

LESZEK KOLANKIEWICZ (Uniwersytet Warszawski)

## SCENA I OBSCENA

Leszek Kolankiewicz (l.kolankiewicz@uw.edu.pl) – kulturoznawca, antropolog widowisk. W l. 2005-2012 dyrektor Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, w l. 2012-2016 dyrektor Centre de civilisation polonaise na Sorbonie. Członek Centralnej Komisji do spraw Stopni i Tytułów. Były przewodniczący Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Członek Polskiego Komitetu do spraw UNESCO, były przewodniczący Zespołu ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego w MKiDN. Autor książek: *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Święty Artaud* (1988, 2001), *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna* (1995, 2007, 2016), *Dziady. Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001). Numer ORCID: 0000-0002-8473-9341

**Abstract: Leszek Kolankiewicz. "The Stage and the Obscene"**

A critique of the fashionable theory combining the stage (the performing arts) with obscenities, understood as "something that cannot be presented on stage." The folk etymology of the Latin word *obscena*, -orum, propagated by Lynda Nead or Carmela Bene, leads to D.H. Lawrence and – even more remotely – to Havelock Ellis and the Latin expression *post/scenia*, meaning "behind the scenes" or (according to Lucretius) "the secret part of life". Etymological relationship between the *obscene* and *auspices*; the ambiguity of Latin concepts, e.g. *sinister* which means "left", or "successful, desirable", or "inappropriate, harmful". Warren's etymology: "ugly things are called *obscenum*, because they should not be spoken of explicitly, unless on stage." The lewdness of Roman theatre, especially the mime: the pornographic nature of *ludi scaenici* during the annual festival of Floralia, obscenity in the performances of mime artist Theodora, the order of Emperor Heliogabalus that sexual relations in adultery scenes be real. Jean Baudrillard's theory of obscenity between Brecht's distancing effect and Artaud's abolition of the stage.

Key words: the obscene; etymology; semantic ambivalence; Roman mime; Baudrillard

DOI: 10.34762/n3xb-2w66

Oj, wolna ona, wolna – raczej rozwolniona jest ta nasza Wszechnica. Sami się częstują twardą wiedzą, a na nas to tę biegunkę umysłową puszczają, aby nas jeszcze gorzej zatumanić, niż to chcieli wszelkie religianty na usługach feudałów i ciężkiego się przemysłu wygłupiające.  
Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Szewcy*, akt I

ostatnimi czasy wzięciem cieszy się teoria, w której scena – jako synekdocha teatru i w ogóle sztuk widowiskowych – jest kojarzona z dźwięcznym wyrazem „obscena”. Przyjrzenie się tej teorii z punktu widzenia językoznawstwa i historii kultury może, wierzę, posłużyć za pretekst do wesołej a niewinnej zabawy, którą przecież humanistyka również, do pewnego stopnia, bywa – na co dzień obarczona, rzecz jasna, odpowiedzialną i angażującą misją wywracania albo zbawiania świata.

Zacznijmy od tego, że coraz częściej wyraz „obscena” powoduje nieoczekiwane wahania: to liczba pojedyncza czy jednak mnoga, to rodzaj żeński czy... no, właśnie – jaki? Wahania

pojawiają się nawet u tych autorów i autorek, którzy i które piszą o jego łacińskiej etymologii i którym na pewno nieobce są inne niemiejskoosobowe *pluralia tantum* pochodzenia łacińskiego, takie jak „realia”, „multimedia”, „cracoviana”, „uniwersalia”, „aktywa”, „dewocjonalia” czy „genitalia”. Przyczyna tych wahań tkwi chyba we wspomnianym modnym wiązaniu wyrazu „obscena” ze sceną: to właśnie wyraz „scena” byłby odpowiedzialny za to, że „obscena” przekształcają się niekiedy w „obscenę”, chociaż wszystkie słowniki języka polskiego definiują ten rzeczownik jako niemający liczby pojedynczej<sup>1</sup> i jego pochodzenie wywodzą bezpośrednio od łacińskiego rzeczownika rodzaju nijakiego, występującego zasadniczo też w liczbie mnogiej, *obscena*, -orum, oznaczającego ‘genitalia, członek męski<sup>2</sup>; tyłek; ekskrementy, kał i mocz’, a będącego wynikiem substancywizacji przymiotnika *obscenus*, -a, -um: w znaczeniu przenośnym ‘paskudny, wstrętny, odrażający, obrzydliwy, ohydny; nieprzystojny, nieskromny, nieprzyzwoity, bezwstydn<sup>3</sup>, sprośny, obleśny; obsceniczny’.

Kiedy na scenę wkracza etymologia – a wkracza niemal zawsze, gdy badacze czy badaczki zajmują się obscenicznością – informuje się nas, że łacińskie *obscena* to połączenie przyimka *ob* z rzeczownikiem *scena* i że połączenie to miałoby oznaczać ‘(coś, co jest) poza sceną’, w sensie: coś, co nie może się na niej ukazać, nie może zostać na scenie przedstawione. Co prawda, wśród znaczeń łacińskiego przyimka *ob* daremnie szukać owego wyłączenia z zasięgu, które jest opisywane przez polski przyimek „poza” czy przez łaciński przyimek *extra*<sup>4</sup> albo przyimek *post*, o którym będzie jeszcze mowa, ale to wcale nie peszy wspomnianych badaczy i badaczek. Bez zbędnych wahań i z pełnym przekonaniem podają oni „kulturowe rozumienie obsceny” jako „tego, co poza sceną” (Müller, 2019, s. 34)<sup>5</sup>.

Weźmy parę próbek tej argumentacji.

W swoich rozważaniach na temat aktu kobiecego Lynda Nead bada granicę między sztuką a obscenami: najpierw z punktu widzenia filozofii, a następnie – historii prawodawstwa. I w obu przypadkach przywołuje jedno i to samo znaczenie wyrazu „obscena”. „Jeśli sztukę zdefiniuje się przez pojęcie zamknięcia formy w pewnych granicach, to obscena trzeba by określić jako przekroczenie, jako formę wychodzącą poza granice, wykraczającą poza ramę i sytuującą się poza systemem przedstawiania” – stwierdza. I odwołuje się do etymologii:

Etymologia słowa „obscena” zdaje się w tym wypadku potwierdzać jego znaczenie metaforyczne. Pochodzenie jego

jest dyskusyjne, choć może być ono modyfikacją łacińskiej „sceny”. Znaczyłyby więc dosłownie wszystko to, co jest poza lub po drugiej stronie sceny, czyli to, czego nie można zaprezentować (Nead, 1998, s. 43, 52)<sup>6</sup>.

