (*Мяжа на далягляд зе*), *Cień anioła* (*Цень анёла*), *Janki albo Ostatni najazd na Litwie* (*Янкі, альбо Астатні наезд на Літве*), *Rusałka z Jeziora Komsomolskiego* (*Русалка Камсамольскага возера*).

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

REŻYSER
Co za różnica? Jesteś moją żoną czy Lutra? I w ogóle, skąd w sztuce wziął się ten Luter?
DRAMATURG
Co ty, ty na poważnie?
REŻYSER
A ty, niby-to, żartem?[17]

Spiętrzenie chwytów farsowych, zastosowanie zabiegu groteski i błazenady, komizmu sytuacyjnego i słownego mogą sprawiać wrażenie, że dramat ten stanowi propozycję teatru kpiny i śmiechu, że wyśmiewa się z ludzi, ze sztuki i przedstawienia, które sam proponuje. Z taką interpretacją spotykamy się chociażby w czterotomowej *Historii literatury białoruskiej*, w której Sciapan Łauszuk pisze następująco:

> У сваім зусім зразумелым, але зусім не прадбачальным імкненні звярнуць на сябе ўвагу тэатральнай грамадскасці яны неяк па-хуліганску, па-блазенску нацягнулі рэспектабельнаму Скарыне маску ці то Казановы, ці то якогасьці іншага вертапраха-спакусніка чужых жонак[18].

Białoruski badacz jednoznacznie negatywnie ustosunkowuje się do wykorzystującego techniki metadramatyczne twórczego eksperymentu białoruskich dramatopisarzy i nie dostrzega w ich utworze wartości artystycznych. Zdaniem Łauszuka tego rodzaju propozycje literackie powodowane są jedynie żądzą sławy i sensacji.

W podobnym duchu utrzymane są rozważania białoruskiej teatrolog Tamary Harobczanki, która pisze:

> Драматургі М. Адамчык і М. Клімковіч выказваюць свой погляд на гістарычную асобу, які выглядае празмерна спрошчаным. Дзейнасць вучонага, першадрукара, асветніка і гуманіста застаецца па-за межамі іх інтарэсаў. Скарына падаецца ў п'есе як герой, не пазбаўлены звычайных чалавечых слабасцей. Ён па-фальстафаўскі аддае даніну Бахусу, з імпэтам заляцаецца да чужых жонак. Мяркуючы па ўсім, аўтары імкнуліся зняць хрэстаматыйны глянец з велічнай постаці і з гумарам паказаць жыццялюбівую, разняволеную асобу эпохі Адраджэння[19].

[17] M. Adamczyk, M. Klimkowicz, *Vita brevis albo Spodnie świętego Jerzego,* przeł. A. Goral, [w:] *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*, red. B. Siwek, Radzyń Podlaski 2013, s. 92–93. Wszystkie cytaty z tekstu źródłowego podaję według tego wydania. Przy kolejnym cytowaniu w nawiasie podaję numer strony.

[18] С. С. Лаўшук, *Драматургія,* [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя ў чатырох тамах*, т. 4, кніга 2, Мінск 2003, с. 105.

[19] Т. Гаробчанка, *На мяжы стагоддзяў. Сучасны беларускі драматычны тэатр*, Мінск 2002, с. 62.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

Zdania tego nie podzielają jednakże ani historyk literatury białoruskiej Aleś Bielski, ani doskonały znawca białoruskiej dramaturgii współczesnej Piatro Wasiuczenka, który pisze:

> Адну з думак, выказаных Драматургам, немагчыма аспрэчыць: чытачу і гледачу мала адных толькі забранзавелых, манументальных літаратурных партрэтаў вялікіх дзеячаў мінуўшчыны. Смех, гумар у паказе іх жыцця – неабавязкова блюзнерства[20].

Białoruski badacz zauważa ponadto, że podobne praktyki znane są dramaturgii europejskiej. Bielski z kolei konstatuje, że sztuka–farsa Klimkowicza i Szajbaka to „выклік манументальнай, звышідэйнай драматургіі, якая прызвычаілася бальзамаваць гістарычных асоб, не бачыць у іх жывога аблічча”[21]. Powstaje zatem pytanie, który z badaczy jest bliższy prawdzie i czy rzeczywiście – jak chce Łauszuk – sztuka *Vita brevis* jest jawnym bluźnierstwem.

