

Nadzieja Bąkowska

METAFIKCJA KOMICZNA i KOMIZM METAFIKCYJNY

w dramatach Luigiiego Pirandella
i Witolda Gombrowicza



METAFIKCJA KOMICZNA
i KOMIZM METAFIKCYJNY

w dramatach Luigiiego Pirandella
i Witolda Gombrowicza

Nadzieja Bąkowska

METAFIKCJA KOMICZNA i KOMIZM METAFIKCYJNY

w dramatach Luigiiego Pirandella
i Witolda Gombrowicza

STUDIUM PORÓWNAWCZE



Recenzenci

Marian Bielecki

Anna Krajewska-Stasiak

Redaktor prowadząca

Małgorzata M. Przybyszewska

Redakcja, korekta

Kamil Dźwinel

Indeks

Nadzieja Bąkowska

Projekt okładki i stron tytułowych

Zbigniew Karaszewski

Ilustracja na okładce

Skiz z talii tarota *Industrie und Glück*, Wikimedia Commons

Skład i łamanie

Dariusz Górski

Volume pubblicato con il finanziamento del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna

Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Języków, Literatur i Kultur Współczesnych Uniwersytetu Bolońskiego

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>).

© Copyright by Agnieszka Nadzieja Bąkowska, ORCID 0000-0002-1525-5802

ISBN 978-83-235-5888-0 (druk)

ISBN 978-83-235-5896-5 (pdf online)

ISBN 978-83-235-5904-7 (e-pub)

ISBN 978-83-235-5912-2 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7

e-mail: wuw@uw.edu.pl

księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2023

Druk i oprawa

POZKAL

Spis treści

Podziękowania	9
Wstęp	11
ROZDZIAŁ 1. Stan badań	16
1.1. Wprowadzenie	16
1.2. Powiązania metafikcji i komizmu	17
1.3. Pirandellovskie i gombrowiczowskie jakości komiczne	23
1.3.1. Luigi Pirandello	23
1.3.2. Witold Gombrowicz	26
1.4. Pirandellovsko-gombrowiczowska komparatystyka	29
1.5. Podsumowanie	34
ROZDZIAŁ 2. Kontekst metodologiczny	35
2.1. Wprowadzenie	35
2.2. Struktury metafikcyjne	35
2.2.1. Metafikcja	35
2.2.2. Intertekstualność	42
2.2.3. Ironia	45
2.2.4. Postać metafikcyjna	48
2.3. Teorie i formy komizmu	49
2.4. Komiczne uwarunkowania metafikcji	57
2.4.1. „Poufałe obmacywanie” źródłem komizmu	57
2.4.2. Komizm metafikcyjny. Między empatią a ironią	59
2.5. Podsumowanie	63
ROZDZIAŁ 3. Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Pirandella	65
3.1. Wprowadzenie	65
3.1.1. Twórczość dramatyczna Pirandella	65

3.1.2. Struktury metafikcyjne w dramatach Pirandella	72
3.1.3. Komiczny potencjał metafikcji w dramatach Pirandella	73
3.2. Intertekstualność	75
3.2.1. Autointertekstualność	75
3.2.2. Dramatyczna gra w teatrze: intertekstualność i niestabilność gatunkowa (reminiscencje gatunków dramatycznych)	83
3.2.2.1. Rekonfiguracje dramatu mieszczańskiego	84
3.2.2.2. W krzywym zwierciadle: kostium szekspirowski i historyczny	89
3.2.2.3. Grymasy maski komedii dell'arte	92
3.2.3. Podsumowanie	95
3.3. Ironia	97
3.3.1. Ironia narracyjna	98
3.3.2. Ironia groteski	104
3.4. Postaci metafikcyjne	106
3.4.1. Świadomość fikcyjności	108
3.4.1.1. Rozdźwięk między postacią a aktorem, postacią a rolą, postacią a kukłą	109
3.4.1.2. „Powołał nas do życia autor”	115
3.4.2. Animatorzy-rezonery	117
3.4.3. Podsumowanie	123
3.5. Metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Pirandella	124

ROZDZIAŁ 4. Struktury i sensy komiczne metafikcji

w dramatach Gombrowicza	127
4.1. Wprowadzenie	127
4.1.1. Twórczość dramatyczna Gombrowicza	127
4.1.2. Struktury metafikcyjne w dramatach Gombrowicza	130
4.1.3. Komiczny potencjał metafikcji w dramatach Gombrowicza	131
4.2. Intertekstualność	132
4.2.1. Polifonia motywów, stylów i gatunków	132
4.2.2. Dramaty podszyte Szekspirem	136
4.2.3. Stylizacja muzyczna	141
4.2.4. Operetka w <i>Operetce</i> . Operetka jako parodia paradygmatu gatunkowego	150
4.2.4.1. Operetka: lekki temat porwany przez wiatr historii	152
4.2.4.2. Operetka: od strojności do nagości	153
4.2.5. Podsumowanie	155
4.3. Ironia	157
4.3.1. Ironia narracyjna	157
4.3.1.1. Ironiczne nacechowanie autorskiego paratekstu	157
4.3.1.2. Ujawnianie się świadomości autorskiej	162
4.3.1.3. Sztuczność i kompulsywne odgrywanie ról	168

4.3.2. Ironia groteski (aura groteski i absurdu)	173
4.3.3. Podsumowanie	178
4.4. Postaci podszyte metafikcją	179
4.4.1. (De)konstrukcja	179
4.4.2. Autorefleksyjność	185
4.4.3. Podsumowanie	191
4.5. Metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Gombrowicza	192
ROZDZIAŁ 5. W stronę modelu komizmu metafikcyjnego . . .	194
5.1. Pirandello-wsko-gombrowiczowska komparatystyka: struktury i sensy komiczne metafikcji	194
5.1.1. Intertekstualność	194
5.1.2. Ironia	199
5.1.3. Postać metafikcyjna	203
5.1.4. Podsumowanie	207
5.2. Model komizmu metafikcyjnego	209
5.3. Model komizmu metafikcyjnego w kierunku postmodernistycznych realizacji	210
5.3.1. Intertekstualność	213
5.3.2. Ironia	219
5.3.3. Postać metafikcyjna	221
5.4. Podsumowanie	225
ROZDZIAŁ 6. Postmodernistyczny charakter komizmu metafikcyjnego	227
6.1. Wprowadzenie	227
6.2. Komizm metafikcji jako <i>differentia specifica</i> postmodernizmu	229
6.3. Struktury i sensy komiczne metafikcji jako przejaw postmodernistycznych konotacji i antecedenji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza	233
6.3.1. Postmodernistyczne konteksty twórczości Pirandella	234
6.3.2. Postmodernistyczne konteksty twórczości Gombrowicza	236
6.3.3. Podsumowanie	242
Zakończenie	243
Po zakończeniu	246
Bibliografia	249
Nota bibliograficzna	271
Streszczenia	272
Indeks osób	275

Podziękowania

Książka powstała na podstawie rozprawy doktorskiej, opracowanej w ramach wspólnej polsko-włoskiej opieki naukowej pod kierunkiem prof. Hanny Serkowskiej (Uniwersytet Warszawski, Wydział Neofilologii – Katedra Italianistyki) i prof. Andrei Ceccherellego (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne). Współpraca międzynarodowa pomiędzy dwoma uniwersytetami oraz zawarcie porozumienia *cotutelle* doszły do skutku dzięki inicjatywie, koordynacji i opiece merytorycznej prof. Serkowskiej.

Nieocenionym wsparciem dla moich badań było przewodnictwo naukowe obojga znakomitych promotorów, których uwagi umożliwiły mi poprowadzenie i zgłębienie w perspektywie porównawczej, polonistyczno-italianistycznej, głównych wątków pracy. Istotny wpływ na ostateczny kształt książki miały sugestie recenzentów rozprawy w przewodzie doktorskim, prof. Tomasza Mizerkiewicza (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej), który zainspirował mnie do szerszych rozważań wokół wniosków z badań, wskazując możliwe dalsze kierunki refleksji nad komizmem metafikcji oraz nad relacjami metafikcji i komizmu, oraz prof. Luki Bernardiniego (Università di Milano, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere), a także cenne uwagi recenzentów naukowo-wydawniczych, prof. Anny Krajewskiej-Stasiak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej) – zwłaszcza w dziedzinie dramaturgicznych i teatrologicznych kontekstów moich badań oraz prof. Mariana Bieleckiego (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej) – w zakresie gombrowiczologiczno-komparatystycznym.

Rozprawa powstała między innymi dzięki stypendium rządu włoskiego (Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale) na realizację badań doktoranckich na Università di Bologna oraz dzięki dwóm pobytom stypendialnym – na Università di Bologna i na Università per Stranieri di Siena – finansowanym w ramach programów Erasmus+ i Erasmus+ Traineeship. Pobytu badawcze na włoskich uczelniach umożliwiły mi nie tylko przeprowadzenie koniecznych kwerend bibliotecznych, lecz także uczestnictwo w seminariach

i wykładach, które okazały się przełomowe dla moich badań. Pragnę tu szczególnie wymienić: wykłady prof. Federica Bertonięgo z teorii literatury zatytułowane *“E lasciatemi divertire!”*. *La letteratura come gioco* (Università di Bologna, Dipartimento Filologia Classica e Italianistica); seminarium poświęcone empatii w badaniach literackich pt. *Seminario dottorale sull’Empatia* (Università degli Studi dell’Aquila, Dipartimento di Scienze Umane); wykłady prof. Andrei Ceccherellego z literatury polskiej oraz wykłady prof. Gina Scatasty z literatury angielskiej pt. *The Swinging Sixties* traktujące o prozie i teatrze lat sześćdziesiątych XX wieku (Università di Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne).

Szczególne podziękowania za okazaną pomoc kieruję do profesorów Andrei Ceccherellego i Alessandra Niera, którzy odegrali ważną rolę dla wydania tej książki, oraz do Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne – Università di Bologna za współfinansowanie publikacji.

Wstęp

Niemal pół wieku temu Jerzy Ziomek zastrzegał, że badacz jest uprawniony do wypowiedzania się na temat komizmu tylko w dwóch przypadkach: „kiedy się stworzy rewolucyjnie i rewelacyjnie nową teorię lub kiedy się dostrzeże możliwość uporządkowania, skorygowania i poniekąd pogodzenia myśli sprzecznych”¹. Podobną opinię wyraził w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Aleksander Głowczewski: „sformułowanie bezwzględnie nowej, «rewolucyjnej i rewelacyjnej» teorii nie wydaje się dzisiaj możliwe. Wiedzę o tym, co śmieszy, ogarnia od pewnego czasu stale pogłębiający się stan jej niewydolności”². Analizy przedstawione na kartach tej książki nie pretendują do miana rewolucyjnych – nie zmiarzą one do sformułowania nowej teorii komizmu, lecz do ukazania w świetle dotychczas opisanych koncepcji – zjawiska metafikcji. Spojrzenie na powiązania struktur metafikcji i komizmu otwiera nową perspektywę porównawczej lektury twórczości dramatycznej dwóch autorów, Luigiiego Pirandella i Witolda Gombrowicza.

Z jednej strony moją intencją badawczą jest zatem włączenie się w wysiłki refleksji teoretycznej nad komizmem i opisanie zjawiska komizmu metafikcji. Z drugiej uzupełnienie stanu badań komparatystycznych nad dramaturgią Pirandella i Gombrowicza o analizy struktur metafikcyjnych obecnych w ich dramatach w kluczu komicznym.

Analizy przedstawione w kolejnych rozdziałach zmiarzą do wykazania komicznego potencjału metafikcji, zilustrowania tego fenomenu na przykładzie dramaturgii Pirandella i Gombrowicza, wskazania komizmu metafikcji jako przejawu pirandello-wsko-gombrowiczowskich konwergencji, również w zakresie postmodernistycznych konotacji i antecedenencji w twórczości obu pisarzy, wreszcie do stworzenia uogólnionego modelu komizmu metafikcyjnego.

¹ J. Ziomek, *Komizm. Spójność teorii i teoria spójności*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, PWN, Warszawa 1980, s. 319.

² A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1994, t. 43, nr 276, s. 127.

Przegląd literatury przedmiotu pozwala stwierdzić, że powiązania struktur metafikcji i komizmu są w badaniach ledwie sygnalizowane. Nie zostało dotąd dowiedzione, że zasadniczą determinantą komicznych sensów tych struktur może być właśnie ich wydzźwięk metafikcyjny. Zjawisko komizmu metafikcyjnego nie doczekało się osobnego i całościowego opracowania. Bogaty materiał do studiów porównawczych nad strukturami i sensami komicznymi metafikcji stanowi dorobek teatralny Pirandella i Gombrowicza, których utwory dramatyczne mają ponadto w tym zakresie istotne miejsca wspólne. W wybranych do analizy dramatach, za sprawą wykorzystania elementów metafikcyjnych, aktualizuje się gra zwiększania i zmniejszania dystansu – między autorem a czytelnikiem (widzem), między czytelnikiem (widzem) a dziełem, między rzeczywistością pozaliteracką a światem przedstawionym, między rzeczywistością a formami jej postrzegania – i ujawnia się pewien komiczny potencjał. Twórczość teatralna obu pisarzy konstituuje materiał badawczy tyleż bogaty, co wciąż pełen rozmaitych „miejsz niedookreślenia”. Brakuje całościowego opracowania i uporządkowania – choćby u każdego z tych autorów osobno – wszystkich obecnych w ich dziełach struktur metafikcyjnych, jak również ukazania komicznych sensów tego rodzaju struktur. Choć literatura przedmiotu dostarcza przykładów miejsc zbliżeń twórczości włoskiego i polskiego pisarza, to nie zostali oni dotąd zestawieni ani w zakresie jakości komicznych, ani w zakresie metafikcji.