Nie można, ponieważ pobudza do niepożądanych – szkodliwych reakcji. Zastrzeżenia prawne wobec obscenów miałyby wynikać już z etymologii: „słowo «obscena» w świetle etymologicznym ma także sens «materialny»: oznacza materię przekraczającą system przedstawieniowy, konotuje to, czego nie należy pokazywać” (tamże, s. 151-152). Niezależnie od tego, że podana etymologia dla samej autorki pozostaje dyskusyjna.

Bywa nawet tak, jak w *Spojrzeniu pornograficznym* Rossana Baroncianiego, że najpierw zostaje podana jedna ze słownikowych etymologii wyrazu „obsceniczny” – w tym wypadku jako zrostu przyimka *ob* i rzeczownika *caenum* (tutaj: *coenum*), zrostu, o którym będzie mowa dalej – po czym, jakby nigdy nic, przytacza się z całą powagą etymologię alternatywną:

Istnieje jednak jeszcze jedna wykładnia, mniej pewna, ale chyba bardziej znacząca, tłumacząca obsceniczny jako „będący poza sceną” (*ob scena*), czyli to, co powinno zostać poza przedstawieniem, co nie nadaje się do tego, by być publicznie wystawiane. To drugie znaczenie wybrał Carmelo Bene, by twierdzić, że scena, a zatem teatr i kino (lub też inne formy artystycznego przedstawienia), inscenizują to, czego oficjalna władza ze swoimi kategoriami stosowności i normalności sobie nie życzy (Baronciani, 2016)<sup>7</sup>.

Wykładnia, co prawda, „mniej pewna”, ale za to „bardziej znacząca”: czyż nie to właśnie cechuje osławioną etymologię ludową?

I rzeczywiście, tłumaczenia Carmela Bene mogą być doskonałą jej ilustracją: w swoim drugim występie w *Maurizio Costanzo Show* 28 czerwca 1994 roku mówił on o „pornografii w pierwotnym znaczeniu *ós skēnē*, czyli ‘poza sceną’”; i rozwinął to, być może pod wpływem krytyki, w występie trzecim 23 października roku następnego: „*ós skēnē*, a od alfa prywatnego, *o-a skēnē*, ‘poza sceną, wszystko, co nie jest sceniczne’” (*CB≠0...*, 2015, s. 17, 66; przekł. Jolanta Dygul)<sup>8</sup>. Jakim cudem greckie alfa prywatne – przedrostek wskazujący na brak czegoś, oderwanie od czegoś, obojętność wobec czegoś, przeciwieństwo, zaprzeczenie<sup>9</sup> – miałyby być oboczne wobec zaimka względnego (*h*)*ós*, ‘który’, Bene, niestety, nie wyjaśnił.

Tyle że tego, skąd w wyrazie „obscena” bierze się znaczenie ‘poza’, nikt nie wyjaśnia.

Kto zaczął? Mnie udało się namierzyć autora *Kochanka Lady Chatterley*. W odpowiedzi na głosy tych, którzy twierdzili, że ta wydrukowana prywatnie i w Anglii objęta zakazem rozpowszechniania powieść ich obraża, D.H. Lawrence napisał nie tylko satyry, wydane w zbiorach *Pansies* (Fiołki) i *Nettles* (Pokrzywy), ale też traktat *Pornography and Obscenity* (Pornografia i obsceniczność), który opublikował w 1929 roku w trzecim numerze kwartalnika „This Quarter”, a w wersji

rozszerzonej na początku następnego roku w wydawnictwie Faber & Faber. Podobnie jak nie wiadomo, jak właściwie należałoby rozumieć wyraz „pornografia” – pisał – tak też nikt nie wie, co znaczy wyraz „obsceniczny”.

Gdy założymy, że pochodzi on od [wyrazu] *obscena*: to, co nie może być przedstawiane na scenie [*that which might not be represented on the stage*] – to czy bardzo posunie nas to do przodu? Wcale! Co jest obsceniczne dla Toma, nie jest obsceniczne dla Lucy lub Joego, i doprawdy o tym, jakie znaczenie ma ten wyraz, zadecyduje większość (Lawrence, 2014, vol. 2, s. 236).

Jednak autor nie mówi, skąd wziął podane znaczenie łacińskiego wyrazu.

Być może zainspirował się zdaniem przeczytanym kilkanaście lat wcześniej u Havelocka Ellisa, seksuologa, tego, który napisał wstęp do *Życia seksualnego dzikich*, a który wcześniej w swych *Impressions and Comments* (Impresjach i komentarzach) zanotował pod datą 23 kwietnia 1913 roku: „Wydaje się rzeczą jasną, że pojawienie się w literaturze tego, co obsceniczne [*the obscene*] – używam tego wyrazu w neutralnym i technicznym znaczeniu, aby wskazać stronę życia zazwyczaj niewidoczną, odwrotną, stronę za kulisami [*the side behind the scenes*], *postscenia vitae* Lukrecjusza, nie sugerując niczego, czemu koniecznie należałoby się sprzeciwić – otóż pojawienie się tego większości czytelników od razu przesłania całe pole widzenia” (Ellis, 1914). Dwa spostrzeżenia. Pierwsze, że Ellis w przytoczonym fragmencie nie podaje bynajmniej etymologii wyrazu „obscena”; drugie, że wykładając własne rozumienie tego wyrazu, powołuje się na użytą przez Lukrecjusza figurę *po(st)scenia vitae*. I chyba tu leży pies pogrzebany. Przyjrzyjmy się. Chodzi o to miejsce w poemacie *O naturze rzeczy*, gdzie Lukrecjusz, miłośnik filozofii Epikura, osławiony mizogin, z pasją krytykuje namiętność miłosną, zresztą nie szczędząc czytelnikowi, sporządzonego z nie-małym zapałem i dużą wnikliwością, fizjologicznego opisu stosunku seksualnego, i formułuje zjadliwą satyrę na kobiety, „nasze Wenery”, które – jak to ujmuje w swoich heksametrach:

Starają się ukryć wszystkie kulisy życia [*omnia... vitae poscencia celant*] przed tymi,  
Których spętawszy miłością, pragną utrzymać przy sobie  
(Lucr. 4.1186-1187; Lucretius Carus, 1994)<sup>10</sup>.