Obnażenie zasad strukturalnych rządzących tekstem analizowanego dramatu nie pozwala na tak jednoznaczną i – w gruncie rzeczy – krzywdzącą interpretację. Bo przecież i sama struktura, i treść sztuki ramowej sugerują nam odmienny kierunek interpretacji, każą podążać w zupełnie inną stronę i – co najważniejsze – traktować tekst najzupełniej poważnie. Utwór białoruskich dramatopisarzy staje się dwuznaczny, zyskuje charakter artystycznego eksperymentu, w którym groteska służy przedstawieniu bardzo poważnych kwestii dotyczących natury oraz istoty sztuki.

Zdanie to podziela polska teatrolog Anna Kuligowska-Korzeniewska, która w artykule *Niemy poeta, czyli o dramacie i teatrze białoruskim* pisze na temat polskiej antologii dramatu białoruskiego *Labirynt*:

> Spośród ośmiu utworów, przełożonych z języka białoruskiego, najbardziej udane wydają się te, które poddają rewizji białoruskie świętości. *Vita brevis albo Spodnie świętego Jerzego* Mirasłaua Adamczyka i Maksima Klimkowicza przedstawia Franciszka Skarynę, pierwszego tłumacza Biblii na język starobiałoruski, jako uwodziciela nieoszczędzającego nawet żony Marcina Lutra (liczne sceny łóżkowe!). Ten groteskowy utwór przedstawiony jest w formie próby teatralnej, podczas której Dramaturg i Reżyser sprzeczają się o granice wolności w sztuce. Aby nie drażnić publiczności, proponują dwie wersje: europejską i miejscową[22].

Przytoczona opinia bodaj najbliższa jest artystyczno-ideowemu przesłaniu utworu, które w istocie wynika ze świadomie zastosowanych technik dramaturgicznych. Zresztą już samo oznaczenie gatunkowe utworu – farsa w dwóch aktach – sugeruje

[20] П. Васючэнка, *Сучасная беларуская драматургія*, Мінск 2000, с. 145.

[21] А. Бельскі, *Пуцявінамі абнаўлення, Маладая беларуская драматургія 80–пачатку 90-х гг.*, „Роднае слова” 1993, nr 10, с. 22.

[22] A. Kuligowska-Korzeniewska, *Niemy poeta, czyli o dramacie i teatrze białoruskim*, „Dialog” 2014, nr 1, s. 216.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

kierunek interpretacji. Farsa przynależy bowiem do gatunków komediowych i często przybiera charakter scen komicznych opartych na dynamicznej akcji[23]. Nierzadko fragmenty komiczne łączą się w niej z elementami satyry politycznej, obyczajowej czy społecznej (np. *Chory z urojenia* Moliera, *Komedia omyłek* Williama Szekspira, *Damy i huzary* Aleksandra Fredry). O ile jednak średniowieczne, renesansowe czy też klasycystyczne utwory farsowe budowano raczej na błahych konfliktach, błazeńskich przejaskrawieniach oraz efektach karykatury i groteski, a ich podstawowym celem było wywołanie żywiołowego śmiechu widowni, o tyle farsa współczesna pełni zgoła odmienne funkcje, czego świadectwem jest chociażby twórczość brytyjskiego dramatopisarza Raya Cooney'a, zwanego powszechnie mistrzem farsy[24], autora kilkunastu sztuk dramatycznych, m.in. *Moja lekkomyślna ciotka* (*My giddy aunt*), *Nie teraz, Kochanie* (*Not now, darling*), *Proszę dalej pani Markham* (*Move over Mrs. Markham*), *Oto idzie panna młoda*[25] (*There goes the bride*), *Może zostaniesz na śniadaniu*[26] (*Why not stay for breakfast*), *Żona zaczyna się po czterdziestce*[27] (*Wife begins at forty*), *Ciekawe czy mnie złapiesz* (*Chase me camrade*) czy *Cecha rodzinna* (*It runs in the family*).