W celu realizacji głównego zamierzenia badawczego, jakim jest dowiedzenie komicznego potencjału metafikcji, najpierw zostaną rozpatrzone zarówno dotychczasowe ustalenia badaczy, które mogą stanowić punkt zaczepienia poświadczający czy choćby sygnalizujący jakiegokolwiek powiązania metafikcji z komizmem, jak i rozpoznania dotyczące jakości komicznych w twórczości Pirandella i Gombrowicza oraz pirandello-wsko-gombrowiczowskich konwergencji, a następnie zostaną dokonane uporządkowania terminologiczne w obrębie struktur metafikcyjnych i form komizmu. W ten sposób uda się wykazać związki między charakterystycznymi elementami metafikcji i komizmu oraz nakreślić komiczne uwarunkowania metafikcji. Komiczny potencjał tej ostatniej ukazano dalej na przykładzie wybranej twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza. Spośród dramatów włoskiego pisarza najbardziej reprezentatywnego materiału do badań nad komicznym potencjałem struktur metafikcyjnych dostarczają utwory należące do fazy „teatru w teatrze”: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) i *Questa sera si recita a soggetto* (1930) oraz – w zakresie pojedynczych elementów – niektóre sztuki z etapu „humorystyczno-gnoseologicznego” (*Enrico IV*) i ostatniego „mitycznego” (*I giganti della montagna*). Jednocześnie analizie zostaną poddane struktury metafikcyjne obecne w całym dorobku dramatycznym Gombrowicza: *Iwone, księżniczce Burgunda* (1938), *Ślubie* (1957), *Operetce* (1966), *Historii* (1975). Wreszcie będą opisane relacje między twórczością teatralną Pirandella i Gombrowicza w sferze struktur i sensów komicznych metafikcji. Na tej podstawie zostanie sformułowany uogólniony model komizmu metafikcyjnego i będzie

dokonany przegląd jego elementów w kierunku postmodernistycznych realizacji. W uwagach końcowych zostanie zaś wskazany właśnie postmodernistyczny charakter komizmu metafikcji.

W dramatach Pirandella i Gombrowicza niektóre składowe komizmu metafikcji – i sama metafikcja – wiążą się z komponentami paratekstualnymi utworów, inne mają szansę znaleźć wyraz dopiero w inscenizacji. Autorskie wstępy – o ile nie zostaną odczytane w teatrze – są dostępne tylko czytelnikowi w lekturze. Z kolei didaskalia znajdują w inscenizacji częściowe odzwierciedlenie – dyktują sposób scenicznego wystawienia, natomiast już ich szczególne stylistyczno-językowe ukształtowanie, jeśli takowym się odznaczają, nie ma szansy wybrzmieć podczas spektaklu. W analizie twórczości dramatycznej obu autorów zostaną przeto uwzględnione zarówno tekstualne (dostępne czytelnikowi), jak i inscenizacyjne (dostępne widzowi) aspekty. Z jednej strony dramat jest więc rozpatrywany jako tekst, łącznie ze wszystkimi elementami tekstualnymi związanymi z wymiarem tekstowym i książkowym dramatu, które niejako giną w inscenizacji, z drugiej zaś są rozważane pewne jego przejawy, które odwrotnie – ujawniają się tylko w inscenizacji.

Studium podzielono na sześć rozdziałów.

Pierwszy rozdział – *Stan badań* – prezentuje usytuowanie celów badawczych i przedmiotu badań na tle literatury naukowej. Rozdział jest podzielony na trzy części. W pierwszej omówiono badania sygnalizujące relacje metafikcji i komizmu (Margaret A. Rose, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Sonia Baleo-Allué, Keyvan Sarkhosh). W drugiej zarysowano główne tematy badawcze związane z jakościami komicznymi u Pirandella (Florinda Nardi, Antonio Alessio, Giuliana Sanguinetti Katz, Paola Casella, Rino Caputo, Renato Barilli, Robert S. Dombroski, Maria Adelaide Caponigro, Luigi Russo, Umberto Eco, Donato Santeramo, John Louis DiGaetani, Mary Ann Frese Witt, James Fisher i inni) i u Gombrowicza (Michał Głowiński, Dimitrina Hamze, Iwona Mityk, Tomasz Bocheński, Jerzy Jarzębski, Maciej Urbanowski, Danuta Danek, Tomasz Mizerkiewicz i inni). W trzeciej rozpatrzono główne wątki dotychczasowych badań i refleksji porównawczych nad Pirandellem i Gombrowiczem (Władimir Krysinski, Cezary Bronowski, Karol Karp, Zdravko Malić, Jerzy Jarzębski, Maria Delaperrière, Gustaw Herling-Grudziński, autokomentarze Witolda Gombrowicza). Na tym tle zostaje usytuowany komizm metafikcyjny jako dodatkowy przejaw pirandello-wsko-gombrowiczowskich zbliżeń.

Drugi rozdział – *Kontekst metodologiczny* – przedstawia terminologię i ujęcie metodologiczne. Podzielono go na trzy części. W pierwszej i drugiej zostają omówione kolejno terminy najpierw z zakresu teorii metafikcji (metafikcja, intertekstualność, parodia, ironia, metalepsa, groteska, postać metafikcyjna), a następnie teorii komizmu (kontrast, degradacja, humoryzm według Pirandella, parodia, ironia, groteska). W trzeciej zarysowane zostają komiczne uwarunkowania metafikcji – metafikcję i komizm ukazano na tle uwag Michaiła Bachtina dotyczących „strefy bezceremonialnego kontaktu” i „poufałego obmacywania”

w kontekście śmiechu oraz wskazano zagadnienia ironii i empatii jako kluczowe dla przeżycia komizmu metafikcji.

Trzeci rozdział – *Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Pirandella* – jest poświęcony analizie struktur metafikcyjnych występujących w wybranych dramatach Luigiego Pirandella i wykazaniu ich komicznego potencjału. Rozdział podzielono na pięć głównych części. Pierwsza to wprowadzenie, w którym przedstawiono zarys i charakterystykę twórczości dramatycznej włoskiego pisarza; wyszczególniono struktury metafikcyjne obecne w jego dramatach; zarysowano komiczny wydźwięk metafikcji w Pirandellowskich sztukach. W drugiej, trzeciej i czwartej części rozdziału zostają przedstawione szczegółowe analizy struktur metafikcyjnych w dramatach Pirandella: intertekstualności, ironii i kreacji postaci jako metafikcyjnych oraz kategorii z nimi powiązanych, takich jak auto-intekstualność, niestabilność gatunkowa, metalepsa, groteska, metateatralność. Wszystko to prowadzi do wykazania styczności tych struktur z komizmem. W piątej, końcowej części rozdziału syntetycznie opisano metafikcyjne źródła komizmu w sztukach Sycylijczyka, a także podjęto próbę usytuowania komizmu metafikcji wobec dominant i cech dystynktywnych jego twórczości dramatycznej, koncepcji artystycznych i filozoficzno-antropologicznych, jak również jego poglądów na temat zjawisk komicznych i humoryzmu wyłożonych w tekście pt. *L'umorismo*.

Czwarty rozdział – *Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Gombrowicza* – jest poświęcony analizie struktur metafikcyjnych występujących w twórczości dramatycznej Witolda Gombrowicza i wykazaniu ich komicznego potencjału. Rozdział podzielono na pięć głównych części. Pierwsza to wprowadzenie, w którym przedstawiono zarys i charakterystykę twórczości dramatycznej polskiego pisarza; wyszczególniono struktury metafikcyjne obecne w dramatach jego pióra; zarysowano komiczny wydźwięk metafikcji w jego sztukach. W drugiej, trzeciej i czwartej części rozdziału zostają przedstawione szczegółowe analizy struktur metafikcyjnych w dramatach Gombrowicza, a więc intertekstualności, ironii i postaci podszytych metafikcją oraz kategorii z nimi powiązanych, jak parodia, metalepsa, groteska, metateatralność. I to prowadzi do wykazania relacji tych struktur z komizmem. W piątej, końcowej części rozdziału syntetycznie opisano metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Gombrowicza, ponadto komizm metafikcji ukazano jako narzędzie Gombrowiczowskiej walki z formą.

W piątym rozdziale – *W stronę modelu komizmu metafikcyjnego* – na podstawie przeprowadzonych analiz porównawczych poszczególnych struktur metafikcyjnych i ich komicznych sensów w dramatach włoskiego i polskiego pisarza przedstawiono uogólniony model komizmu metafikcyjnego. Rozdział jest podzielony na trzy główne części. W pierwszej porównano struktury metafikcyjne obecne w dramatach Pirandella i Gombrowicza, a komizm metafikcji wskazano jako przejaw pirandellowsko-gombrowiczowskich zbliżeń. W drugiej przedstawiono uogólniony model komizmu metafikcyjnego. Następnie w trzeciej części rozdziału wskazano obecność analogicznych struktur i sensów metafikcji w dramacie

Woody'ego Allena pt. *Bóg (Sztuka)*, co umożliwi weryfikację modelu w kierunku postmodernistycznych realizacji oraz wyłonienie trzech jego wariantów: pirandellońskiego, gombrowiczowskiego i allenowskiego.

W ostatnim, szóstym rozdziale – *Postmodernistyczny charakter komizmu metafikcyjnego* – zasygnalizowany zostaje postmodernistyczny charakter zjawiska komizmu metafikcyjnego. Hipoteza badawcza, że komizm taki mógłby pretendować do miana *differentia specifica* postmodernizmu, zrodziła się z przeprowadzonych analiz oraz została wstępnie zweryfikowana przez jej usytuowanie wobec literatury przedmiotu dotyczącej postmodernistycznych zjawisk komicznych. W dalszej części rozdziału struktury i sensy komiczne metafikcji, po uprzednim nakreśleniu badań na temat obu pisarzy w kontekście postmodernizmu, zostają przedstawione jako przejaw postmodernistycznych konotacji i antecedencji w twórczości Pirandella i Gombrowicza.

Ze względu na to, że nie wszystkie cytowane utwory i opracowania krytyczne zostały przetłumaczone na język polski, przyjęto następujące zasady cytowania tekstów obcojęzycznych: 1. dramaty Pirandella, które przełożono na język polski (chodzi o opublikowane przekłady), są cytowane – odpowiednio w tekście głównym i w przypisach – w polskim przekładzie; 2. dramaty Pirandella, których tłumaczenia na język polski nie istnieją bądź nie doczekały się publikacji (na przykład przetłumaczono je jedynie w formie egzemplarza reżyserskiego na potrzeby inscenizacji), są cytowane w oryginale w przypisach, a w tekście głównym omawiane; 3. wszystkie tytuły dramatów Pirandella są podawane w oryginale, aby uniknąć nieczytelności związanej z używaniem tytułów przetłumaczonych dzieł w języku polskim, a tych nieprzetłumaczonych w oryginale; 4. również utwory literackie innych obcojęzycznych autorów są cytowane, jeśli istnieje opublikowane tłumaczenie, w języku polskim – w przeciwnym razie w tekście głównym są omawiane, a w przypisie podaje się cytaty w oryginale; 5. ta sama zasada jest stosowana w przypadku cytowania obcojęzycznych tekstów krytycznych, czyli w przypisie są one cytowane w oryginale, a w tekście głównym omawiane.

ROZDZIAŁ 1

Stan badań

1.1. Wprowadzenie

Na podstawie przeprowadzonego przeglądu literatury przedmiotu wyłoniono jako istotne tło proponowanych rozważań trzy główne wątki dotychczasowych badań: po pierwsze wzmianki o komicznym potencjale niektórych struktur i kategorii wpisujących się w spektrum metafikcji, po drugie szkice podejmujące tematykę związaną z różnymi aspektami komizmu w twórczości – osobno – Luigiiego Pirandella i Witolda Gombrowicza, po trzecie uwagi porównawcze nakreślające pirandellowsko-gombrowiczowskie pokrewieństwa. W przypadku Pirandella można odnotować dwa rodzaje studiów: te omawiające poglądy pisarza na temat zjawisk komicznych wyłożone w tekście *L'umorismo* oraz te dotyczące jakości komicznych w jego twórczości (na przykład rozpatrujące ją w świetle autorskich poglądów na zagadnienia humorystyczne, albo też traktujące o powinowactwach sztuk Pirandella z gatunkami komicznymi, takimi jak komedia dell'arte). Istotne miejsce zajmuje monografia Florindy Nardi, w której badaczka obszernie omawia poglądy Pirandella na zjawiska komiczne, sytuując je w szerokiej panoramie teorii komizmu (między innymi zestawia jego dorobek z psychoanalizą, z koncepcjami Sigmunda Freuda czy Henriego Bergsona), jak również ilustruje niektóre realizacje humoryzmu w twórczości Pirandella. Jeśli zaś chodzi o gombrowiczowskie jakości komiczne, to badacze zajmowali się różnymi ich aspektami, na przykład: parodią, groteską, karnawalem czy czarnym humorem. Wśród badań naświetlających rozmaite wymiary zjawisk komicznych i z pogranicza komizmu w twórczości Pirandella i Gombrowicza można odnotować brak studiów nad komicznymi sensami metafikcji.

Rozdział jest podzielony na trzy części: w pierwszej omówiono badania nad powiązaniem metafikcji i komizmu, w drugiej – wobec braku studiów porównawczych na ten temat – przytoczono wyniki prowadzonych dotąd oddzielnie badań wokół pirandellowskich i gombrowiczowskich jakości komicznych, a w trzeciej zarysowano główne wątki dotychczasowej refleksji komparatystycznej nad włoskim i polskim pisarzem.