Użyty tu rzeczownik *poscenium* (inaczej: *postscenium*), *-ii* oznacza dosłownie ‘część teatru za sceną, kulisy’, zaś w zwrotach – ‘to, co jest sekretem, co potajemne’, jak właśnie w przytoczonej figurze, którą Lewis i Short objaśniają jako ‘tę część życia, która toczy się za kulisami’ (*A Latin Dictionary...*, 1879.)<sup>11</sup>. Notabene łaciński przyimek *post*, który posłużył do utworzenia rzeczownika *postscenium*, to w znaczeniu właściwym, o miejscu: ‘z tyłu, poza’.

I sprawa jasna. Skojarzone przez Ellisa wyrazy *obscena* i *postscenia* (liczba mnoga rzeczownika *postscenium*) skontaminowały się w taki sposób, że etymologia tego drugiego

będzie przez następne sto lat uporczywie przypisywana temu pierwszemu.

Gdy to już odkryliśmy, pora zapytać o prawdopodobną etymologię łacińskiego przymiotnika *obscenus*, -a, -um. Glare (*Oxford Latin Dictionary*) uważa ją za niepewną i w ogóle nie podaje, natomiast Lewis i Short za możliwy uważają zrost przyimka *ob* i rzeczownika *caenum*, -i, w znaczeniu właściwym oznaczającego 'błoto', w przenośnym 'brud, (moralne) bagno, plugastwo'<sup>12</sup>. (Przyimek *ob*, znaczący między innymi 'ze względu na, z powodu, dla', w zrostach przybierał niekiedy postać *obs-*).

Chodziłoby więc o znaczenie: 'dla (z powodu) brudu, (moralnego) bagna, plugastwa'.

Jednak de Vaan wskazuje na hipotetyczną formę praitalską \**skai-no-* i spokrewnioną z nią \**skai-wo-*: obie znaczą 'lewy; niepomyślny', a od tej drugiej pochodzi łaciński przymiotnik *scaevus*, -a, -um, 'lewy, kierujący się ukośnie w lewo; niepomyślny, złowróźbny' (Vaan, 2008, s. 422, 541-542)<sup>13</sup>, który z przymiotnikiem *obscenus* wiązało już *Etymologicum Magnum* (*Etymologicum magnum...*, 1848). To dość wiarygodne, wystarczy bowiem rzucić okiem na hasło *obscenus* w słownikach Lewisa i Shorta czy Glare'a, żeby się przekonać, iż pierwotnie przymiotnik ten oznaczał właśnie to: 'niekorzystny, niepomyślny, złowróźbny, złowieszczy'. Pamiętamy to choćby z *Eneidy*:

Więc już mnie nie straszcie, strwożonej,  
Ptaki złowróźbne [*obscenae volucres*]! (Verg. *Aen.* 12.875-876;  
Wergiliusz, 1978)

Mikołaj Szymański, filolog klasyczny z Uniwersytetu Warszawskiego, z którym konsultowałem się w tej sprawie, stwierdził, że *obscenus* był to pierwotnie „termin techniczny z dziedziny auspicjów”<sup>14</sup>. Rzeczywiście, gdy w *Nocach attyckich* Geliusz wyjaśnia sprawę pozostawienia Awentynu – jako jedyne z siedmiu wzgórz Rzymu – poza granicami miasta, przypomina:

Messala napisał, że wydaje się istnieć kilka przyczyn tego stanu rzeczy, ale poza nimi wszystkimi sam pochwalał jedną, że na tym wzgórzu Remus przeprowadzał auspicje w celu założenia miasta, a ptaki okazały się dla niego niepomyślne i został przewyższony w auspicjach przez Romulusa. „Dlatego” – rzekł – „wszyscy, którzy przesuwali *pomerium*, wykluczali to wzgórze jakby złowróźbne z powodu niepomyślnych ptaków [*quasi avibus obscenis ominosum*]” (Gell. *NA* 13.14.5-6; Tarwacka, 2012, s. 201)<sup>15</sup>.

Związek między przymiotnikami *obscenus* i *scaevus* Warron, ojciec etymologii, tłumaczy za pośrednictwem rzeczownika *scaevola* oznaczającego nieprzyzwoity przedmiot (*turpicula res*), który chłopcy nosili na szyi – był to amulet apotropaiczny o fallicznym kształcie – przedmiot ten nazwę swą brał stąd, że rzeczownik *scaeva*, -ae oznaczał 'dobry omen'. Tu trzeba, oczywiście, przypomnieć, że gdy Rzymianie

wróżyli z lotu ptaków, stawali twarzą na południe, mieli więc po lewicy wschód, czyli tę stronę *templum*, z której nadchodziły pomyślne znaki, toteż przymiotnik *sinister*, -tra, -trum, w znaczeniu właściwym 'lewy, (leżący) po lewej stronie', oznaczał – ale tylko w odniesieniu do auspicjów! – 'pomyślny, szczęśliwy',

dlatego powiada się, że zgromadzenie czy cokolwiek innego, co ma miejsce, jak powiedziałem, z ptakiem po lewej stronie [*scaeva avi*], zwie się obecnie *sinistra* [tu: pożądane, udane]. Wyraz wywodzi się z greki, bo Grecy stronę lewą zwą *skaiá*; dlatego więc, jak powiedziałem, *obscenum omen* [tu: niepomyślna wróżba] to wróżba paskudna [*turpe*] (Varro *Ling.* 7.97)<sup>16</sup>.

Wywód ten jest może trochę zawiły, bo Warron chce tu wyjaśnić i radykalną różnicę między Rzymianami i Grekami w interpretacji strony lewej (trzeba pamiętać, że Grecy wróżąc, stawali – odwrotnie – twarzą na północ), i pochodzenie wyrazu *scaeva*, i wynikającą stąd ambiwalencję znaczeniową wyrazu *sinister*, przenośnie zasadniczo 'lewy, niezręczny, niewłaściwy, opaczny, przewrotny, zły; szkodliwy, nieprzyjazny, niezyczliwy, przeciwny, wrogi'.

W tym przypadku chodziłoby zatem etymologicznie o znaczenie: 'dla (z powodu) niepomyślnych (ptaków), złego (omenu), niekorzystnej (wróżby)'.