Jak podkreśla sam dramatopisarz, sukces farsy w niewielkim stopniu zależy od psychologicznej wnikliwości, charakterów, postaw, ale raczej od pełnej spięć i nagłych zwrotów, błyskawicznej akcji[28]. W jego farsach spokojny, dość statyczny układ zdarzeń nieoczekiwanie przeobraża się w labirynt nieporozumień, intryg, kłamstw, oszustw. Jednocześnie bohaterowie nieustannie czują zbliżającą się groźbę niszczycielskiej konfrontacji, która z czasem położy kres rozkręconemu szaleństwu[29]. Warto zaznaczyć, że angielski komediopisarz ma świadomość ogromnego potencjału, jaki drzemie w utworach farsowych. W jednym z artykułów pisze na ten temat:

> Farsa jest często niedoceniania – częściowo ze względu na istnienie szeregu nienajlepszych sztuk tego rodzaju, a częściowo dlatego, że bywają aktorzy, którzy grę w farsie traktują w inny sposób, niż traktowali grę w tragedii. […] Sądzę, że w gruncie najlepszymi farsami są tragedie. Akcja w dobrej farsie powinna nadawać się do użycia w czystej tragedii. Tra-

[23] J. Sławiński, *Farsa,* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 150–151.

[24] Patrz więcej na ten temat w programie spektaklu *Mayday*, który odbył się w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. J. Słowackiego w Koszalinie w reżyserii Józefa Skwarka (premiera miała miejsce 18 czerwca 1995 r.), http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2011_03/28566/mayday_teatr_baltycki_koszalin_1995.pdf [data dostępu: 23.04.2015].

[25] Dramat napisany wspólnie z Johnem Chapmanem.

[26] Dramat napisany wspólnie z Gonem Stonem.

[27] Dramat napisany wspólnie Arnem Sultanem i Earlem Barretem.

[28] Odwołuję się tutaj do wypowiedzi Roya Cooney'a, opublikowanej w programie spektaklu *Mayday* http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2011_03/28566/mayday_teatr_baltycki_koszalin_1995.pdf [data dostępu: 23.04.2015].

[29] Patrz więcej na ten temat: G. Sadler, *Maydey*, przeł. F. Jasiński. W artykule brytyjski badacz przybliża charakter twórczości Cooney'a, koncentrując uwagę na aspektach formalnych i estetycznych jego twórczości. Http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2011_03/28566/mayday_teatr_baltycki_koszalin_1995.pdf [data dostępu: 22.05.2015].

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

> gedia jest esencją farsy; nawet dialog farsy powinien być możliwy do zamiany z dialogiem tragedii[30].

Farsa *Vita brevis* Adamczyka i Klimkowicza obfituje w momenty pełne napięcia, dramatyzmu, niejednoznaczności. Co więcej, wypełniona jest replikami, które dostarczają współczesnemu odbiorcy wielu jakże cennych informacji o epoce renesansu, ówczesnej kulturze, piśmiennictwie, obyczajowości i relacjach społecznych. Informacje te, ubrane w gorset groteski i absurdu, nie tylko szokują, ale przede wszystkim intrygują, zachęcają do poznawania kulturowego i społeczno-politycznego oblicza czasów Skaryny i Lutra.

Niemało tu szczegółów topograficznych, dat, nazwisk, które umiejętnie scalone pozwolą na stworzenie atrakcyjnej wizji wieków średnich, a także na określenie roli i miejsca Franciszka Skaryny w tworzeniu kultury duchowej tego czasu. Projektowana fabuła metasztuki jest nieustannie rozbijana i konfrontowana ze scenicznymi pomysłami oraz – czasem – fantazjami Reżysera, co nie pozwala odbiorcy zapomnieć o fakcie, iż ma on w gruncie rzeczy do czynienia z jedną zaledwie płaszczyzną dramatu – płaszczyzną historyczną:

> DRAMATURG
> […] A na kolacji u Melanchtona Luter był tak bardzo zachwycony talentami zagranicznego doktora, że zaprosił Skarynę do siebie i obiecał podarować mu swoje wydanie Biblii – pierwszy, jak się przyjęło uważać, przekład Pisma Świętego na język narodowy.
> REŻYSER
> Fajnie, załapałem. A Skaryna podaruje mi swoje wydanie i niby mimochodem zauważa, że wydał swój przekład osiem lat wcześniej: Luter w 1525 roku, a Skaryna w 1517.
> AKTORKA
> Co to za wątek? Kto to będzie oglądał, kogo to obchodzi?
> REŻYSER
> To się będzie dobrze oglądać. Długie doktorskie płaszcze. I święte księgi.
> DRAMATURG
> To jak, podoba ci się? Będziemy pracować?
> REŻYSER
> A możesz rozwinąć fabułę, żeby lepiej ją sobie wyobrazić? (s. 95).