1.2. Powiązania metafikcji i komizmu

Margaret A. Rose w 1979 roku w książce pt. *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, jak również w późniejszej publikacji *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern* wskazuje na zależność parodii i metafikcji¹. Australijska badaczka postrzega parodię jako „metafikcyjne lustro fikcji”², jako metafikcyjne lustro procesu tworzenia i odbioru tekstów literackich oraz jako krytyczny cytat języka literackiego z komicznym efektem³. Rose kładzie nacisk na sposób, w jaki parodia przez zwrócenie uwagi na formalne „zrobienie” i sztuczność literatury problematyzuje *mimesis* oraz nieustannie walczy z naiwnymi i uproszczonymi koncepcjami literackiej reprezentacji⁴. Jak zaznacza, pewne rodzaje parodystycznej fikcji „zachowują się” metafikcyjnie – oto tekst parodystyczny zawiera lustro własnych fikcjonalnych praktyk, ma więc podwójne oblicze: jest jednocześnie fikcją i fikcją o fikcji. Parodia skupia w sobie, niczym w soczewce, praktyki literackie, których owoc stanowi. Badaczka zwraca przy tym uwagę na konwencje tworzenia, komponowania, konstruowania fikcji. W swoich rozważaniach sygnalizuje ponadto negocjacje, do których siłą rzeczy dochodzi w procesie odbioru parodii: ponieważ zawiedzione zostają oczekiwania odbiorcy, konieczna okazuje się ich weryfikacja. Według Rose parodia ma metafikcyjną naturę i jest formą metafikcji. Każda parodia jest zatem metafikcją, ale nie każda metafikcja jest parodią. W *Parody/Metafiction* zostaje przedstawiona teza, że parodia ma charakter metafikcyjny, pełni funkcje metafikcyjne, prowadzi do metafikcji, przy czym autorka ta nie wiąże wprost komicznego wydźwięku parodii z metafikcyjnością. Rose stwierdza metafikcyjny wydźwięk parodii. Wskazuje na metafikcyjność jako jedną z możliwych cech parodii, jednak zaznacza również, że metafikcyjność – w odróżnieniu od komizmu – nie jest jej cechą konstytutywną. Metafikcyjność parodii ujawnia się więc w ścisłym powiązaniu z komizmem, wywołanym zaskakującym zestawieniem naśladowanego wzorca z nowym kontekstem. Badaczka konstatuje, że w metafikcji cytat nie musi wytwarzać efektu komicznego i nie każdy typ komicznej metafikcji może być określony jako

¹ M.A. Rose, *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London 1979. Na temat parodii i jej zestawienia z kategoriami takimi jak metafikcja i komizm zob. eadem, *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993 – to uściślone i rozbudowane rozważania, które wcześniej autorka przedstawiła w *Parody/Metafiction*.

² Oryg. „metafictional mirror to fiction” (M.A. Rose, *Parody/Metafiction...*, s. 13).

³ Oryg. „[parody is] the critical quotation of performed literary language with comic effect”, „the metafictional mirror to the process of composing and receiving literary texts” (ibidem, s. 59).

⁴ „Myślę, że parodię można rozumieć jako metafikcję, czyli fikcję, która dąży do ustalenia określonych zasad komunikacji literackiej i odwołuje się do tradycji literackiej, poprzez przywołanie pierwowzoru i przetworzenie go” (wypowiedź Wojciecha Browarnego w: *Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 6–7).

parodystyczny, bowiem komizm w metafikcji bywa osiąganym za pomocą odmiennych niż w parodii sposobów. Rose utrzymuje zatem, że komizm w parodii ujawnia metafikcję, u podstaw mojej koncepcji badawczej leży natomiast teza, że jedną z możliwych determinant komicznego potencjału parodii jest jej metafikcyjność. Uporządkowania zaproponowane przez tę autorkę stanowią istotny kontekst moich badań, których cel łączy się z dowiedzeniem, że parodia, będąc źródłem metafikcji, ma wydzźwięk komiczny (metafikcja jest jedną z determinant komicznego potencjału parodii). Analizy przedstawiane w tym studium zmierzają do dowiedzenia, że to metafikcja jest źródłem komizmu, operując między innymi parodią. Komizm tak ujmowanej parodii wiąże się z jej aspektem metafikcyjnym, który – jak można przyjąć, idąc tropem wyznaczonym przez Rose – jest w nią niejako wpisany.

Także Linda Hutcheon w swoich obszernych badaniach na temat parodii⁵ konsekwentnie rozpatruje ją w kontekście metafikcji, odmawia jednak przypisania jej na stałe cechy prześmiewczości, komiczny wydzźwięk parodii traktując z założenia marginalnie. W tekście *Parody without Ridicule* sytuuje parodię wobec metafikcji. Badaczka zauważa, że autorzy powieści metafikcyjnych operują wieloma metodami ujawniania, że ich dzieła są literackimi artefaktami, sztucznymi wytworami zbudowanymi ze słów. „Literackość” i językowe „zrobienie” utworu bywają sygnalizowane między innymi za sprawą parodii – oto dzieło jawi się jako zbudowane na innym dziele, które nieustannie uobecnia się w tle⁶. Również w typologii zaproponowanej w 1980 roku w książce *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* Hutcheon wymienia parodię, obok *mise en abyme* i alegorii, jako główną formę jawnej metafikcji diegetycznej⁷. Jak zauważa autorka, na przykład John Barth wykorzystuje narzędzia parodystyczne, by wskazać diegetyczne, fikcyjne, literackie elementy swoich fikcji⁸. Szczegółowe uwagi na temat parodii w kontekście metafikcji badaczka przedstawia w rozdziale zatytułowanym *Thematizing Narrative Artifice. Parody, Allegory and the Mise En Abyme*⁹.

⁵ Zob. L. Hutcheon, *Parody without Ridicule. Observations on Modern Literary Parody*, „The Canadian Review of Comparative Literature” 1978, t. 5, nr 2, s. 201–211; eadem, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1980; eadem, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York 1985; eadem, *Historiograficzna metapowieść. Parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 72, nr 4, s. 216–229 (tyt. oryg. *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*).

⁶ „Modern experimental novelists – or metafiction writers as they are now called – have many ways of pointing out that their creations are essentially artifices made of words [...]. Often [...] the ‘literariness’ of the work is signalled by the presence of parody: in the background of the author’s work will stand another text, against which the new creation will be measured” (L. Hutcheon, *Parody without Ridicule...*, s. 201).

⁷ Oryg. „overt diegetic metafiction” (eadem, *Narcissistic Narrative...*, s. 27).

⁸ Ibidem, s. 50–51.

⁹ L. Hutcheon, *Thematizing Narrative Artifice. Parody, Allegory and the Mise En Abyme*, [w:] eadem, *Narcissistic Narrative...*, s. 48–57.

Hutcheon ukazuje parodię jako formę metafikcji, pisze o parodii w metafikcji¹⁰, o metafikcji, która parodiuje¹¹, o metafikcyjnej parodii¹², wreszcie o parodystycznej metafikcji¹³, nie rozpatruje jednak komizmu związanego z metafikcyjnymi cechami czy zastosowaniami parodii, przeciwnie: zaznacza, że parodia w metafikcji zaprasza do rozpoznania kodów literackich, ale błędem byłoby uznanie za ostateczny efekt tego procesu wykpienie i wyśmianie czy czystą destrukcję¹⁴. W odniesieniu do niektórych współczesnych pisarzy, jak na przykład John Fowles, John Gardner czy Thomas Mann, pisze o „dziwnej formie parodii”¹⁵, która jest ironiczna, ale mało prześmiewcza, która też wyraża krytyczny dystans, choć niewiele w niej kpiny. Hutcheon twierdzi, że we współczesnych odmianach parodii nie występuje element wyśmiania¹⁶. Z jednej strony trudno nie zgodzić się z badaczką: parodia nie zawsze prowadzi do efektów *sensu stricto* komicznych, z drugiej należy odnotować, że parodia jako źródło metafikcji odznacza się komicznym potencjałem (innymi słowy, potencjał komiczny może być związany z metafikcyjnym wydźwiękiem parodii – przy czym oczywiście nie jest to jedyna możliwa determinanta komicznych sensów parodii).

Wnioski na temat paranteli parodii i metafikcji prezentuje też Patricia Waugh w 1984 roku w słynnej monografii poświęconej metafikcji¹⁷. Jak zauważa, metafikcja i parodia są tak bliskie, że nadzwyczaj trudne jest rozgraniczenie obu pojęć. Badaczka wskazuje, że obie techniki służą zbliżonym celom: po pierwsze „defamiliaryzacji” konwencji literackich, które uległy automatyzacji i stały się nieautentyczne, a po drugie wytworzeniu nowych i bardziej autentycznych form¹⁸. Według Waugh metafikcja i parodia niekoniecznie idą w parze, ale

¹⁰ Eadem, *Narcissistic Narrative...*, s. 25.

¹¹ Oryg. „metafiction parodies” (ibidem).

¹² Oryg. „metafictional parody” (ibidem, s. 24).

¹³ Oryg. „parodic metafiction” (ibidem, s. 50).

¹⁴ Ibidem, s. 25. Więcej na ten temat pisze L. Hutcheon, *Parody without Ridicule...*, s. 201–211.

¹⁵ Oryg. „strange form of parody” (eadem, *Parody without Ridicule...*, s. 201).

¹⁶ W badaniach nad parodią można wyróżnić tendencję do oddzielania jej od komicznego aspektu, a nawet – do negatywnego postrzegania tego aspektu. Na przykład w teoriach strukturalistów i poststrukturalistów „na pierwszy plan wysuwa się kwestia nieciągłości, intertekstualności i autorefleksyjności tekstów literackich (Kristeva, Todorov, Barthes) oraz destrukcyjnego charakteru parodii jako formy wyłącznie komicznej (Derrida, Foucault)” (E. Sidoruk, „Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern”, Margaret A. Rose, Cambridge 1993 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1998, t. 89, nr 3, s. 224).

¹⁷ P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London–New York 2001. Zob. zwłaszcza rozdział tej książki pt. *Literary Evolution. The Place of Parody* (s. 63–87).

¹⁸ „Russian formalist theory begins with Viktor Shklovsky’s notion of *ostranenie* or *defamiliarization*. Literature here becomes a means of renewing perception by exposing and revealing the habitual and the conventional. This leads Shklovsky to the second main concept in his theory, that of ‘laying bare the device’ in order to achieve defamiliarization. Literature can thus be seen as inherently self-conscious, for ‘laying bare the device’, when applied to the literary work itself, results in self-conscious parody. [...] metafiction represents a response to a crisis

ponieważ mają podobne cele, to nierzadko występują w sztuce razem. Pisze ona o parodii w kontekście metafikcji: wspomina o parodii w metafikcji¹⁹, o metafikcyjnej parodii²⁰, o parodii jako narzędziu metafikcji (jako sposobie obnażenia konwencji, a więc jako źródle metafikcji)²¹. Wprawdzie badaczka nie analizuje obu kategorii w ścisłym związku z komizmem, czyni jednak interesujące uwagi, sytuując w uogólnionych zarysach parodię i metafikcję wobec Freudowskiej teorii dowcipu wyłożonej w książce *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Autorka konkluduje zresztą, wykazując bliskość z postawą Hutcheon, że „parodia w metafikcji jest czymś więcej niż dowcipem”²².

Do założeń Rose, Hutcheon i Waugh odnosi się w 1999 roku Sonia Baelo-Allué w artykule poświęconym parodii i metafikcji w filmie Woody’ego Allena *Jej wysokość Afrodyta* (tyt. oryg. *Mighty Aphrodite*)²³. U podstaw tych analiz leży założenie, że i parodia, i metafikcja mogą być wykorzystane w celach komicznych,

within the novel – to a need for self-conscious parodic undermining in order to ‘defamiliarize’ fictional conventions that have become both automatized and inauthentic, and to release new and more authentic forms. Parody, as a literary strategy, deliberately sets itself up to break norms that have become conventionalized” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 65–66).

¹⁹ Oryg. „parody in metafiction” (ibidem, s. 64, 72, 78).

²⁰ Oryg. „metafictional parody” (ibidem, s. 67).

²¹ „One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks. The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction” (ibidem, s. 31).

²² „Certainly, what Freud argued for the release potential of the joke could be argued for parody. In *Jokes and their Relation to the Unconscious* he shows that the power of jokes is a consequence of their form. As in dreams, this is based on a process of condensation plus substitution. He sees the function of jokes (as I have argued in the case of metafiction) as an extension of the play instinct. The parodist/metafictionist, using an established mode of fiction, lays bare the conventions that individual works of the mode share (which therefore define it) and fuses them with each other to extrapolate an «essence». This is then displaced through exaggeration and the substitution of a new content, so that the relationship of form to content, as in the joke, is itself laid bare. The joke, however, elicits only an immediate release response. Metafiction elicits both this and a release within the system of literary history. Freud argues further that what is special about jokes is their procedure for safeguarding the use of methods of providing pleasure against the objections raised by criticism which would put an end to the pleasure... the joke-work shows itself in a choice of verbal material and conceptual situations which will allow the old play with words and thoughts to withstand the scrutiny of criticism; and with that end in view every peculiarity of vocabulary and every combination of thought sequences must be exploited in the most ingenious possible way (Freud 1976, p. 180 [S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, przeł. J. Strachey]). In metafiction, the criticism is provided in the work itself by the process which produces the joke or parody, for this method of displacement and substitution carries with it an implicit critical function. Parody in metafiction, despite what its critics might argue, is more than a joke” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 77–78).