Notabene za pośrednictwem podanej przez de Vaana zrekonstruowanej formy praitalskiej dochodzimy do hipotetycznej postaci praindoeuropejskiej omawianego słowa: \**skāi-*, \**skāi-*, \**skāi-*, 'mienić się; cień' (Pokorny, 2005). De Vaan podaje dwie formy praindoeuropejskie: \**skeh<sub>2</sub>-i-uo-*, i \**skeh<sub>2</sub>-i-no-*, obie o tym samym znaczeniu 'zaciemiony; lewy', i wiąże je z sanskryckim *chāyā*, 'cień, odbicie', awestyjskim *a-saiia*, 'nierzucający cienia', greckim *skaiós*, 'lewy', *skia*, 'cień' oraz – a jakże! – *skēnē* (forma dorycka *skānā*), 'namiot, stragan'<sup>17</sup>; scena'.

W ten oto sposób wróciliśmy do sceny. W *Thesaurus* (*Thesaurus Linguae Latinae*), w którym zostały oczywiście przywołane wszystkie starożytne etymologie (*ThLL* vol. 09.2 col. 0158.46-0158.59)<sup>18</sup>, przytacza się dwie podane przez Warrona – oprócz tej, którą już znamy, jeszcze taką: „*Obscaenum dictum ab scaena*” – celowo podaję ten tekst w oryginale, bo jego właściwe rozumienie będzie tu kluczową sprawą – „*turpe ideo obscaenum, quod nisi in scaena palam dici non debet*” (Varro *Ling.* 7.96)<sup>19</sup>. Tłumaczenie: wyraz *obscaenum* (pochodzi) od (wyrazu) *scaena* (mamy tu więc znaczenie: 'dla <z powodu> sceny, ze względu na scenę') – rzeczy szpetne zwie się *obscaenum*, ponieważ nie powinny być wypowiedzane jawnie, chyba że na scenie. Powtórzmy: *nisi in scaena* – chyba że (jedyne) na scenie.

Wzrok nas nie myli: Warron mówi coś dokładnie przeciwnego, niż utrzymują cytowani na początku badacze i badaczki, których zdaniem *obscena* to etymologicznie coś, co jest poza sceną!

Zresztą wcale nie trzeba być specjalistą od teatru rzymskiego, żeby wiedzieć, jak bardzo był on nieprzyzwoity. Przede

wszystkim mim, który był odmianą komedii najbardziej popularną i dosadną – według definicji gramatyka Diomedesa: „rozwiązłym [cum lascivia] naśladowaniem szpetnych uczynków i słów [factorum et dictorum turpium]” (Keil *Gramm. Lat.* 1.491)<sup>20</sup>, a mianowicie, jak uściśla Ewancjusz, inny gramatyk, „spraw niewybrednych i osób podejrzanego konduity [viliū rerum et levium personarum]” (Evanth. *De com.*, Kruczyński, 1998)<sup>21</sup>. Dominowała erotyka. Mimiczne *ludi scaenici* rozgrywały się pierwszego dnia sześciodniowych obchodów Floraliów, 27, a po zmianie kalendarza – 28 kwietnia, regularnie od roku 173 przed Chr., najpewniej przed świątynią Flory przy Circus Maximus na Awentynie. „Celebrowali owe igrzyska” – powiada Laktancjusz –

z całym wyuzdaniem [cum omni lascivia], stosownie do uroczystości na cześć nierządnic<sup>22</sup>. Albowiem oprócz rozwiązłości słów [verborum licentiam], z której rozlewała się cała nieprzyzwoitość [obscoenitas], nierządnic, pełniące funkcję aktorek mimicznych [mimarum funguntur officio], na żądanie ludu rozbrajały się do naga i stawały na widoku [in conspectu], wykonując nieprzyzwoite ruchy [pudendis motibus], aż do nasycenia bezwstydnymi oczu (Lactant. *Div. inst.* 1.20.10)<sup>23</sup>.

Według Arnobiusza, na Floraliach „przedstawia się haniebne [flagitiosas] rzeczy i przejście od lupanarów do teatru [migratum ab lupanaribus in theatra]” (Arn. *Adv. nat.* 7.33.3; Arnobiusz, 1989, s. 136)<sup>24</sup>. Ale oprócz tego przejścia od dosłowności życia do umowności sztuki<sup>25</sup> – w przypadku mimu zresztą względnej, skoro aktorkami (*mimae* albo *mimulae*) były tam nierządnic – dokonywało się też przejście w drugą stronę: od podniet dla oczu do spełnień w przybytkach rozpusty, pragmatyka mimu była bowiem z gruntu pornograficzna<sup>26</sup>. Wynika to niedwuznacznie z doniesienia Tertuliana: „Na scenie pokazuje się nawet prostytutki, ofiary powszechnego rozpasania obyczajów [publicae libidinis hostiae]” – biada.

Przedstawiają je w obliczu wszystkich widzów, bez względu na wiek, godność, wymieniając nawet wobec tych, którym najmniej wypada wiedzieć, miejsce ich postojów, opłaty, dane o ich zaletach. Przemilczę już o innych rzeczach, które dla przyzwoitości powinny pozostać w ciemnościach spelunek, aby nie zbrukały światła dziennego (Tert. *De spect.* 17.3; Tertulian, 1970, s. 101)<sup>27</sup>.

Czym były te inne rzeczy, o których woli milczeć Tertulian? Czy chodziło o praktyki w rodzaju scenicznych wyczynów osławionej Teodory, wyuzdanej aktorki mimicznej, później żony cesarza Justyniana, o jakich opowiada w *Historii sekretnej* Prokopiusz z Cezarei? „Nieraz stawała naga wśród aktorów na scenie, lubieżnie wyginając ciało i poruszając pośladkami, jakby chciała popisać się swą zwykłą gimnastyką zarówno przed ludźmi, którzy już mieli z nią do czynienia, jak i tymi, z którymi jeszcze nie spała” (Procop. *Historia*

*arcana* 9.22; Prokopiusz, 1977)<sup>28</sup>. O wiele więcej. Chodziło oczywiście o naśladowanie seksu, po czemu doskonałą okazję stwarzało cudzołóstwo jako ulubiony, na przykład przez Laberiusza<sup>29</sup>, temat mimów. Chociaż, jak wiemy, w końcu cesarz Heliogabal – notabene bohater opowieści Artauda o szalonym anarchiście czasów starożytnych<sup>30</sup> – który wartość życia upatrywał w nierządzie i który we własnym pałacu sam robił za ulicznicę (Cass. Dio 80.13.1-4)<sup>31</sup>, nakazał, aby stosunki seksualne w scenach cudzołóstwa nie były przez aktorów mimicznych udawane, lecz „odbywane naprawdę [effici ad verum]” (SHA, *Heliogab.* 25.4).