Metatekstowy charakter przyjmują także niektóre didaskalia analizowanego dramatu. Pojawiające się w nich autokomentarze, z pozoru drugorzędne, a nawet czasem, wydawałoby się, niewiele znaczące, urastają do rangi ważnych sugestii interpretacyjnych, wskazujących na współistnienie w obrębie sztuki dwóch poziomów znaczeń, dwóch przestrzeni czasowych. Jako przykład mogą posłużyć didaskalia aktu I, rozpoczynające drugą scenę dramatu: „Sypialnia Marcina Lutra. To samo łóżko. Wychodzi Reżyser

[30] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

i Dramaturg, siadają przy stoliku z mikrofonem. Reżyser poprawia mikrofon" (s. 95) czy też inicjalne didaskalia drugiej sceny II aktu:

> Dom Melanchtona. Salon ze stolikiem, po przeciwległych stronach dwie sypialnie. Drzwi wejściowe. W oknach firanki. Na stole butelki. Reżyser i Dramaturg siedzą przy stoliku z mikrofonem. Reżyser poprawia mikrofon. Melanchton, Pani Melanchton, Skaryna piją wino w salonie (s. 116).

Zarówno tekst poboczny, jak i zainscenizowane partie dialogowe naznaczone są teatralnością, rozgrywają się w starannie zaaranżowanych przestrzeniach, wypełnionych mnóstwem rekwizytów, poprzez które oddany zostaje koloryt epoki. Uobecniająca się na poziomie tekstu głównego teatralizacja rzeczywistości staje się tym samym narzędziem dystancjalizacji ukazanego świata[31], umożliwiającym realizację, przynajmniej w pewnym zakresie, założeń artystycznych białoruskich dramatopisarzy.

Efekt teatralizacji zostaje wzmocniony przez wprowadzenie do sztuki trzech krótki intermediów, których bohaterami są niemieccy filozofowie Ludwik i Fridrich. Pierwsze intermedium umieszczone zostaje w finale aktu I, kolejne zaś – na początku aktu II oraz na końcu pierwszej sceny tegoż aktu. Ich repliki są silnie zretoryzowane, pełne wewnętrznych napięć i etycznych dywagacji, skonfrontowanych – siłą rzeczy – z tematyką sztuki wewnętrznej. Intermedium umieszczone w scenie I aktu II kończą następujące słowa Fridricha:

> Czym jest dobro? – wszystkim, co potęguje w człowieku poczucie winy, wzbudza żądzę władzy, manię wielkości. Czym jest zło? – wszystkim, co powstało z ludzkiej słabości. A czym jest szczęście? – przypływem mocy, władzy przekonaniem przeszkód. Niech giną więc słabi – oto główna reguła naszego miłosierdzia. Pomóżmy im umrzeć (s. 116).

Wielokrotnie powtarzające się pytania, wzmocnione zabiegiem *aposiopesis*, wpływają na sugestywność filozoficznych rozważań Fridricha i Ludwika, a także stanowią impuls do pogłębionych refleksji na temat istoty chrześcijaństwa, natury dobra i zła jako głównych kategorii moralnych. Pewien niepokój mogą budzić didaskalia intermediów. Z jednej strony wskazują one bowiem na autonomię intermedialnych scen, z drugie zaś zawierają pewne elementy groteskowe i karykaturalne, które w znaczący sposób zmieniają wymowę utworu.