²³ S. Baelo-Allué, *Parody and Metafiction in Woody Allen’s “Mighty Aphrodite”*, „Epos” 1999, nr 15, s. 391–406.

uzupełniając się wzajemnie dla uzyskania nowych rezultatów²⁴. Badaczka odwołuje się, podążając ścieżką wytyczoną przez Hutcheon i Waugh, do formalizmu rosyjskiego, by określić, że metafikcja prowadzi do obnażenia narzędzi konstrukcji utworu²⁵ – konstrukcja dzieła, zamiast pozostać niewidoczną, jest eksponowana i ujawnia własną sztuczność. Wiedzie to, jak pisze Baelo-Allué, do eksplorowania problematycznej relacji życia i fikcji. Metafikcja, która – co podkreśla autorka – jest wykorzystywana szczególnie przez postmodernistów, wprowadza do dzieła pesymistyczny nastrój, prowokując konstatację, że wszyscy jesteśmy uwięzieni w konstrukcjach, które sami wytwarzamy, zarówno w obrębie fikcji, jak i w rzeczywistości. Uporządkowana rzeczywistość i fikcja są przez metafikcję kwestionowane i odrzucane. W efekcie metafikcja determinuje poczucie zamieszania, pesymistyczny nastrój. Gdzie tu komizm? Baelo-Allué lakonicznie konstatuje, że choć zasadnicze cele metafikcji są poważne, to jej rezultaty mogą być również komiczne²⁶, i zaznacza, że obie kategorie nie zawsze muszą być ujmowane w ich negatywnych i pesymistycznych aspektach, mogą być bowiem wykorzystane w celach komicznych, stając się z powodzeniem źródłem przezbawnych komedii²⁷. Badaczka wskazuje więc na możliwy komiczny wydźwięk obu kategorii oraz na to, że mogą one współtworzyć komizm, nie analizuje jednak, na czym miałyby polegać, z czego wynikać, na jakich mechanizmach miałyby się zasadzać taki rodzaj komizmu. Istotna – zwłaszcza w kontekście struktur i sensów metafikcji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza – wydaje się ogólna konstatacja Baelo-Allué, że nawet jeśli zasadnicze cele metafikcji są poważne, to jej efekty mogą być również komiczne. Metafikcja, o czym mowa w dalszej części książki, służy w utworach obu pisarzy poważnym celom, będąc wyrazicielką nurtujących ich dylematów artystycznych i egzystencjalnych, stąd jej wydźwięk – nawet gdy jest komiczny – okazuje się podszyty refleksją, tragizmem, groteską.

W kontekście badań nad komizmem metafikcji na uwagę zasługuje tekst autorstwa Keyvana Sarkhosha *Metalepsis in Popular Comedy Film* (2011)²⁸, w którym przeanalizowano metalepsę i wskazano jej komiczne konsekwencje w filmach z gatunku komedii. Wzmianki o komicznym wydźwięku metalepsy, jednej z kategorii wpisujących się w spektrum zjawisk metafikcyjnych, czynią już

²⁴ Ibidem, s. 394.

²⁵ Zob. W.B. Szklowski, *A Parodying Novel. Sterne's "Tristram Shandy"*, [w:] Laurence Sterne. *A Collection of Critical Essays*, red. J. Traugott, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1968 (tyt. oryg. *Parodiini Roman. „Tristram Shendi” Sterna*); idem, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 95–111 (tyt. oryg. *Iskusstvo, kak priem*).

²⁶ „Luckily enough, even though the aim may be serious the effect can also be comic” (S. Baelo-Allué, *Parody and Metafiction...*, s. 392).

²⁷ Ibidem.

²⁸ K. Sarkhosh, *Metalepsis in Popular Comedy Film*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2011, s. 171–196.

wcześniej Gérard Genette²⁹, a później John Pier i Jean-Marie Schaeffer³⁰. Sarkhosh przenosi Genette'owski termin „metalepsa narracyjna” (oryg. „*métalepse narrative*”) na grunt badań filmoznawczych i dokonuje analiz jej przykładów w komediach między innymi Woody'ego Allena, Marty'ego Feldmana i Mela Brooksa. Badacz konkluduje, że metalepsa potrafi doprowadzać do komicznego rozładowania napięcia w zderzeniu z trudną do zniesienia konstatacją, że cała nasza rzeczywistość może być w istocie fikcją. Sarkhosh stosuje przy tym pewne nader ciekawe rozróżnienia. Wydziela dwa typy metalepsy w komediach: „metalepsę narracyjną”³¹ i „metalepsę fikcjonalną”³², odnotowując, że każdy z nich determinuje własne efekty komiczne. Z metalepsą narracyjną mamy do czynienia w przypadku wtargnięcia ekstrapoetycznych elementów, zwłaszcza związanych z narratorem, do świata fikcyjnego (dochodzi więc do przekroczenia granicy między światem fikcyjnym a rzeczywistością wobec niego zewnętrzną, która jest przedmiotem odzwierciedlenia w fikcji). O metalepsie fikcjonalnej można zaś mówić, jeśli następują przemieszczenia i przemieszania między różnymi światami fikcyjnymi (bez wtargnięcia narratora czy wyeksponowania narzędzi narracyjnych). W przypadku metalepsy narracyjnej komizm wynika z ogólnego poczucia absurdu i parodii prowokowanego w danej scenie lub całym filmie. Komizm metalepsy narracyjnej eksploruje konwencje filmowe (a także proces produkcji filmów) i opiera się przede wszystkim na działaniach, reakcjach fikcyjnych postaci, na wiedzy i współudziale publiczności oraz na rozmaitych komicznych aluzjach. Metalepsa narracyjna ma głębokie koligacje z komedią. Z kolei metalepsa fikcjonalna (efekt metaleptyczny ma tu fantastyczny i niepokojący charakter) nie jest sama z siebie komiczna; śmiech widzów okazuje się tutaj, zgodnie z Freudowską teorią dowcipu, formą rozładowania napięcia, kompensacji i rozprężenia w obliczu czegoś niepokojącego³³. Sarkhosh w drodze szczegółowych analiz metalepsy w filmie dochodzi do wniosku, że prowadzi ona do komicznych efektów, a następnie badacz dokonuje pośród nich rozróżnień.

²⁹ G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, wstęp J. Culler, Cornell University Press, Ithaca 1980, s. 234–235 (tyt. oryg. *Discours du récit. Essai de méthode*).

³⁰ J. Pier, J.-M. Schaeffer (red.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2005, s. 10–11.

³¹ Oryg. „narrative metalepsis” (K. Sarkhosh, *Metalepsis in Popular Comedy Film...*, passim).

³² Oryg. „fictional metalepsis” (ibidem, passim).

³³ „In the case of *narrative metalepsis* comic effect results from the overall absurd and parodistic humor of a scene or of an entire film. It reflects the production conventions of the film and is based primarily on the actions and reactions of the fictional characters, in the cognizance and complicity of the audience and on further comic allusions. [...] Here [*fictional metalepsis* – N.B.], the metaleptic effect is of a fantastic, even disturbing nature. Therefore, in the case of fictional metalepsis the comic effect, finding its expression in the laughter of the audience, is frequently a form of relief on the side of the spectator. Comedy here, is a kind of alleviation, compensation or détente (cf. Freud 1905/1982: 138 [S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, przeł. J. Strachey]) in the light of hypothetical, but nonetheless disturbing fantasma” (ibidem, s. 192).

Sformułowane przez niego konkluzje dotyczące komizmu metalepsy są jednak tylko ogólne, nie sytuuje on bowiem metalepsy wobec teorii i form komizmu, nie pokazuje, na czym polega i z czego wynika komiczny wydźwięk metafikcji.

1.3. Pirandello i gombrowiczowskie jakości komiczne

1.3.1. Luigi Pirandello

Pirandello, jako teoretyk i praktyk komizmu (oraz humoryzmu), stanowi ciekawy materiał dla badacza tego zagadnienia. Nie dziwi więc, że można wyróżnić obszerny korpus tekstów traktujących o Pirandello i jego ujęciu zjawisk komicznych i o twórczości włoskiego pisarza w świetle jego własnych założeń na temat humoryzmu. Obie perspektywy łączy Nardi, która w monografii pt. *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana* (2006) poświęca uwagę Pirandello i komizmowi – zarówno refleksji teoretycznej dramaturga, jak i jej zastosowaniu w jego pisarstwie. Tom jest podzielony na dwie części. W pierwszej (*Preliminari su comico e umorismo*) autorka najpierw (w podrozdziale *Cenni di storia e teoria del comico da Platone a Baudelaire*) przedstawia analizę historyczno-teoretyczną komizmu, zarysowuje refleksje teoretyczne na temat komizmu, jego przejawów i mechanizmów wytwarzania od Platona do Baudelaire'a, a następnie (w podrozdziale *Bergson e Freud verso e versus Pirandello*) skupia się na trzech autorach (Bergsonie – filozofie, Freudzie – psychoanalityku i Pirandello – pisarzu), kodyfikatorach niezbyt odległych, jak wykazuje badaczka, interpretacji komizmu, wszyscy trzej opanowali bowiem do perfekcji oscylowanie między komizmem a tragizmem³⁴. W drugiej części książki, *Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, najpierw (w podrozdziale *Il comico ne L'umorismo di Pirandello*) Nardi analizuje założenia Pirandello dotyczące

³⁴ „Le rire di Bergson come *Der Witz* di Freud in opposizione e, al tempo stesso, in direzione de *L'umorismo* di Pirandello segnano un cambiamento, sintomatico dell'età contemporanea, di un nuovo modo di intendere comico e umorismo, legati appunto ad una società entrata in una nuova era che, pur tenendo conto delle passate considerazioni, affronta la comicità legandola ancor più al «sentire umano» e alla sua tragicità. Perché si abbia comico per Bergson deve esserci «un'anestesia momentanea del cuore»; per Freud il «risparmio di compassione» che dà il piacere umoristico è possibile solo in una condizione di totale indifferenza; al contrario e di conseguenza, infine, per Pirandello (più attento all'ombra che al corpo, all'umorismo che al comico) il «sentimento del contrario», l'umorismo, si ha solo se si abolisce quell'indifferenza, se si compatisce, se si scompone la realtà per capirne il più profondo e minuto dettaglio della sua tragicità, ma questo si ottiene soltanto con il superamento del comico con il comico stesso. E tutta l'attenzione della presente indagine è, infatti, dedicata al comico, alla sua centralità e funzionalità all'interno della teoria pirandelliana nonché, più avanti, della sua applicazione letteraria e drammaturgica” (F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Vecchiavelli, Roma 2006, s. 13).

humoryzmu i komizmu, ilustrując je przykładami z jego twórczości (odwołuje się nie tylko do tekstów literackich – zarówno prozy, jak i dzieł teatralnych Pirandella – lecz także do różnych jego pism: listów, esejów itd.); a następnie (w podrozdziale *La drammaturgia del umorismo. Dalle novelle al teatro attraverso il dialetto dell'attore*) proponuje lekturę niektórych dzieł Pirandella napisanych dla teatru między pierwszym (1908) a drugim wydaniem (1920) *L'umorismo*, które pokazują zastosowanie w praktyce poetyki opisanej w eseju. Nardi omawia zatem sztuki z okresu dialektalnego twórczości pisarza, takie jak *Lumie di Sicilia, Pensaci, Giacomino!, Liolà, 'A birritta ccu 'i ciancianeddi*³⁵. Skupia się przy tym szczególnie na relacji Pirandella z aktorem Angelem Muskiem (od fascynacji i wspólnych sukcesów do rozstania, gdy Pirandello dojrzewa do zmiany kursu w kierunku teatru refleksji i teatru humoryzmu)³⁶. Autorka nakreśla równoległe ewolucję koncepcji komizmu i humoryzmu³⁷ oraz relacji dramaturga z aktorem z Katanii. Najogólniej rzecz ujmując, zajmuje się więc ona komizmem dzieł włoskiego pisarza w kontekście jego wyłożonych w *L'umorismo* teoretycznych dociekań na tematy komiczne. Wprawdzie Nardi ani nie porusza bezpośrednio zagadnień związanych z metafikcją u Pirandella, ani nie odnosi się do dramatów będących w tym studium przedmiotem analiz, jednak konstytuuje istotne tło dla spojrzenia na zjawiska komiczne w wybranych sztukach Pirandella z perspektywy obecnych w nich struktur metafikcyjnych.

Wśród licznych prac poświęconych Pirandellowskiej teorii komizmu i humoryzmu można wymienić (oprócz oczywiście tekstu źródłowego, jakim jest *L'umorismo* pióra Pirandella) te, których autorzy z jednej strony analizują humoryzm dramaturga w jego diachronicznych i synchronicznych uwikłaniach kulturowych, z drugiej podnoszą nowatorski charakter Pirandellowskiej poetyki, na przykład: *Le fonti di Pirandello* (1996) pod redakcją Antonia Alessia i Giuliany Sanguinetti Katz³⁸, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali* (2002) autorstwa Paoli Caselli³⁹ (porównuje ona między innymi dwa wydania *L'umorismo*: pierwsze z 1908 i drugie z 1920 roku), *Ridere e modernità. Sull'umorismo pirandelliano* (1996) Francesca Loriggia⁴⁰ czy *L'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento* (1996) Rina Caputa⁴¹

³⁵ Autorka zestawia też komizm nowel z komizmem opartych na nich sztuk.

³⁶ Pirandellowskie sztuki, w których wystąpił katarski aktor Angelo Musco, to: *Lumie di Sicilia, Pensaci, Giacomino!, Liolà, 'A birritta, 'A giara, 'A patenti, Con i guanti gialli*.

³⁷ Nardi konkluduje: „dal comico nell'umorismo come superamento del comico stesso all'umorismo come scomposizione della realtà e inafferabilità della verità; dal personaggio fuori di chiave al personaggio che si vede vivere e assume un atteggiamento di indifferenza per combattere il sentimento; da Agostino Toti e Nociu Pampina, a Lamberto Laudisi e Leone Galla, per arrivare poi, solo dopo questo percorso, ai protagonisti del metateatro” (F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico...*, s. 219).

³⁸ A. Alessio, G. Sanguinetti Katz (red.), *Le Fonti di Pirandello*, Palumbo, Palermo 1996.

³⁹ P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Firenze 2002.

⁴⁰ F. Loriggio, *Ridere e modernità. Sull'umorismo pirandelliano*, [w:] *Le Fonti di Pirandello...*, s. 37–51.