Tertulian powiada, że sam trzyma się z dala od teatru, ponieważ swoje „największe powodzenie zawdzięcza [on] właśnie rozwiązłości [spurcitia]” i jest „miejszem skupiającym wszystko, co bezwstydnę [impudicitiae], miejscem, gdzie znajduje pochwałę to, co już nigdzie nie ma uznania” (Tert. *De spect.* 17.1; Tertulian, 1979, s. 101). Otrzymujemy tu dobitne potwierdzenie przywołanego wcześniej stwierdzenia Warrona, że rzeczy szpetne mogą być jawnie wypowiedane i przedstawiane jedynie na scenie – tam było ich miejsce, nie poza sceną.

I dlatego teoria związków między sceną a obscenami oparta na fantazji etymologicznej jest śmiechu warta. Tylko nie mówcie, żeby ją oszczędzić. Że niby ona taka słaba. No słaba. Ale nie będziemy jej tu wyśmiewać; raczej pośmiejemy się wspólnie z jej autorami i autorkami, oczywiście jeśli tylko nie jest im – tak pryncypialnie i kategorycznie – nie do śmiechu. Ten śmiech nie oznacza przecież, że nie mielibyśmy odnosić się ze zrozumieniem – a także z wymaganą i uroczystą powagą – dla przedstawiania na scenie takich czy innych obscenów, zwłaszcza jeżeli oddziałują one wywrotowo, kwestionując panoszący się dyskurs władzy.

Niemal wszyscy teoretycy wiążący obscena ze sceną powołują się na Baudrillarda. Ten – wedle dźwięcznego określenia Laurenta Bineta – „reprezentacyjny wisus French Theory” (Binet, 2018, s. 255)<sup>32</sup> swój wywód na ten temat tak zaczyna: „Choć etymologia wyrażen «sceniczność» i «obsceniczność» jest zgoła różna, zestawienie ich jest kuszące” (Baudrillard, 2008, s. 26)<sup>33</sup>. Tak więc już drugi raz przychodzi stwierdzić, że wzrok nas nie myli: Baudrillard mówi przecież coś dokładnie przeciwnego, niż utrzymują powołujący się na niego badacze i badaczki. Widocznie doznawali tak nieodpartej pokusy porównania i w ten sposób połączenia obscenów ze sceną, że przytoczone zdanie albo już w czasie lektury trafiło u nich na ślepą plamkę, albo zaraz potem zostało skutecznie przez nich wyparte. Nie trzeba chyba przypominać, że chociaż Baudrillard lubił przechwalać się swoim chłopskim pochodzeniem, to jako wyróżniający się uczeń z prowincji został stypendystą w jednej z elitarnych *classes préparas* w renomowanym paryskim Liceum Henryka IV, o rzut beretem do Panteonu, a tam na pewno ich dręczyli łaciną.

Jako tłumacz Brechta (*Rozmowy uchodźców*) i Petera Weissa (między innymi *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade, Dochodzenie, Pieśń*

o luzuzańskim straszyle, *Dyskurs o początkach i przebiegu długotrwałej wojny wyzwoleniczej w Wietnamie jako przykład konieczności zbrojnej walki uciemiężonych przeciwko swym ciemiężycielom, a także o podjętych przez Stany Zjednoczone Ameryki próbach zniszczenia podstaw rewolucji*), operował Baudrillard pojęciem sceny, w którym decydująca jest pragmatyka przedstawienia. „Scenicznosc” – mówi zaraz w drugim zdaniu – „zakłada spojrzenie i dystans, grę i inność”, „obsce- nicznosc zaś znosi scenicznosc, grę, dystans spojrzenia” (Baudrillard, 2008, s. 26-27). Różnica nie wynika z tego, że coś jest na scenie, a coś poza sceną, lecz ze stopnia widzialności: obsce- nicznosc to, według Baudrillarda, „całkowita widzial- ność rzeczy”, gwałcząca zasady rządzące sceną. Bo obsce- nicznosc to zniesienie jakiegokolwiek dystansu i – jak już u Havelocka Ellisa – totalne zaangażowanie odbiorcy:

W przypadku obsce- nicznosci ciała, genitalia, akt seksualny są już nie tyle „inscenizowane”, ile bezpośrednio i brutalnie unaoczniane [*non plus „mis en scène”, mais immédiatement donnés à voir*], innymi słowy – zostają rzucone na pożar- cie, a następnie są wchłaniane i przyswajane. Jest to pełne uzewnętrznienie czegoś, co z zasady stanowi element dra- maturgii, jest wystawiane na scenie, stanowi stawkę w grze toczącej się między partnerami [*„acting out” total de choses qui, en principe, font l’objet d’une dramaturgie, d’une scène, d’un jeu entre les partenaires*]. W obsce- nicznosci nie ma miej- sca na grę, dialektykę ani różnicę [*pas de jeu, pas de dialectique ni d’écart*], dochodzi w niej wyłącznie do ostatecznego scalenia elementów (Baudrillard, 2008, s. 27; Baudrillard, 2000, s. 37).

Wskutek tego zniesienia dystansu, zniesienia jakiegokol- wiek odstepu (*écart*), zniesienia przeto inscenizacji (*mis en scène*) jako praktyki tworzenia widowisk – ale nie zniesie- nia uzewnętrzniania (*acting out*), uwidaczniania (*donner à voir*), a więc samego przedstawiania! – skasowaniu ulega scena rozumiana jako synekdocha teatru czy w ogóle sztuki widowiskowych. A w każdym razie Brechtowskiego teatru dystancjalizacji.

Czy również Artaudowskiego teatru okrucieństwa? Teatru, w którym przedstawienie miałoby być – w ujęciu Derridy – „obecnością pełną”, „bez różnicy wewnętrznej”, taką więc, która znosi scenę – teatru władnego zatem paradoksalnie „jednocześnie powoływać i unicestwiać scenę” (Derrida, 1996, s. 159, 160; por.: Derrida, 2004, s. 431, 433, 434). Tak czy owak, rozpatrzenie Baudrillardowskiej teorii niesce- nicznosci czy wręcz antysce- nicznosci obsce- nów w kontekście Artaudowskiego teatru okrucieństwa – tego niemożliwego teatru, w którym ma się dokonywać unicestwienie sceny i zamknięcie przedstawienia – mogłoby okazać się pouczające.