Warto podkreślić, że w analizowanym dramacie groteska odgrywa szczególną rolę i widoczna jest na kliku poziomach tekstu – w sposobie kreacji postaci, budowania scen i sytuacji dramatycznych czy wreszcie na poziomie dyskursywnym. Zarówno głównego bohatera dramatu – Franciszka Skarynę, jak i postaci drugoplanowe – Pana Lutra i Panią Lutrową obserwujemy jednocześnie z kilku perspektyw. Sceny intymne,

[31] *Confer*: K. Ruta-Rutkowska, *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2012, s. 23.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

ocierające się o bluźnierstwo dialogi, intrygi i nieprawdopodobne opowieści, mające uwiarygodnić słowa Skaryny przyłapanego przez Lutra na uwodzeniu jego żony, potęgują jedynie wrażenie sztuczności ukazanego świata, ale też celowości mechanizmu metateatralnego, który stanie się kluczem do odczytania ukrytego przesłania utworu:

> PANI LUTER
> Narysujesz mnie?
> SKARYNA
> Żeby podobieństwo było oczywiste, musimy przejść jeszcze kilka seansów. Z zamkniętymi oczyma nie narysuję. Nie jestem w odpowiedniej formie. Musiałbym jednym okiem podglądać…
> PANI LUTER
> Mówisz, kilka seansów. Nie jestem przeciwna. Gdy Luter zaśnie, spotkamy się znowu.
> SKARYNA
> Schadzki tutaj są niebezpieczne. Dzisiaj uratował nas święty Jerzy, ale następnym razem może nie pomóc.
> PANI LUTER
> Lepiej ja do ciebie przyjdę. Tylko gdzie?
> SKARYNA
> Mieszkam u Melanchtona. Przyjdź, tylko późną nocą, gdy gospodarze zasną mocnym snem (s. 107–108).

Ukazane w kolejnych scenach utworu perypetie Franciszka Skaryny, składające się na tzw. sztukę wewnętrzną, przerywane są nieustannie dialogami Reżysera i Dramaturga, a tym samym oświetlają fabułę i wyraźnie wskazują na jej integrację ze sztuką ramową. A zatem, jak można przypuszczać, ukazane w tekście głównym błazeńskie popisy, niewyszukane dialogi i sytuacje nie mają na celu wywołania pustego śmiechu.

Śmiech staje się narzędziem umożliwiającym refleksję nad historią, kulturą, przeszłością, rolą jednostki w dziejach narodu. Rzeczywiście Reżyser i Dramaturg dyskutują na temat narodowych wartości i ideałów. Zastanawiają się nad konsekwencjami swojej artystycznej wizji oraz nad przyjęciem ich propozycji teatralnej przez odbiorców:

> REŻYSER
> Ty na mnie nie naciskaj. Niech Skaryna będzie taki, żebym nie musiał wstydzić się ani za niego, ani za siebie.
> DRAMATURG
> A ja nie wstydzę się ani za siebie, ani za Skarynę. Pokazuję epokę odrodzenia taką, jaka ona była naprawdę.
> REŻYSER
> Ale ja nie mogę wystawić czegoś takiego.
> DRAMATURG
> A ja nie chcę kreować posągowych idoli na piedestałach, rozumiesz?
> REŻYSER
> OK. To ty poszukaj sobie innego reżysera, a ja znajdę innego dramaturga (s. 110).

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

Przywołana scena jest kluczowa dla zrozumienia przesłania artystycznego sztuki Adamczyka i Klimkowicza. Poruszony został w niej bowiem, tak istotny w rzeczywistości, problem granic w sztuce[32], problem wolności artysty i estetycznych oczekiwań odbiorcy. Autokomentarze postaci sztuki ramowej mają charakter artystycznych postulatów, wpisujących się w postmodernistyczny dyskurs tożsamościowy i wolnościowy. Zawarte są w nich konkretne pytania (wyrażone pośrednio): gdzie kończy się sztuka a zaczyna profanacja, czy artystyczna prowokacja może ukierunkowywać na świat wartości, czy cel uświęca środki, pomimo tego, że wywołuje wiele kontrowersji i niejednoznacznych ocen, do jakich granic może posunąć się artysta, żeby nie zranić uczuć (religijnych, patriotycznych etc.) odbiorcy.