⁴¹ R. Caputo, *L'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento*, [w:] idem, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Europa, Roma 1996, s. 159–171.

(który zarysowuje pojęcie „patetico” w *L'umorismo*). Istnieją też studia porównawcze zestawiające założenia Pirandella dotyczące humoryzmu z myślą Freuda i psychoanalizą, jak również z koncepcjami innych teoretyków komizmu, na przykład Bergsona: *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello* (1988) Renata Barillego⁴², *Pirandello e Freud. Le dimensioni conoscitive dell'umorismo* (1982) Roberta S. Dombroskiego⁴³, *Comicità, umorismo e il “perturbante” freudiano* Marii Adelaide Caponigry⁴⁴ czy *Pirandello e la psicoanalisi* (1984) Luigiego Russa⁴⁵. Należy wymienić ponadto opracowania traktujące o Pirandello i koncepcji humoryzmu: *The Frames of Comic Freedom* (Umberto Eco definiuje tu jej konstytutywne elementy, a także opisuje różnice między komizmem, tragizmem i humoryzmem)⁴⁶, Donatego Santerama *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello* (2000)⁴⁷ czy niektóre podrozdziały książki Laury Salmon pt. *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dowlatov* (2018)⁴⁸, przede wszystkim *La teoria di Pirandello e il concetto di “umorismo”* oraz *Da Pirandello a un modello teorico attualizzato*. Wreszcie mamy do czynienia z opracowaniami poświęconymi związkom twórczości Pirandella z komedią dell'arte: numer monograficzny czasopisma „Pirandello Society of America”, zwłaszcza artykuły Johna Louisa DiGaetaniego *Six Clowns in Search of an Author. Pirandello's Six Characters and Commedia dell'Arte*⁴⁹, Mary Ann Frese Witt *Pirandello's Sicilian Comedies and the Comic Tradition*⁵⁰, Marka Spergela *Commedia Motifs in Pirandello's “Each in his own way”*⁵¹, oraz tekst Jamesa Fishera *An Author in Search of Characters. Pirandello and Commedia dell'arte*⁵². Badania skupiają się w największej mierze na teoretycznej

⁴² R. Barilli, *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello*, [w:] *L'enigma Pirandello*, red. A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, Canadian Society of Italian Studies, Ottawa 1988, s. 318–335.

⁴³ R.S. Dombroski, *Pirandello e Freud. Le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, [w:] *Pirandello saggista*, red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982, s. 59–67.

⁴⁴ M.A. Caponigro, *Comicità, umorismo e il “perturbante” freudiano*, [w:] eadem, *Sull'umorismo di Pirandello e altri saggi di teatro*, Aracne, Roma 2005, s. 118–130.

⁴⁵ L. Russo, *Pirandello e la psicoanalisi*, [w:] *Pirandello e la cultura del suo tempo*, red. E. Scrivano, Mursia, Milano 1984, s. 31–54.

⁴⁶ U. Eco, *Komizm – „wolność” – karnawał*, przeł. W.K. Pessel, „Konteksty” 2002, nr 3/4 (258/259), s. 132–136 (tyt. oryg. *The Frames of Comic Freedom*).

⁴⁷ D. Santeramo, *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello*, [w:] *Pirandello e la parola*, red. E. Lauretta, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2000, s. 249–258.

⁴⁸ L. Salmon, *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dowlatov*, Franco Angeli, Milano 2018. Laurze Salmon, włoskiej rusycystce i teoretyczce przekładu, Pirandello i różnicowanie komizmu i humoryzmu służy do analiz twórczości Siergieja Dowlatowa oraz refleksji nad tłumaczeniem humoru literackiego.

⁴⁹ J.L. DiGaetani, *Six Clowns in Search of an Author. Pirandello's Six Characters and Commedia dell'Arte*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6, s. 7–11.

⁵⁰ M.A. Frese Witt, *Pirandello's Sicilian Comedies and the Comic Tradition*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6, s. 12–20.

⁵¹ M. Spergel, *Commedia Motifs in Pirandello's “Each in his own way”*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6, s. 22–29.

⁵² J. Fisher, *An Author in Search of Characters. Pirandello and Commedia dell'arte*, „Modern Drama” 1992, t. 35, nr 4, s. 495–512.

refleksji Pirandella o zjawiskach komicznych i na analizach twórczości włoskiego pisarza w świetle jego założeń dotyczących humoryzmu.

1.3.2. Witold Gombrowicz

Również jakości komiczne u Gombrowicza są rozpatrywane przez badaczy w licznych kontekstach i w odniesieniu do rozmaitych utworów. Jerzy Franczak w 2007 roku konstatuje: „Gombrowiczowski komizm doczekał się wielu różnych wykładni (choć nadal brakuje obszerniejszego ujęcia)”⁵³. Jak odnotowuje Tomasz Mizerkiewicz:

Już krytycy przedwojenni wskazywali, że właśnie w dziedzinie komizmu czy humoru Gombrowicz próbował wynaleźć coś nowego. Wysuwano przy tym dość rozbieżne przypuszczenia. Wykazywano, że nowym obiektem komicznym stały się tajne głębie psychiki (G.K., *Postawa nowych autorów. Choromański, Gombrowicz, Rudnicki*⁵⁴, [w:] W. Gombrowicz, *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka. 1933–1939*, Kraków 1995, s. 136), że humor Gombrowicza był niby własny, ale właściwie tkwił wciąż we wzorach „Cyrulika Warszawskiego” (J. Andrzejewski, „Pamiętnik z okresu dojrzewanania” *Witolda Gombrowicza*, „ABC Literacko-Artystyczne”, dodatek do „ABC” 1933, nr 194), że to po prostu artystyczne zabawy nonsensem (S. Kisielewski, „*Ferdynand*”. *Artykuł dyskusyjny*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków–Wrocław 1984, s. 44–45) [...]. Współcześnie badacze często próbują uchwycić wielopostaciowy komizm Gombrowicza, dokonując skrupulatnych spisów różnych rodzajów śmieszności zawartych w dziełach autora *Ślubu*. Barbara Zielińska i Bogusław Gryszkiewicz zbudowali całkiem pokaźne katalogi owych komiczności (B. Zielińska, *Śmiech Gombrowicza*, „Ruch Literacki” 1987, z. 4/5, s. 295–308; B. Gryszkiewicz, *Humor Gombrowicza*, [w:] *O Witoldzie Gombrowiczu. Materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza*, Kielce 2000, s. 94–107)⁵⁵.

Badacze omawiają jakości komiczne w twórczości Gombrowicza, naświetlając między innymi takie ich aspekty jak: parodia, karnawałowość, groteska, czarny humor, gest śmiechu, modernistyczne konteksty tego zagadnienia czy wreszcie recepcyjne parametry komizmu.

Spróbujmy nakreślić szkicowo główne aspekty Gombrowiczowskiego komizmu, najczęściej poruszane przez badaczy. Michał Głowiński na przykładzie *Pornografii* omawia postawę „parodysty konstruktywnego”⁵⁶, konstatując, że parodia nie jest dla pisarza celem samym w sobie, z jednej strony okazuje się

⁵³ J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 299.

⁵⁴ To pisana pod pseudonimem autorecenzja pióra Gombrowicza.

⁵⁵ T. Mizerkiewicz, *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru, czyli o przedwojennej prozie Witolda Gombrowicza*, [w:] idem, *Niś śmieszny. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 87–88. Zob. T. Breza, *O wyobraźni, humorze i urazach. Z powodu pewnej nowej książki*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 23–28.

⁵⁶ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] *Gombrowicz i krytycy...*, s. 368.

„dialogiem z innymi tekstami”⁵⁷, z drugiej „stanowi także regułę budowania własnego świata”⁵⁸ i „ekspresję własnej problematyki, tej, która w parodiowanych wzorcach nie tylko się nie pojawiła, ale nawet pojawić się nie mogła, polega przeto na budowaniu poprzez przeczenie”⁵⁹. Do kategorii parodii konstruktywnej w twórczości Gombrowicza odwołuje się też Dimitrina Hamze, rozważając recepcyjne parametry jego komizmu. Badaczka ukazuje niektóre Gombrowiczowskie kategorie, jak ironia, groteska i parodia, w świetle relacji autor–czytelnik i dochodzi do wniosku, że komizm jest dla Gombrowicza jedyną możliwą formą komunikacji między autorem i odbiorcą⁶⁰. „Parodystyczna gra z czytelnikiem zmierza ku wspólnej wędrówce w kierunku Antyformia za pośrednictwem parodii konstruktywnej”⁶¹ – pisze Hamze⁶². Jednak najczęściej twórczość ta jest rozpatrywana w kontekście groteski i czarnego humoru. Iwona Mityk analizuje groteskę w prozie polskiej o wojnie i okupacji na przykładzie twórczości Witolda Gombrowicza, Stanisława Dygata, Artura Sandauera i Jerzego Andrzejewskiego⁶³; Tomasz Bocheński rozpatruje Gombrowicza w kluczu czarnego humoru, zestawiając go ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i Brunonem Schulzem – badacz interpretuje czarny humor obecny w dziełach trzech pisarzy jako manifestację tęsknoty do metafizycznego porządku⁶⁴; wreszcie Jerzy Jarzębski w *Grze w Gombrowicza* pisze, że Gombrowiczowski śmiech łączy się z odkryciem bólu, a jego celem jest przewyciężenie, rozbrojenie cierpienia⁶⁵, myśl ta odsyła do katartycznych funkcji komizmu groteski. Do groteskowego

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem. Gombrowicz jako „parodysta konstruktywny” przyjmuje postawę ironisty, sytuuje się ponad cudzymi i własnymi wypowiedziami i językiem, nie utożsamiając się z żadnym z nich. Celem jego działań parodystycznych jest ujawnienie sztuczności, nieprzezroczystości języka i konwencji mówienia oraz artystycznej kreacji, a w ten sposób – osiągnięcie dystansu wobec formy.

⁶⁰ D. Hamze, *Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 2 (12), s. 199–219; zob. zwłaszcza część *Recepcyjne parametry komizmu Gombrowicza*, s. 207–211.

⁶¹ Ibidem, s. 208.

⁶² Hamze przytacza za Arturem Sandauerem Gombrowiczowskie opozycje: wyższość–niższość, kultura elitarna–kultura sekundarna, dojrzałość–nieodjrzałość, cywilizacja–kulturowy regres, starość–młodość (zob. A. Sandauer, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, [w:] *Gombrowicz i krytycy...*), konstatując: „pierwszy człon opozycji jest wyraźnie symbolem pętającej Formy, drugi zaś kontrofensywą, tj. zaprzeczeniem Form. W wyostrzonej amplitudzie pomiędzy obu biegunami Gombrowicz poszukuje nieosiągalnego, lecz ludycznie dostępnego balansu, ujawniającego się poprzez językowo-estetyczny żywioł komizmu” (D. Hamze, *Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji...*, s. 207).

⁶³ I. Mityk, *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1997

⁶⁴ T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.

⁶⁵ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1983, s. 298–302.

śmiechu autora *Kosmosu* odnosi się również Maciej Urbanowski, który w rekoniesansie na temat gestu śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego konkluduje, że pod koniec lat dwudziestych zmieniła się postawa pisarzy wobec śmiechu, a tezę tę ilustruje na przykładzie Aleksandra Wata, Witolda Gombrowicza, Bolesława Leśmiana i Jerzego Stempowskiego, którzy wykazali ambiwalentną, destrukcyjną, nieludzką, a nawet nihilistyczną siłę śmiechu⁶⁶. Z kategoriami parodii, groteski, „antyformia” i śmiechu wiąże się Bachtinowski karnawał. Na ten aspekt twórczości Gombrowicza zwraca uwagę Danuta Danek, która rozważa *Operetkę* właśnie jako aktualizację tradycji karnawałowych. Badaczka uważa pisarstwo Gombrowicza za „kontynuację europejskiej tradycji gatunków poważnie-śmiechowych, w szczególności menippejsko-karnawałowych. Tradycji, której istnienie, kształt i historię oraz wagę dla rozumienia przez nas literatury europejskiej, w tym takich pisarzy jak Szekspir czy Dostojewski, uprzytomnił współczesnej wiedzy o literaturze i kulturze Michaił Bachtin”⁶⁷, a także rozważa w tym kontekście *Operetkę*, którą uznaje za utwór „menippejsko-karnawałowy *par excellence*”⁶⁸, zaznaczając jednocześnie, że „menippejsko-karnawałowe właściwości kształtują twórczość Gombrowicza począwszy od najwcześniejszych jego opowiadań”⁶⁹. Wreszcie Mizerkiewicz poddaje analizie teorię śmiechu wpisaną w przedwojenną prozę Gombrowicza, by usytuować ją następnie w kontekście modernistycznej refleksji nad śmiechem i komizmem⁷⁰. Badacz konstatuje, że „postulowany przez Gombrowicza człowiek to wynalazca nowych stanów humoru, którymi przewyżcza wytwarzany samorzutnie przez formy, alienujący i «mechaniczny» komizm degradacji”⁷¹. Wspólnym mianownikiem zarysowanych dociekań jest przekonanie, że śmiech i komizm w twórczości Gombrowicza stanowią broń w walce z formą.

⁶⁶ M. Urbanowski, *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekoniesans)*, „Wielogłos” 2007, t. 1, nr 1, s. 119–129.

⁶⁷ D. Danek, *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, t. 69, nr 4, s. 216.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem, s. 215–216. W dramatach Gombrowicza z łatwością można zresztą zaobserwować zasadnicze właściwości karnawału, takie jak: wytworzenie „świata na opak”, odwrócenie hierarchii, zwyczajów, stosunków społecznych i międzyludzkich, wprowadzenie błuznierstwa, śmiechu, groteski, koronacja i detronizacja postaci (przypadek Ojca w *Ślubie*), mieszanie powagi ze śmiechem czy elementów wysokich z niskimi (góry z dołem), podkreślenie względności porządków i hierarchii itd.