Ale nie będziemy gadać niepotrzebnych rzeczy. Hej! ■

<sup>1</sup> *Wielki słownik języka polskiego* jego rodzaj określa jako przymnogi trzeci: [https://wsjp.pl/index.php?id\\_hasla=65113&ind=0&w\\_szuka- j=obsцена#](https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=65113&ind=0&w_szuka- j=obsцена#) „Obscena” pojawiają się chyba dopiero u Doroszewskiego

(*Słownik języka polskiego*, 1963: <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/obsцена/>), tam zdefiniowane jako ‘rzeczy nieprzyzwoite, sprośne’; do tej definicji Szymczak dodaje znaczenie ‘utwory o takiej tematyce’ (*Słownik języka polskiego*, 1979); w najnowszym *Wielkim słowniku języka polskiego* definiuje się „obsцена” jako ‘działania, słowa, utwory artystyczne, o charakterze nieprzyzwoitym’.

<sup>2</sup> Jak w *Metamorfozach* Owidiusza, gdzie nimfa Lotis, uciekając przed przerażająco wielkim członkiem Priapa (*obsцена Priapi*, *Ov. Met.* 9.347), zamieniła się w wodny lotos.

<sup>3</sup> Jak w *Sztuce kochania* Owidiusza, gdzie Mars i Wenus, schwytani podczas stosunku w sieć, nie mogą dłońmi zakryć wstydlivych części ciała (*partibus obscenis*, *Ov. Ars* 2.584).

<sup>4</sup> Jak w zwrotach *extra muros*, ‘poza murami (miasta)’, czy *extra Ecclesiam* (*nulla salus*), ‘poza Kościołem (nie ma zbawienia)’.

<sup>5</sup> Nie można wykluczyć, że badaczka świadomie i prowokacyjnie lekceważy w swoim studium liczbę i rodzaj wyrazu „obsцена”, chcąc w ten sposób wyrazić swój opór wobec reguł gramatyki – w jej oce- nie być może nie tylko, ma się rozumieć, normatywnych, ale wręcz przemocowych i fallogocentrycznych – metodycznie posługuje się ona bowiem takimi neologizmami, jak „podmiotka”, a raz nawet „przedmiotka”: „kapitalizm dywersyfikuje się poprzez przyznanie konsumpcyjnej sprawczości (i wolności) wszystkim podmiotom i podmiotom” (s. 40), „przedstawienia [są] obsce- niczne, bo” – tłumaczy autorka – „przywracające widzialność podmiot(k)om i przed- miot(k)om zepchniętym na margines oficjalnych reprezentacji” (s. 34). Czy będzie niestosowne, jeśli zauważymy, że nazwy żeńskie tworzy się raczej od rzeczowników męskoosobowych (np. tancerz, B. lp tego tancerza, B. lm tych tancerzy)? Tymczasem „podmiot” jest rzeczownikiem rodzaju męskorzeczowego (B. lp ten podmiot, B. lm te podmioty), „nawet” – jak zauważa Mirosław Bańko, językoznaw- ca z Uniwersytetu Warszawskiego – „w odniesieniu osobowym”, a tworzenie od takich rzeczowników nazw żeńskich dotychczas chyba nie było praktykowane. Warto może przypomnieć, że gdy taki Roland Barthes mówi o zakochanym podmiocie, podmiocie miło- snym (*le sujet amoureux*), to właśnie aby zasygnalizować, że nie chce z góry zająć stanowiska w sprawie płci owego podmiotu, jakkolwiek po francusku *sujet* jest rzeczownikiem rodzaju męskiego. Natomiast francuska *personne* – tak jak łacińska *persona*, -ae i polska „osoba” – jest rodzaju żeńskiego, ale nie będziemy od „osoby” tworzyć nazwy męskoosobowej, prawda? Forma żeńska nas w pełni zadowala – jak, nie przymierzając. Ojca:

Jak wiadomo  
Nie brak jezd podtych nikczemno karczemnych  
Pijaków świńskich zaświnionych zaślinionych  
Co już napadły mnie i chciały dudtknąć  
Moi osoby!

(Witold Gombrowicz: *Ślub*, a. 2)

<sup>6</sup> Warto zwrócić uwagę, że w polskim wydaniu książki Nead – a także na przykład w polskim wydaniu głośnej książki Briana McNaira *Seks, demokracja pożądania i media, czyli kultura obnażania* (2004) – wyraz „obsцена” jest odmieniany normalnie jako *plurale tantum*: te obsцена, tych obsce- nów itd.

<sup>7</sup> Jak widać, Baronciani ma niejaką trudność z uzgodnieniem zacy- towanej etymologii i sformułowanego przez Carmela Bene progra- mu teatru obsce- nicznego. Identykzną trudność napotkała w swoim

wywodzie Alicja Müller, która przeprowadziwszy analizę przedstawień *This Is a Musical* Karola Tymfińskiego oraz *100 toastów dla niezjącego artysty* Anity Wach i Bojana Jablanovca, konkluduje: „Obsceniczność nie jest w nich zaprzeczeniem sceniczności, lecz raczej znakiem dokonywanego zamachu na zastany porządek rzeczy, a co za tym idzie – przeistoczenia niewidzialnego w hiperwidzialne, a obsceny w scenę” (Müller, 2019, s. 40).

<sup>8</sup> W pierwszym występie w *Maurizio Costanzo show* w 1990 roku Bene nie wdał się jeszcze w objaśnienia etymologiczne: „«obsceniczny» oznacza dosłownie ‘poza sceną’, chodzi zatem o widzialną niewidzialność” (s. 4; przekł. Jolanta Dygul).

<sup>9</sup> Jak w wyrazach „apolityczny”, ‘obojętny wobec spraw politycznych’, ‘amoralny’, ‘nieuznający zasad moralnych’, ‘anoreksja’, ‘brak ląknienia’, albo ‘ateizm’, ‘beżożność’, ‘pogląd zaprzeczający istnieniu Boga’.