Pojawiające się wielokrotnie w sztuce ramowej refleksje dotyczące procesu twórczego, pracy nad nową sztuką, której bohaterami będą „narodowe świętości" nie są wolne od obaw. Już na samym początku utworu pojawia się przecież ironiczny dystans dramatopisarzy – zarówno wobec siebie (autorów sztuki), jak i wobec użytej formy. Zanegowanie dotychczasowej konwencji literackiej związanej ze sposobem kreacji postaci historycznych[33], a także wprowadzenie nowego porządku znaczeniowego umożliwiły białoruskim twórcom nową definicję sztuki dramatopisarskiej, pozwoliły na stworzenia alternatywnej (co nie znaczy gorszej) wizji rzeczywistości historycznej, nie monumentalnej i uwznioślonej, ale zwykłej, codziennej i jakże bliskiej przeciętnemu odbiorcy. W tej perspektywie fabuła przedstawienia wewnętrznego pełni rolę służebną wobec utworu. W jakim kierunku przebiegać będzie proces scalania i interpretacji wypływających z tekstu sugestii – trudno określić. Nie ulega wszak wątpliwości fakt, iż zastosowane w dramacie *Vita brevis albo Spodnie świętego Jerzego* Adamczyka i Klimkowicza strategie metateatralne stanowią o potencjale artystycznym tego tekstu, umożliwiają różne kierunki interpretacji, te jednak będą zależne od artystycznej świadomości odbiorcy i jego wyobrażenia o tym, czym jest współczesna sztuka literacka i jakie cele ma do spełnienia.

[32] Problematyce wolności w sztuce poświęcone zostały m.in. następujące prace: T. Adorno, *Czy sztuka jest zabawą?,* [w:] *idem*, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990; R. Kolarzowa, *Między grą a sumieniem. Z problematyki nowej sztuki,* „Estetyka i Krytyka" 2003, nr 2; Z. Gołubiew, *Granice wolności w sztuce*, [w:] *Granice wolności*, red. A. Bartuś, Oświęcim 2015, s. 63–66.

[33] Warto przypomnieć, że postać Franciszka Skaryny stoi w centrum wielu innych białoruskich tekstów dramatycznych, jednakże zrealizowanych w bardziej konwencjonalny sposób, nierzadko z zastosowaniem strategii mitotwórczych i historiozoficznych, np. *To co napisane, pozostaje* (*Напісанае застаецца*) i *Ojczyźniany prorok* (*Прарок для айчыны*) Alesia Pietraszkiewicza czy *Sądny dzień Skaryny* (*Судны дзень Скарыны*) Mikoły Aroczki. Patrz więcej na ten temat: B. Siwek, *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*, Lublin 2011, s. 89–90.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

Bibliografia

Adamczyk, M., Klimkowicz, M. (2013). Vita brevis albo spodnie świętego Jerzego. Przeł. A. Goral. W: B. Siwek (red.), *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego* (s. 89–129). Radzyń Podlaski: RaSIL.

Adorno, T. (1990). *Czy sztuka jest zabawą?* W: T. Adorno. *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Warszawa: PIW.

Bielski, A. (1993). Puciawinami abnaulennia. Maładaja biełaruskaja dramaturhija 80-paczatku 90-ch hh. *Rodnaje słowa*, *10*, s. 19–24.

Burzyńska, A. (2005). *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej.* Kraków: Księgarnia Akademicka.

Dygul, J. (2010). Komedia w komedii, czyli o metateatralności w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, *LIV*, s. 41–67.

Dygul, J. (2012). *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego.* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Gołubiew, Z. (2015). *Granice wolności w sztuce.* W: A. Bartuś (red.), *Granice wolności* (s. 63–66). Oświęcim: Urząd Miasta Oświęcim.

Garobczanka, T. (2002). *Na miaży stahoddziau. Suczasny biełaruski dramatyczny teatr*. Minsk: Biełaruskaja nawuka.

Gniłamiodau, U., Łauszuk, S. (red.). (2003). *Historyja biełaruskaj litaratury XX stahoddzia u czatyroch tamach*. T. 4. Kn. 2. Minsk: Biełaruskaja nawuka.

Kolarzowa, R. (2003). Między grą a sumieniem. Z problematyki nowej sztuki. *Estetyka i Krytyka*, *2*(5).