⁷⁰ T. Mizerkiewicz, *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru...*, s. 88. Jak odnotowuje Joanna Grądział-Wójcik, Mizerkiewicz dokonuje „zabiegu przehierarchizowania pojęć” w obrębie relacji groteska–komizm w twórczości Gombrowicza: „Przywołując popularne w Dwudziestolecie koncepcje komizmu Henriego Bergsona i jego rozprawę *Śmiech. Esej o komizmie*, badacz, opierając się na tekstach, pokazuje, jak autor *Ferdydurke* w swej totalnej teorii śmiechu dokonuje przewartościowań zjawiska, przewyżczając formę i alienację mechanicznego komizmu degradacji” (J. Grądział-Wójcik, *Tomasz Mizerkiewicz, Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Poznań 2007* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, nr 3, s. 204).

⁷¹ T. Mizerkiewicz, *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru...*, s. 101–102.

1.4. Pirandello-Gombrowiczowska komparatystyka

Zestawienie twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji stanowi ciekawy i istotny wkład w badania nad polsko-włoskimi relacjami literackimi i kulturowymi. Nie ulega wątpliwości, że każdy z pisarzy wyrasta z innego kontekstu kulturowego, z innej tradycji literackiej⁷² i że każdy z nich ma swój własny, indywidualny głos oraz własne, „lokalne” uwarunkowania. Przypomnijmy, że Pirandello (1867–1936) jest o prawie cztery dekady starszy od Gombrowicza (1904–1969), a ponadto Polak zaczął pisać sztuki teatralne już po śmierci autora *Sei personaggi in cerca d'autore*. Niemniej jednak pisarstwo dramatyczne obu twórców ma miejsca wspólne. Stan badań porównawczych nad dorobkiem Pirandella i Gombrowicza, choć jest raczej skromny pod względem ilościowym (ogranicza się do pojedynczych artykułów, jednej monografii oraz rozproszonych w rozmaitych źródłach uwag, których autorzy łączą w parę Pirandella i Gombrowicza w różnych zakresach i aspektach)⁷³, to kładzie mocne fundamenty pirandello-Gombrowiczowskiej komparatystyki i stanowi stabilny punkt wyjścia do dalszych badań.

Wśród studiów traktujących o pokrewieństwach Pirandella i Gombrowicza należy wymienić (przedstawiam w porządku chronologicznym) artykuł Władimira Krysinskiego, w którym zostają omówione Pirandello-Gombrowiczowska wizja nieautentyczności człowieka⁷⁴; rozdział książki tego samego badacza wydanej pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, w którym autor – omawiając struktury teatralne Pirandella jako jedną z emanacji pirandellizmu – odwołuje się do dramatów Gombrowicza i zestawia twórczość dramatyczną obu pisarzy najogólniej w celu zilustrowania na jej przykładzie przemian teatru modernistycznego i zgłębienia jego istoty⁷⁵ (opracowanie to uważam notabene za podwaliny pirandello-Gombrowiczowskiej komparatystyki). Dalej mamy artykuł Cezarego Bronowskiego o paralelach między *Ślubem* Gombrowicza⁷⁶ i *Enrico IV*,

⁷² Dla porządku przypomnijmy to, co oczywiste: Pirandello jest reprezentantem kultury śródziemnomorskiej, a Gombrowicz północnoeuropejskiej – zob. K. Karp, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 9.

⁷³ Jeszcze w 2012 roku Karp pisał, że właściwie jedyne uwagi poświęcone miejscu wspólnym Pirandello-Gombrowiczowskiej twórczości teatralnej zawiera książka Krysinskiego (ibidem, s. 24).

⁷⁴ W. Krysinski, *Pirandello et Gombrowicz, deux visions de l'homme inauthentique*, „Rivista di Letterature Moderne e Comparate” 1973, t. 26, nr 3, s. 173–196.

⁷⁵ Idem, *La forma interumana di Gombrowicz. Superamento delle aporie pirandelliane della forma* [rozdział jest podzielony na cztery części: *Il pozzo esistenzialista del teatro moderno, Convergenze tra Pirandello e Gombrowicz, La forma e l'interumano, Verso l'addomesticamento della forma*], [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, przeł. C. Donati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988, s. 329–359.

⁷⁶ O „quasi-pirandellizmie” *Ślubu* wspominał Krysinski już w 1960 roku w swoim wystąpieniu wygłoszonym podczas konferencji poświęconej Pirandellowi, zwracając uwagę zwłaszcza

ze szczególnym uwzględnieniem podobieństw postaci dwóch Henryków (Henryka, głównej postaci *Ślubu* i Henryka IV, tytułowej postaci sztuki Pirandella), którzy są sprawcami i więźniami fikcji w fikcji⁷⁷. Należy też wymienić artykuł Karola Karpa na temat pirandellizmu u Gombrowicza i Kafki⁷⁸ oraz najnowsze i najobszerniejsze opracowanie pióra tego badacza, w którym dowodzi on obecności stosowanych przez Włocha struktur teatralnych w dramaturgii polskiego pisarza⁷⁹. W tym ostatnim studium Karp konstatuje, że pirandellowskie struktury teatralne są wręcz „wszechobecne” w dramatach Gombrowicza⁸⁰. Również Zdravko Malić, chorwacki polonista, w artykule, którego polskie tłumaczenie ukazało się na łamach czasopisma „Dialog”, pokazuje podobieństwa twórczości teatralnej Pirandella i Gombrowicza, zwłaszcza w zakresie wykorzystywanych technik teatralnych, takich jak wielość poziomów rzeczywistości/fikcji (akcja dramatów obu autorów rozgrywa się na wielu poziomach), relacja życie – gra (teatralna), mieszanie różnych poetyk, hybrydyzm świata przedstawionego i struktur dramatycznych, który ma źródło w przemieszaniach rozmaitych elementów farsowych, groteskowych i tragicznych (komizm miesza się z tragizmem, farsa przemienia się w groteskę, a składniki burleskowe stają się patetyczne)⁸¹. Czytając dramaty Pirandella i Gombrowicza, trudno oprzeć się wrażeniu bliskości obu pisarzy, realizującej się na różnych poziomach, od ogólnej refleksji egzystencjalnej (oczywiście wnioski płynące z tej refleksji niekoniecznie są we wszystkich punktach identyczne), przez niektóre główne problemy ich twórczości oraz powracające koncepcje i kategorie, po konkretne struktury dramatyczne.

Naturalnie ani wskazana literatura przedmiotu, ani ta książka nie dążą do dowiedzenia, że Gombrowicz czerpał inspirację z twórczości włoskiego dramaturga, lecz raczej do wskazania, że mimo odległości czasowej i przestrzennej dzielącej obu pisarzy, jak również mimo tego, że każdy z nich ma niewątpliwie oryginalny i indywidualny koloryt, ich dramaty wykazują pewne kluczowe

na uderzający pirandellizm, który wybrzmiewa w autorskiej przedmowie do dramatu Gombrowicza: „Esistono ancora nella letteratura polacca alcuni testi che possono essere definiti quasi pirandelliani. Per esempio la premessa di Witold Gombrowicz al suo dramma *Il Matrimonio* (*Ślub*) ci colpisce per il suo pirandellismo; non possiamo certamente parlare d’influenza, benché Gombrowicz, l’autore del romanzo conosciuto oggi in Occidente e intitolato *Ferdydurke*, sia ancora vivente. Si tratta in verità di un sistema originale di questo scrittore polacco” (W. Krysinski, *Pirandello in Polonia*, [w:] *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Le Monnier, Firenze 1967, s. 225).

⁷⁷ C. Bronowski, *Pirandello in Gombrowicz. Il caso di Enrico “gombrowicziano” fra sogno e realtà*, [w:] *Quel che il teatro deve a Pirandello*, red. E. Lauretta, Metauro, Pesaro 2010, s. 171–181; idem, *“Effetto Pirandello” nel teatro europeo. Il caso di Gombrowicz*, „Pirandelliana” 2018, nr 12, s. 81–88.

⁷⁸ K. Karp, *Il pirandellismo in Gombrowicz e Kafka*, „Toruńskie Studia Polsko-Włoskie” 2010, nr 6.

⁷⁹ Idem, *Pirandello e Gombrowicz...*

⁸⁰ Ibidem, s. 166.

⁸¹ Zob. Z. Malić, „*Ślub*” Gombrowicza, „Dialog” 1967, nr 5, s. 58. Zob. też idem, *Gombrowicziana*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2004, s. 204–205.

punkty styeczne (na przykład w zakresie takich elementów jak: forma, maska, groteska, absurd, oniryzm czy postać *raisonneur*). Ich dramaty, jak konkluduje jeden z badaczy, odznaczające się ogromną oryginalnością, okazują się sobie bliższe, niż można by się spodziewać⁸²:

Pirandello i Gombrowicz zrywają z klasycznym modelem sztuki teatralnej. Okazują się autorami nowatorskimi, którzy koncentrując się na jednostce, odnosząc się do absurdu, groteski, oniryzmu, zabarwiając wszystko atmosferą surrealistyczną, ukazują świat w perspektywie teatralnej: świat nasycony maską, sztucznością, dwuznacznością, świat, w którym rządzą konwenanse oraz utarte wzorce działań i zachowań⁸³.

„Polak i Włoch, dwóch dramaturgów równie odległych, co bliskich”⁸⁴ – puentuje Karp.

Obok badań Krysinskiego, Bronowskiego, Karpa czy Malicia należy odnotować rozproszone w różnych źródłach, najwyżej kilkudzaniowe uwagi naświetlające pirandello-wskogombrowiczowskie konwergencje, w tym komentarze Gombrowicza. W jednym z artykułów poświęconych twórczości polskiego pisarza wybitny gombrowiczolog, Jerzy Jarzębski, odnotowuje, że Pirandello był bodaj jedynym twórcą, z którym pokrewieństwa nie wypierał się ten autor:

Jako twórca nowatorskich dramatów Witold Gombrowicz miał jedną cechę, która odróżniała go zdecydowanie od innych przedstawicieli literackiej awangardy: w ogóle się awangardowym teatrem nie zajmował i trudno byłoby znaleźć nazwisko współczesnego mu dramaturga, które by aprobatywnie cytował. Witkacy, tak, ale raz – że Gombrowicz interesował się nim głównie jako osobowością, a nie jako autorem sztuk teatralnych (pewnie ich w ogóle nie znał), a dwa – że również jako człowieka-twórcę pisarz niezbyt go považał, już raczej jako jednostkę obdarzoną ponadprzeciętną intuicją, pozwalającą przeczuwać historyczne kataklizmy. Na sugerowane mu pokrewieństwo z Pirandellem bodaj że się zgadzał, ale bez entuzjazmu. Jeszcze bardziej zaskakujący jest stosunek Gombrowicza do reform w dziedzinie teatru: i w tej materii cechowało go raczej wyniosłe *désintéressement* niż jakakolwiek forma poparcia dla nowatorskich rozwiązań⁸⁵.

W *Dzienniku* Gombrowicz potwierdza, że „istnieje pewne powinowactwo” między nim a Pirandellem:

Choć całkowicie zgadzam się z Jeleńskim, że istnieje pewne powinowactwo pomiędzy mną a Pirandellem (problem deformacji), a także Sartre'em (w *Ferdynandzie* znalazłoby się niejako przecucie wschodzącego egzystencjalizmu), wolałbym nawet aby, jak twierdzi Collector, z moimi poglądami nie mieli oni wiele wspólnego. Na wszelki wypadek wolę nie być do nikogo podobny [...]⁸⁶.

⁸² K. Karp, *Pirandello e Gombrowicz...*, s. 166.

⁸³ Ibidem, s. 178.

⁸⁴ Oryg. „Un polacco e un italiano, due drammaturghi tanto lontani, quanto vicini” (ibidem, s. 166).

⁸⁵ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, t. 105, nr 3, s. 79.

⁸⁶ W. Gombrowicz, *Fragmety z dziennika*, „Kultura” (Paryż) 1954, nr 7/81–8/82, s. 39.

Komponenty pirandellowskie były więc w jakimś stopniu zbieżne, a co najmniej niekolidujące z własnymi przekonaniem artystycznymi polskiego twórcy. Również poniższa wypowiedź Konstantego Aleksandra Jeleńskiego ilustruje, jak często Gombrowicz – choćby hasłowo, mimo że te porównania nie wprawiały pisarza w nadmierne zadowolenie – był zestawiany z Pirandellem:

Ciągnąłem go ze wszystkich sił ku Zachodowi, podczas gdy jego uniwersalność – jeden z powodów, dla których jest taki ciekawy dla Zachodu – zakładała także, że musi być Zachodowi przeciwstawny. Na przykład broniłem zawsze Witolda, kiedy go gdziekolwiek atakowano. Tym łatwiej mi to zresztą przychodziło, że zawsze z góry się z nim zgadzałem. Po ogłoszeniu *Trans-Atlantyku* w „Kulturze” jakiś Polak z Londynu napisał, że to jest rzecz bez wartości, że awangarda to zupełnie co innego. Zareagowałem bardzo ostro. A potem Witold napisał w Dzienniku: „Jeleński bierze mnie w obronę, ale wolałbym, żeby nie pisał: Nie macie racji, bo Gombrowicz podobny jest do Sartre’a, nie macie racji, bo Gombrowicz podobny jest do Pirandella...”⁸⁷.