<sup>10</sup> Przekład Żurka zatytułowany *O naturze rzeczy* ukazał się w 1994 r. w PIW-owskiej serii Bibliotheca Mundi – krytykę wcześniejszych dwóch przekładów: naukowego prozą Adama Krokiewicza (*O rzeczywistości*) i poetyckiego rymowanym wierszem Edwarda Szymańskiego (*O naturze wszechrzeczy*), Irena Krońska sformułowała w słowie od wydawcy tego drugiego w PWN-owskiej serii Biblioteka Klasyków Filozofii. Szymański zwrot *vitae poscenia celant* oddaje tak oto:

strzegą tajni  
Skrytych szczegółów życia.

Poprzedzający tę satyrę wspomniany opis stosunku przytacza *in extenso* Quignard w poświęconym fascinusowi rozdziale swej książki o erotyce w Rzymie okresu cesarstwa (zob.: Quignard, 2002, s. 50-52).

<sup>11</sup> W klasycznym przekładzie angielskim: „*the-behind-the-scenes of life*” (Lucretius [1916.] s. 180). Plezia (*Słownik łacińsko-polski*, 1959-1979) ze znaczenia związanego z etymologią: ‘kulisy w teatrze’, wyprowadza znaczenie przenośne ‘zakamarki’. U Glare’a (*Oxford Latin Dictionary*, 2012) nie ma tego rzeczownika, jest natomiast przymiotnik *postscenius*, -a, -um, czyli ‘należący do tego, co za kulisami’.

<sup>12</sup> Nad tą samą co Lewis i Short etymologią zastanawia się też Plezia, który podaje pisownię *cenum*.

<sup>13</sup> Warto tu przypomnieć łaciński czasownik *obscaevus*, -are (zrost *ob* i *scaevus*), ‘zapowiedzieć coś złego, rzucić czar, urzec’.

<sup>14</sup> E-mail z 14 V 2019 r.

<sup>15</sup> Romulus przeprowadzał auspicje na Palatynie, natomiast Remus na Awentynie – Romulus zobaczył dwanaście sępów, Remus sześć, co oznaczało niepomyślną wróżbę, dlatego to Romulus wyorał rytualnie pomerium, bruzdę wytyczającą granice Rzymu, czyli obszar, na którym wolno było przeprowadzać auspicje miejskie.

<sup>16</sup> Dzieło to jest datowane na r. 45-43 przed Chr.

<sup>17</sup> A więc miejsce zacienione.

<sup>18</sup> Tekst dostępny pod adresem: <https://publikationen.badw.de/de/000914819%7BThLL%20vol.%2009.2%20col.%200001%E2%80%9330624%20%28o%E2%80%9330mnviden-s%29%7D%5BCC%20BY-NC-ND%5D.pdf>

<sup>19</sup> W klasycznym przekładzie Kenta: „*Wherefore anything shameful is called obscaenum, because it ought not to be said openly except on the scaena ‘stage’*” (Varro, 1938, s. 351). Stary dobry Forcellini także podaje – na pierwszym miejscu – tę etymologię Warrona i tak go przepisuje: „ponieważ rzeczy, które są szpetne, jawnie nie powinny być wypowiedane, chyba że na scenie [*nifi in scena*]” (*Totius latinitatis lexicon...*, 1771, t. 3, s. 224).

<sup>20</sup> *Ars grammatica* Diomedesa jest datowana na r. 370-380.

<sup>21</sup> *De fabula* Ewancjusza jest datowane na początek IV w.

<sup>22</sup> Bogini Flora była opiekunką prostytutek.

<sup>23</sup> Dzieło to jest datowane na r. 303-313. Z powodu takich właśnie scen, jak te opisane przez Laktancjusza, w epigramie Marcjalisa pojawia się retoryczne pytanie:

Kto chciałby święta Flory szatami przysłonić

Lub skromność, matron godną, u ulicznic znosić? (Mart. 1.35.8-9; *Priapea Marcjalisa*, 1998, s. 109..)

<sup>24</sup> Dzieło to powstało przed r. 311. Jak donosi ten autor, mim epatował „bezwstydnymi czynami i słowami [*factis et dictis turpibus*] oraz czerwienią potężnych fallosów” (Arn. *Adv. nat.* 7.33.5; Arnobiusz, 1989, s. 136).

<sup>25</sup> Na czym ta umowność mimu polegała, obrazuje ulubione pajgnion Teodory, o której będzie mowa za chwilę, a która jako nierządnicą słynęła z tego, że „choć robiła użytek aż z trzech otworów, utyskiwała na przyrodę, skarżąc się, że nie dała jej szerszych otworów także w piersiach, aby mogła tą drogą wypróbować jeszcze jeden sposób spółkowania”, jako aktorka mimu zaś „obnażała się nawet w teatrze, na oczach wszystkich widzów, za cały ubiór mając przepaskę na biodrach, nie dlatego bynajmniej, że krępowała się także i to ludziom pokazać, lecz ponieważ nikomu nie wolno tam było wejść zupełnie nago, bez chociażby takiej osłony. W tym stroju rzucała się na ziemię i leżała na wznak, a przeznaczeni do tego służący sypali na jej srom jęczmień, który ziarenko po ziarenku wydziobywały stamtąd gęsi, specjalnie do tego celu trzymane” (Procop. *Historia arcana* 9.20-21; Prokopiusz, 1977).

<sup>26</sup> Musiała być podobna do pragmatyki pantomimy, której oddziaływanie na widzów, a zwłaszcza na kobiety, nader sugestywnie przedstawił Juwenalis:

Kiedy giętki Batyllus tańczy rolę Ledy,

Czuje niemoc w pęcherzu Tukcja, piszczy wtedy [*gannit... miserabile longum*] = wydaje żalose i przeciągle westchnienia]

Appula jakby w nagłym objęciu; Tymele

Wieśniaczka wlepia oczy i uczy się wiele.

I dodał: „Dla takich komik drogo swą sprzączkę odmyka” (Iuv. 6.63-66,73; Juwenalis, 1958, s. 145). Ta najsłynniejsza z satyr Juwenalisa jest datowana na koniec I albo początek II w.

<sup>27</sup> Dzieło to jest datowane na r. 197-202.

<sup>28</sup> Dzieło to jest datowane na r. 550-562.

<sup>29</sup> Miał on nawet wymyślić na jego określenie takie terminy, jak *moechimonium* (*moiche a* był to już w V w. przed Chr. ulubiony temat greckiego komediopisarza Gnesippossa) czy *adulteritas*.