Kuligowska-Korzeniewska, A. (2014). Niemy poeta, czyli o dramacie i teatrze białoruskim. *Dialog*, *1*, s. 210–219.

Lewin, P. (1967). *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI–XVIII*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Pavis, P. (2002). *Słownik terminów literackich*. Przeł. S. Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Pietrzak, P. (2007). *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Ruta-Rutkowska, K. (2012). *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Sarrazac, J.-P. (red.). (2007). *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego.* Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Sławiński, J. (red.). (2000). *Słownik terminów literackich.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Siwek, B. (2011). *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*. Lublin: Wydawnictwo KUL.

Świontek, S. (1999). *Dialog–dramat–metateatr*. Łódź: Errata.

Wasiuczenka, P. (2000). *Suczasnaja biełaruskaja dramaturhija*. Minsk: Mastackaja litaratura.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 09:27:57

Summary

The article was aimed at analyzing the phenomenon metatheatricality in the modern Belarusian drama The sources of construction of meta theater date back to intermedia. Just as they are intended to diversify art the framework. therefore songs, dance, music inserts and conventional scenes play an important role in them. The second type, which originates from the prologue is the theme of the theater within the theater, often used for presenting artistic views of the author. Metadramaticality can hardly be considered only in terms of formal although undoubtedly changes the style of the dramatic text. It simultaneously implements aesthetic evaluation (accurate or caricatured, grotesque reflection of external reality or the reality of work of art and, which seems to be the most important), it becomes an expression of the philosophy and the world outlook of the author, an expression of the way they see and interpret the crucial relationship between the real world and the world presented.

Key words: metatheatricality, intermedium, grotesque, history, drama

Streszczenie

W artykule została podjęta analiza zjawiska metateatralności we współczesnym dramacie białoruskim. Źródła konstrukcji metateatralnych sięgają intermediów. Tak jak one mają na celu urozmaicenie sztuki ramowej, dlatego dużą rolę odgrywają w nich piosenki, taniec, wstawki muzyczne, konwencjonalne scenki. Drugim typem, wywodzącym się z prologów, jest motyw teatru w teatrze wykorzystywany często do zaprezentowania poglądów artystycznych autora. Metadramatyczność trudno rozpatrywać jedynie w kategoriach formalnych, choć niewątpliwie zmienia ona stylistykę tekstu dramatycznego. Wprowadza jednocześnie wartościowanie estetyczne (wierne lub karykaturalne, groteskowe odbicie rzeczywistości zewnętrznej lub rzeczywistości dzieła) oraz – co wydaje się najważniejsze – staje się wyrazem filozofii i światopoglądu autora, wyrazem sposobu, w jaki dostrzega on i interpretuje kluczową relację między światem rzeczywistym a światem przedstawionym.

Słowa kluczowe: metateatralność, intermedium, groteska, historia, dramat

Рэзюме

У артыкуле праведзены аналіз з’явы метатэатральнасці ў сучасный беларускай драматургіі. Свой пачатак метатэатральныя канструкцыі бяруць з інтэрмедый. Паколькі ствараліся яны з мэтай зрабіць больш разнастайнай асноўную п’есу, істотную ролю адыгрываюць у іх песня, танец, музычныя ўстаўкі, простыя сцэнкі. Другім тыпам, які выводзіць свой радавод з пралогаў, з’яўляецца матыў тэатра ў тэатры, што часта выкарыстоўваецца з мэтай прадстаўлення мастацкіх пазіцый аўтара. Метадраматычнасць, несумненна, змяняе стылістыку драматургічнага тэксту, аднак цяжка разглядаць яе выключна ў фармальных катэгорыях. Яна адначасова ўводзіць эстэтычную катэгарызацыю (вернае альбо карыкатурнае, гратэскнае адлюстраванне знешняй рэчаіснасці, альбо мастацкага свету твора), а таксама, што здаецца найважнейшым, робіцца выразам філасофіі і светапогляду аўтара, выразам аўтарскай інтэрпрэтацыі рэляцый паміж рэальным і мастацкім светам.

Ключавыя словы: метатэатральнасць, інтэрмедыя, гратэск, гісторыя, п’еса