Gombrowicz zwykł ostro i bezpardonowo wypierać się wszelkich wpływów, a cała jego twórczość stanowi przejaw swoistej walki z tradycją literacką, społeczną i kulturową. Powyższe wypowiedzi na temat zbliżeń tych dorobków nie zostają tu przytoczone w celu „wmówienia” Gombrowiczowi pirandellowskich inspiracji. Nie świadczą one o tym, że Polak czerpał ze spuścizny dramaturga z Sycylii. Dowodzą jednak, że autora *Ferdydurke* najwyraźniej elementy pirandellowskie nie mierzyły, a przynajmniej nie aż tak bardzo, jak składowe wypracowane przez innych twórców. Gombrowicz wzdrygał się, gdy przyrównywano go do kogokolwiek, niemniej znaczące wydaje się, że tak często łączono go z Pirandellem. To, że Gombrowicz, niejako *a priori*, wypierał się podobieństwa do kogokolwiek, pozostaje osobną kwestią. Jednym jest to, czy Gombrowicz sam czuł powinowactwa z Pirandellem, a drugim – obiektywne przesłanki konwergencji twórczości obu pisarzy.

Pirandello i Gombrowicz zostają połączeni również w refleksji krytycznoliterackiej Marii Delaperrière. Badaczka zestawia ich w kontekście teatru awangardowego, który – „negując własną iluzję” – eksploruje swoje możliwości mimetyczne:

Gombrowicz znalazł w dramacie nowoczesnym to, czego najbardziej instynktownie poszukiwał, mianowicie teatralność w stanie czystym, która oddalając się od psychologizującej *mimesis*, sprawia, że już nie świat rzeczywisty przeobraża się w teatr, ale teatr negując własną iluzję, staje się światem. Proces teatralizacyjny wpisuje się w przeobrażenia awangardowe, które polegały na wyniesieniu znaczącego nad znaczone (w poezji) lub struktury narracyjnej nad treść (w prozie). W teatrze odpowiada tym doświadczeniom Pirandellowska zasada „teatru w teatrze”, która wprawdzie korzeniami sięga do komedii

⁸⁷ Cytat z wypowiedzi Jeleńskiego; 15 czerwca 1984 roku w Paryżu na rue de la Vrillière Rita Gombrowicz nagrała z Jeleńskim rozmowę na temat Gombrowicza (po francusku). Fragment w polskim brzmieniu przytaczam za: P. Kłoczowski, *Zbiegi okoliczności. Anachronizm*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/661-zbiegi-okolicznosci-anachronizm.html>, dostęp: 8.01.2020.

dell'arte, ale w ujęciu nowoczesnym staje się świadomym zabiegiem degeneracyjnym. Sam Gombrowicz odnosił się do Pirandella z właściwą mu rezerwą, niemniej trudno nie zauważyć pewnych uderzających między nimi analogii, zwłaszcza gdy Pirandello przekłada nad rzeczywistość samą świadomość tej rzeczywistości. [...] Nie wolno jednak zapominać, że u Pirandella dialektyka kłamstwa i prawdy nie przekracza granic sceny i dopiero egzystencjaliści nasycili Pirandellową formę odpowiednimi treściami filozoficznymi, pozbawiając się tym samym pełnej swobody twórczej, którą Gombrowicz cenil sobie nade wszystko⁸⁸.

We wstępie do *Operetki* Gombrowicz zachwyca się operetką jako gatunkiem „doskonale teatralnym”⁸⁹. Pragnienie „teatru doskonale teatralnego”, eksplorującego jednocześnie własne możliwości jako narzędzia odzwierciedlenia i animowania rzeczywistości („nie świat rzeczywisty przeobraża się w teatr, ale teatr [...] staje się światem”), łączy obu pisarzy. Obaj dramaturdzy doprowadzają teatralność do stanu krytycznego, a w konsekwencji ich „teatr neguje własną iluzję”⁹⁰.

Jako ciekawostkę można jeszcze przypomnieć, że ogólne, choć chyba nie całkiem jednak przypadkowe, zestawienie Pirandella i Gombrowicza zarysowuje w swoim *Dzienniku pisanym nocą* (w Neapolu) również Gustaw Herling-Grudziński:

„Persona i „personaggio”, „osoba” i „postać”. Albo: „życie” i „forma”. Albo: „wielokształtna prawda rzeczywistości” i „jednoznaczna prawda subiektywna”. W pięćdziesięciolecie śmierci Pirandella odżyły trzy gry: gra Pirandella (na scenach teatrów), gra w Pirandella (w artykułach rocznicowych o nim), gra o Pirandella (w odnowionych sporach o jego miejsce w literaturze). Jak u nas w wypadku Gombrowicza. [...] Wybierając „postać” w królestwie Przypadku i Chaosu, nie przestał według mnie tęsknić do „osoby”. Była to zapewne ukryta głęboko tęsknota do bezpowrotnie utraconego. Tęsknota formy do nieskażonego źródła życia, tęsknota splecionej prawdy „kościół międzyludzki” do czystej prawdy duszy indywidualnej⁹¹.

Herling porównuje atmosferę, jaka wytworzyła się wokół twórczości obu pisarzy na okoliczność rocznic ich śmierci, ale elementy pirandellowskiej poetyki, które przytacza, jawią się jako tak dalece pokrewne z cechami dzieł Gombrowicza, że autor *Innego świata* wykorzystuje do opisu poetyki Pirandella znane i symptomatyczne określenie-cytat z dramatu polskiego pisarza (przypomnijmy, że „kościół międzyludzki” to przecież cytat z autorskiego wstępu do *Ślubu*).

Studia Krysinskiego, Bronowskiego i Karpa, jak również napomknienia różnych badaczy i krytyków literatury sygnalizujących powinowactwa obu pisarzy dowodzą pokrewieństw między nimi⁹², odślaniają punkty styeczne ich dorobku

⁸⁸ M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 24–25.

⁸⁹ W. Gombrowicz, *Operetka*, [w:] idem, *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, słowo wstępne J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 257.

⁹⁰ M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny...*, s. 24–25.

⁹¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Kultura” (Paryż) 1986, nr 3/462, s. 7–8.

⁹² Obok wypowiedzi badaczy i krytyków na temat intelektualnych oraz literackich powinowactw między Pirandellem i Gombrowiczem można przytoczyć również powieść Emanuela

w zakresie niektórych kluczowych dłań dylematów i struktur dramatycznych, a także tworzą istotne tło moich analiz twórczości teatralnej obu autorów pod kątem komicznego potencjału struktur metafikcyjnych. Badania przedstawione w tym studium wpisują się w nurt refleksji komparatystycznej nad dokonaniem Pirandella i Gombrowicza, uzupełniając stan wiedzy analizą obecnych w ich dramatach struktur metafikcyjnych w świetle komizmu i propozycją uogólnionego modelu komizmu metafikcyjnego.

1.5. Podsumowanie

Wprawdzie dysponujemy tekstami, które zarysowują związki metafikcji i komizmu (głównie w ramach rozważań nad parodią), stanowiąc punkt oparcia i odniesienia dla dalszych, wieloaspektowych badań nad komizmem metafikcyjnym, ale w literaturze naukowej brakuje osobnego, całościowego, szczegółowego studium metafikcji jako źródła komizmu, a poszczególne struktury i kategorie związane z metafikcją nie zostały dotąd gruntownie opracowane w świetle ich komicznego potencjału. Nie powstało także dotychczas studium porównawcze zestawiające ze sobą dramatopisarstwo Pirandella i Gombrowicza w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji, brak też badań przedstawiających te zagadnienia u obu autorów z osobna. Tymczasem zjawiska komiczne w ich twórczości dramatycznej wykazują istotne miejsca wspólne i są sprzężone z obecnością struktur metafikcyjnych *sensu largo*. Komizm metafikcji zdaje się niebagatelnym aspektem twórczości teatralnej obu pisarzy, jak również wyrazicielem nurtujących ich dylematów artystycznych, antropologicznych, socjologicznych i psychologicznych.

Liacygo (*Błędne koło*, przeł. K. Malik-Liaci, AltMedia, Wyszaków 2012, tyt. oryg. *Il gatto che si mordeva la coda*), na której stronach spotykają się bohaterowie dzieł polskiego i włoskiego pisarza, a także splatają rozmaite odniesienia metatekstualne do *Ferdydurke* i Pirandellowskiej powieści *Świętej pamięci Mattia Pascal* (tyt. oryg. *Fu Mattia Pascal*). Zob. recenzję dzieła Liacygo, która ukazała się we włoskim czasopiśmie polonistycznym „pl.it”: L. Masi, *Emanuele Liaci, Il gatto che si mordeva la coda, Il Filo, Roma 2007*, „pl.it – Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi” 2008, nr 2, s. 852–853.

ROZDZIAŁ 2

Kontekst metodologiczny

2.1. Wprowadzenie

Celem tego rozdziału jest nakreślenie kontekstu metodologicznego. W pierwszej i drugiej jego części przedstawiono kluczowe dla realizacji zamierzeń badawczych terminy związane z metafikcją i komizmem (trzy kategorie: parodia, ironia i groteska zostają omówione dwukrotnie – najpierw jako struktury metafikcji, a następnie jako formy komizmu). W trzeciej i czwartej części rozdziału ukazane zostają komiczne uwarunkowania metafikcji.

2.2. Struktury metafikcyjne

2.2.1. Metafikcja

Termin „metafiction”⁹³ utworzył w 1970 roku amerykański pisarz i krytyk literacki William H. Gass w książce pt. *Fiction and the Figures of Life*⁹³. Angielskie „metafiction” bywa tłumaczone na język polski jako: „metaproza” (Marek Pawlicki,

⁹³ Początki refleksji teoretycznej nad metafikcją sięgają badań zainspirowanych nowym kierunkiem w powieści francuskiej, które prowadzili Jean Ricardou, postrzegający *nouveau roman* „jako próbę subwersji konwencji, na mocy których odbieramy powieść jako kopię rzeczywistości, demonstrując, że «nowa powieść» w pierwszej kolejności skonstruowana jest z samego pisania wytwarzającego, zamiast kopiować, rzeczywistość” (J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1973, w polskim brzmieniu cyt. za: M. Stasiowski, *Atlas rzeczy niestałych. Strategie, struktury i chwytaki literackich metafikcji w twórczości Petera Greenaway*, Nomos, Kraków 2014, s. 15), i Lucien Dällenbach, który czyni przedmiotem swoich badań *mise en abyme* (L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, przeł. J. Whiteley, E. Huges, University of Chicago Press, Chicago 1989 – tyt. oryg. *Le récit spéculaire*). Jednym z pierwszych badaczy metafikcji jest też amerykański krytyk i teoretyk literatury Robert Scholes, który niemal równoległe z Gassesem w artykule z 1970 roku wprowadza do badań termin „metafikcja” (R. Scholes, *Meta-proza*, przeł. A. Kolyszko, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp

tłumacząc fragmenty książki Waugh pt. *Metafiction*,⁹⁴ przekłada „metafiction” właśnie jako „metaproza”⁹⁵; podobnie tytuł tekstu Roberta Scholesa pt. *Metafiction. The Nature of Experimental Fiction* z tomu *Fabulation and Metafiction* w tłumaczeniu na język polski otrzymuje brzmienie *Metaproza*⁹⁶), „metapowieść” (w polskim tłumaczeniu „metafiction” w tytule tekstu Hutcheon – *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History* – staje się „metapowieścią”⁹⁷), „metanarracja” (w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego jako polski odpowiednik „metafiction” pojawia się „metanarracja”)⁹⁸), „proza autotematyczna” i „proza autorefleksyjna” (takie tłumaczenie „metafiction” proponuje Pawlicki)⁹⁹), wreszcie bywa pozostawiany jako „metafikcja”, a zatem polska kalka angielskiego oryginału (za taką wersją terminu opowiada się między innymi w badaniach z ostatnich lat Kamila Tuszyńska, która stwierdza: „«metafikcja» trafniej oddaje istotę terminu, pozostając więc przy takim tłumaczeniu. Tym bardziej że Hutcheon wyraźnie odróżnia «fiction», jako «fikcję», od «novel», czyli powieści”¹⁰⁰). Literatura przedmiotu obfituje w klasyfikacje i typologie metafikcji¹⁰¹, różnie definiowane są terminy jej pokrewne, rozmaicie

Z. Lewicki, *Czytelnik*, Warszawa 1983, s. 131–135 – tyt. oryg. *Metafiction*). Scholes ukuł termin „metafikcja” na określenie fikcji, która zawiera w sobie różne formy krytyki własnego procesu twórczego, eksponując w ten sposób problemy strukturalne, formalne i filozoficzne, leżące u podstaw kreacji artystycznej. W 1975 roku Robert Alter konstatuje, że metafikcja wzywa czytelnika do refleksji nad dychotomią fikcja–rzeczywistość i dostrzeżenia, na jakiej zasadzie i w jaki sposób przebiegają relacje oraz interakcje sztuki i życia (R. Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley 1975). Według Altera „fikcja i metafikcja to dwie zawsze współobecne możliwości uprawiania fikcji literackiej. Formułując swoją koncepcję, Alter miał na myśli głównie historię powieści. Pierwsza odmiana powieści buduje fikcyjny świat i oferuje go czytelnikowi, natomiast druga, równie głęboko zakorzeniona w tradycji, oprócz tego, że kreuje fikcję, dodaje jeszcze do niej klucz tekstualny, który zmusza odbiorcę do zastanowienia się nad statusem dzieła literackiego” (*Rozbieranie metafikcji...*, s. 19–20).

⁹⁴ W.H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York 1970, s. 24–25.

⁹⁵ M. Pawlicki, *Za kulisami powieści. Wybrane przykłady angielskiej prozy autotematycznej*, [w:] *Dziewięć odsłon literatury brytyjskiej*, red. M. Bleinert, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 169.

⁹⁶ Zob. R. Scholes, *Metaproza...*

⁹⁷ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, s. 216–229.

⁹⁸ M. Głowiński, *Metanarracja*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 304.

⁹⁹ M. Pawlicki, *Za kulisami powieści...*, s. 169.