<sup>30</sup> Artaud dostrzegł w nim przede wszystkim anarchistę, który „systematycznie wypacza i niszczy wszelkie wartości i wszelki porządek” i który nie cofnął się nawet przed zmuszeniem do małżeństwa przelożonej westalek (Virgo Vestalis Maxima), świętokradco pozbawiając ją dziewictwa, przez co „zbezczescił, tak jak był powinien, świątynię Palladionu” (Artaud, 1999, s. 113, 109).

<sup>31</sup> U Lampridiusa można przeczytać, że Heliogabal rozkazał odszukać mężczyzn obdarzonych szczególnie dużymi penisami i sprowadzić ich do pałacu, gdzie nie tylko po prostu korzystał z ich tężyzny, ale też odgrywał z nimi scenę miłosną między Parysem i Wenus (Afrodytą), sam wcielając się – wydepilowany, w pozycji na czworakach – w postać bogini (SHA, *Heliogab.* 5.3).

<sup>32</sup> Binet w swej brawurowej powieści, w której drwi sobie z Sollersa i Kristevej i nie oszczędza nawet Foucaulta i, oczywiście, Althussera, traktuje Baudrillarda stosunkowo łagodnie.

<sup>33</sup> W oryginale prościej i przez to może dobitniej: „*Bien sûr, scène et obscène n'ont pas la même étymologie, mais le rapprochement est tentant*” (Baudrillard, 2000, s. 33). Tak samo w angielskim tłumaczeniu: „*‘Scene’ and ‘obscene’ do not, of course, have the same etymology, but it is tempting to connect the two*” (Baudrillard, 2003, s. 27).

#### Bibliografia:

*A Latin Dictionary founded on Andrew's ed. of Freund's Latin Dictionary*, rev., enlarged, and in great part rewritten by Ch.T. Lewis and Ch. Short, Clarendon Press, Oxford 1879.

Arnobiusz, *Przeciw poganom* [fragm.], przekł. S. Longosz, w: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*, pod red. E. Udalskiej, t. 1, *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

Artaud, Antonin, *Heliogabal albo anarchista ukoronowany*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, wstęp K. Matuszewski, posłowie B. Banasiak, oprac. J. Lisowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Baroncini, Rossano, *Spojrzenie pornograficzne*, przeł. E. Ranocchi, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni”, 2016, nr z 18 lipca: <https://autoportret.pl/artykuly/spojrzzenie-pornograficzne/>

Baudrillard, Jean, *Mots de passe*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2000.

Tenże, *Passwords*, transl. by Ch. Turner, Verso, London – New York 2003.

Tenże, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Binet, Laurent, *Siódma funkcja języka*, przeł. W. Dłuski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

CB≠0. Carmelo Bene al Maurizio Costanzo show anni 1990, „*uno contro tutti*” 1994 1995. *Scritto complete*, 2015: <https://archive.org/details/CarmeloBeneCostanzoShow1990Integrale/>.

Derrida, Jacques, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Gołębiwska i W. Kroker, „Dialog” 1996, nr 4

Tenże, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] Jacques Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.

Ellis, Havelock, *Impressions and Comments*: [http://www.gutenberg.org/files/8125/8125-h/8125-h.htm#link2H\\_4\\_0002](http://www.gutenberg.org/files/8125/8125-h/8125-h.htm#link2H_4_0002)

*Etymologicon magnum seu verius lexicon saepissime vocabulorum originis indagans ex pluribus lexicis scholiastis et grammaticis anonymi cuiusdam opera concinnatum...*, recensuit et... instruxit T. Gaisford, e Typographeo Academico, Oxonii 1848.

Juvenalis, przeł. J. Sękowski, w: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy w przekładzie Jana Czubka, Persjusz – Juvenalis w przekładzie Jana Sękowskiego*, wstęp i komentarz w oprac. L. Winniczuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Lawrence, D.H., *Pornography and Obscenity*, [w:] *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence, Late Essays and Articles*, ed. by J.T. Boulton, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

Lucretius Carus, Titus, *O naturze rzeczy*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył G. Żurek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994. Lucretius Carus, Titus, *Of the Nature of Things: A Metrical*

*Translation* by William Ellery Leonard, London [etc.] – New York: J.M. Dent & Sons Ltd. – E.P. Dutton & Co., [1916].

Lukrecjusz, *O naturze wszechrzeczy*, w przekł. E. Szymańskiego, do druku przygotowała I. Krońska, kom. opatrzył K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.

*Priapea Marcjalisa*, w: *Priapea*, przeł., wstępem i przyp. opatrzył J. Ciechanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

McNair, Brian, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2004.

Müller, Alicja, *Między sceną a obsceną. O krytycznym potencjale nagiego ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019 nr 150

Nead, Lynda, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.

*Oxford Latin Dictionary*, ed. by P.G.W. Glare, 2<sup>nd</sup> ed., Oxford University Press, Oxford, 2012.

Pokorny, Julius, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 5. Aufl., A. Francke, Tübingen – Basel 2005.

Prokopiusz z Cezarei, *Historia sekretna*, [wyd. 2.] przeł., wstępem i przyp. opatrzył A. Konarek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Quignard, Pascal, *Seks i trwoga*, przeł. i posł. K. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 2002.

*Słownik języka polskiego*, red. nac. W. Doroszewski, t. 5, Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1963.

*Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, t. 2, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1979.

*Słownik łacińsko-polski* pod red. M. Plezi, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959-1979.

Tarwacka, Anna, *Czym jest pomerium. Aulus Gellius, „Noce attyckie” 13,14. Tekst – tłumaczenie – komentarz*, „Zeszyty Prawnicze” 2012 nr 12.1.

Tertulian, Kwintus Septymiusz Florens, *O widowiskach*, przeł. ks. W. Myszor, w: tegoż *Wybór pism*, [1], wstęp E. Stanuła CSsR, oprac. ks. W. Myszor, E. Stanuła CSsR, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1970.

*Totius latinitatis lexicon, consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini... lucubratum*, Typis Seminarii, Patavii 1771.

Vaan, Michiel de, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Brill, Leiden – Boston 2008.

Varro, *On the Latin Language*, with an English transl. by R.G. Kent, vol. 1: *Books V-VII*, William Heinemann Ltd – Harvard University Press, London – Cambridge 1938. Wergiliusz (Publius Vergilius Maro), *Eneida. Epopoja w dwunastu księgach*, przeł., poprzedził wstępem i opatrzył słowniczkiem I. Wieniewski, objaśn. sporządził S. Stabryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.