¹⁰⁰ K. Tuszyńska, *Modelowanie świata przedstawionego w komiksie Manary*, „Studia Pragmatyczne” 2011, nr 3, s. 173.

¹⁰¹ Jeśli chodzi o klasyfikacje i typologie metafikcji, Werner Wolf wyodrębnia na przykład kilka form (uporządkowanych w pary), które może przybierać metafikcja i które mogą być różnie zestawiane: metafikcja eksplicytna i implicytna (oryg. „explicit/implicit metafiction”), metafikcja bezpośrednia i pośrednia (oryg. „direct/indirect metafiction”), metafikcja krytyczna i niekrytyczna (oryg. „critical/non-critical metafiction”), metafikcja skoncentrowana na przekąźniku, prawdzie lub na fikcji (oryg. „media-centred/truth- or fiction-centred metafiction”) – W. Wolf, *Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems*,

określane ich zakresy, zależność podrzędności i nadrzędności, rozbieżne są ustalenia, który termin miałby mieć szersze, a który węższe znaczenie. Pojęciami łączonymi z metafikcją są na przykład: autorefleksyjność, autotematyzm¹⁰², *mise en abyme*, autoprezentacja, refleksyjność, samoświadomość, samozwrotność, surfikcja¹⁰³

Main Forms and Functions, [w:] *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, red. W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss, Rodopi, Amsterdam 2009, s. 37–38. W typologii zaproponowanej przez Lindę Hutcheon wyróżnia się cztery odmiany metafikcji: diegetyczną (oryg. „diegetically self-aware” – „that is self-reflective about its own narrative processes”), lingwistyczną (oryg. „linguistically narcissistic” – „aware of the limits and the powers of its own language”), jawną („overtly narcissistic” – „the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the «fiction»”) i utajoną (oryg. „covertly self-aware” – „when this process is structuralized, internalized, actualized”) – L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative...*, s. 23. Ansgar Nünning, proponując alternatywną kategorię wypowiedzi autorefleksyjnych, wprowadza rozróżnienie między metafikcją a metanarracją. Komentarze metanarracyjne dotyczą aktu i/lub procesu narracji, a nie jego fikcyjnego charakteru. W przeciwieństwie do metafikcji, która może pojawić się tylko w kontekście fikcji, odmiany metanarracji można znaleźć również w wielu niefikcyjnych gatunkach narracyjnych i mediach – A. Nünning, *On Metanarrative. Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary*, [w:] *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, red. J. Pier, Walter de Gruyter, Berlin 2004, s. 11–57. Monika Fludernik postuluje wprowadzenie podziału metanarracji na metadyskursywne, metanarracyjne, metaestetyczne i metakompozycyjne – M. Fludernik, *Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction*, „Poetica” 2003, t. 35, nr 1/2, s. 1–39. Wreszcie Przemysław Czapliński proponuje klasyfikację metafikcji na podstawie między innymi elementów transtekstualności Gérarda Genette’a, dowodząc wielopoziomowości zjawiska metafikcji, które „rozgrywać się może na płaszczyźnie reguł gatunkowych, aluzji do konkretnych tekstów, stylów, konwencji, odniesień do rzeczywistości” – P. Czapliński, *Ślady początku. Wobec literackości (1): metafikcja i powrót fabuły; Wobec literackości (2): metafikcja i nieepicki model prozy*, [w:] idem, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, cyt. za: *Rozbijanie metafikcji...*, s. 7.

¹⁰² Artur Sandauer zaproponował termin „autotematyzm” (konkretyzacji znaczenia tego terminu badacz poświęca trzy prace: A. Sandauer, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985; idem, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *Polska proza lat 1918–1939. Antologia tekstów krytycznoliterackich i opracowań naukowych*, wybór S. Uliasz, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów 1989; idem, *Samobójstwo Mitrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968) na oznaczenie zjawiska umieszczenia przez autora siebie i swoich czynności twórczych na tym samym poziomie, co powieściowych wydarzeń i bohaterów, a co za tym idzie – łączenia fikcji i autentyczności (zob. E. Szary-Matwiecka, *Autotematyzm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992; zob. też J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, jesień, s. 108–117). Na gruncie anglojęzycznym funkcjonuje termin *self-reference*. Natomiast w literaturoznawstwie francuskim odpowiednikiem „autotematyzmu” – choć tylko do pewnego stopnia – jest *mise en abyme*, które w porównaniu do *self-reference* ma znaczenie szersze, oznacza bowiem „lustro w tekście”, a zatem sytuację, w której mamy do czynienia z tekstem w tekście, gdzie jeden tekst niejako oświetla ten drugi od środka. W myśl dekonstrukcjonizmu zjawisko to wiąże się z intertekstualną naturą języka, zgodnie z którą nie może on dotrzeć do fundamentów rzeczywistości, bo funkcjonuje wyłącznie w strefie odniesień językowych.

¹⁰³ Zob. R. Federman, *Surfikcja. Cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska...*, s. 421–432.

czy metaproza¹⁰⁴. W świetle założeń badawczych tego studium bliska jest mi postawa Tuszyńskiej, która pisze: „choć pojęcie to bywa określane autotematyzmem, autorefleksyjnością czy surfikcją, sądzę, że termin metafikcja jest najbardziej uzasadniony i szerszy niż pozostałe. Już sama nazwa podkreśla dodatkową warstwę nadbudowaną nad fikcją”¹⁰⁵. W moim studium, nie chcąc mnożyć terminów, które w istocie oznaczają te same lub bardzo podobne zjawiska i procesy zachodzące analogicznie w różnych gatunkach literackich i – szerzej – w różnych formach sztuki (film, malarstwo itd.), stosuję termin „metafikcja” jako najszerszy i oddający rozmaite zakresy funkcjonowania tego fenomenu (metafikcja może być moim zdaniem stosowana w odniesieniu zarówno do tekstów epickich, dramatycznych, jak i lirycznych – jako termin nadrzędny wobec metapowieści, metateatralności czy metapoezji).

Problematyka metafikcji wpisuje się w procesy związane z tak zwanym zwrotem metareferencyjnym¹⁰⁶, który następuje w latach sześćdziesiątych jako konsekwencja wzrastającej społecznej i kulturowej samoświadomości oraz ogólnego zainteresowania kwestiami tego, jak człowiek odzwierciedla, konstruuje

¹⁰⁴ Zależności między określeniami takimi jak: autorefleksyjność, autotematyzm, auto-prezentacja, refleksyjność, samoświadomość, samozwrotność, surfikcja, metaproza, opisuje Wojciech Browarny – *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dwiędziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 27. Jak sam stwierdza: „W książce *Opowieści niedyskretne* uznałem autorefleksyjność za kategorię najszerszą. Obejmuje ona wszelkie zjawiska literackie i artystyczne, a nawet intelektualne, które zwracają do zwrócenia uwagi na problem wypowiedzi, komunikowania się, czy konstruowania jakiejś rzeczywistości za pośrednictwem systemów znakowych. Z kolei metafikcja byłaby podkategorią autorefleksyjności. Mamy z nią do czynienia wtedy, gdy autorefleksyjność zostanie zastosowana w tekście prozy fikcyjnej, narracyjno-fabularnej. Natomiast zakres pojęcia autotematyzm byłby znacznie węższy. To odmiana metafikcji, w której dochodzi do tematyzowania jakiegoś problemu autorefleksyjnego. Ten problem nie jest wówczas implikowany lub ledwie sugerowany odbiorcy, całkowicie zależny od jego świadomości bądź nieświadomości. Zostaje on w tekście wypowiedziany wprost, albo tak sformułowany, że jego dostrzeżenie nie przekracza kompetencji projektowanego odbiorcy, czytelnika przeciętnego, statystycznego. Kierując się kryterium odbiorcy, można powiedzieć, że autorefleksyjność, w najogólniejszym rozumieniu, wymaga szczególnych umiejętności odbiorcy, który musi być po prostu nastawiony na to, że podczas lektury będzie miał do czynienia z konstrukcjami znakowymi. Powinien on wykazać gotowość do zerwania z iluzją świata przedstawionego w literaturze i sztuce po to, by móc zastanowić się nad procesem twórczym, nad świadomością autora, która została wyrażona w dziele artystycznym, i wreszcie nad problemami konstrukcji czy konwencji literackiej. W tekście metafikcyjnym, w zależności od stopnia świadomości odbiorcy, ujawniają się chwytły autorefleksyjne. Jedne z nich zostają wypowiedziane wprost, autotematycznie, inne są implikowane, ukryte i wymagają od czytelnika umiejętności zrekonstruowania głębokiego sensu przekazu. Nie zawsze jest to głęboki sens – nie chcę mówić tutaj o warstwach dzieła literackiego – lecz wydobycie tego znaczenia zależy od kompetencji odbiorcy” (*Rozbieranie metafikcji...*, s. 5–6).

¹⁰⁵ K. Tuszyńska, *Modelowanie świata przedstawionego...*, s. 173.

¹⁰⁶ Oryg. „metareferential turn” – zob. W. Wolf (red.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Rodopi, Amsterdam 2011.

i przekazuje własne doświadczenia¹⁰⁷. W 1975 roku Robert Scholes pisze, że myślenie i pisanie o świecie jest konstrukcją: „Nie naśladowujemy świata, lecz konstruujemy jego wersje. Nie ma *mimesis*, jest tylko *poesis*. Nie ma zapisu, jest jedynie konstruowanie”¹⁰⁸. Metafikcja polega na nieustannym łamaniu umowy mimetycznej rozumianej jako zdolność dzieła literackiego (a i ogólnie dzieła sztuki, wytworów sztuk mimetycznych) do reprezentacji rzeczywistości – „bliskiej realizmowi i osadzonej w stylistyce transparenacji”¹⁰⁹. W utworach metafikcyjnych postaci, zdarzenia, czas i przestrzeń odsyłają nie tylko do jakiejś rzeczywistości, lecz także do konwencji literackich i językowych, których są wytworem. Skutkiem tego świat przedstawiony w literaturze o charakterze metafikcyjnym – eksponująca fakt własnego językowego i literackiego zrobienia – „cierpi na ontologiczną chwiejność, nieokreśloność, niestałość, bytowanie w sferze nominalistycznej”¹¹⁰. Jak pisze Waugh: „Jeżeli nasza wiedza o świecie jest teraz pojmowana jako zapośredniczona przez język, to literacka fikcja (światy skonstruowane wyłącznie z języka) staje się użytecznym modelem do poznawania konstrukcji samej «rzeczywistości»”¹¹¹. Według badaczki zabiegi metafikcyjne pozwalają nie tylko zbadać konstrukcję utworu, ale też poddać refleksji kwestię fikcyjności świata pozaliterackiego. Zgodnie z optyką proponowaną przez Waugh, jeśli przyjąć założenie, że człowiek pozyskuje wiedzę o świecie za pośrednictwem języka, to analizując świat fikcji, można dowiedzieć się czegoś o świecie niefikcji¹¹². Pierwszym elementem, który metafikcja poddaje rozbirowi, jest dzieło sztuki i mechanizmy jego odbioru, szczególnie zaś moment „zawieszenia niewiary”. Badaczka stwierdza, że podstawowy mechanizm metafikcji polega na tworzeniu iluzji i jej demaskowaniu, tworzeniu dzieła i jednocześnie komentowaniu tego procesu. Jak konstatuje Joanna Klara Teske:

zagadnienie metafikcji w literaturze prowadzi do zagadnienia autopoezy, bo jak zauważa Waugh, metafikcja, podając w wątpliwość realność świata, podaje też w wątpliwość

¹⁰⁷ Zob. P. Waugh, *Metafiction...*, s. 3. Zabiegi metafikcyjne problematyzują materię literacką, stawiają pytania o status fikcji, a także o mechanizmy przełożenia materii rzeczywistości na materię dyskursu (zob. K. Bartoszyński, *Metafikcjonalność*, [w:] idem, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004).

¹⁰⁸ Oryg. „All writing, all composition is construction... There is no mimesis, only poesis. No recording. Only constructing” (R. Scholes, *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, South Beng 1975, s. 7, w polskim brzmieniu cyt. za: *Rozbieranie metafikcji...*, s. 3).

¹⁰⁹ Pożyczam tu trafne sformułowanie Przemysława Czaplińskiego, które badacz odnosi do antyiluzyjności nieepickiego modelu prozy: P. Czapliński, *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41), s. 78–80.

¹¹⁰ Pożyczam tu trafne sformułowanie Przemysława Czaplińskiego, które badacz odnosi do antyiluzyjności nieepickiego modelu prozy: ibidem, s. 80.

¹¹¹ Cyt. za: R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 132.

¹¹² Zob. J.K. Teske, *Mysł Karla R. Poppera a współczesne badania nad sztuką*, „Przegląd Filozoficzny” 2014, nr 4 (92), s. 367–368, zwłaszcza 374.

realność autora, czy mówiąc inaczej, badając moment tworzenia tekstu przez autora, bada też, jak tekst tworzy autora, stąd zaś blisko już do koncepcji, wedle której artysta, tworząc dzieło, i odbiorca sztuki, obcując z nim, tworzą siebie samych¹¹³.

Na potrzeby tego studium przyjmuję rozumienie metafikcji jako dzieł literackich o podwójnej naturze (ich przedmiotem są jednocześnie opowiadane zdarzenia i w jakimś stopniu zawsze też one same – stanowią swoiste studium własnego przypadku, co sytuuje je na pograniczu literatury i metodologii literatury)¹¹⁴, które świadomie i systematycznie na różne sposoby eksponują swój fikcyjny status (rzucając tym samym światło na problem statusu ontologicznego fikcji literackiej i rzeczywistości pozaliterackiej)¹¹⁵, aktualizują grę z innymi utworami i różnymi konwencjami (literackimi, artystycznymi, społecznymi i kulturowymi), imitują lub przekształcają wzory literackie (w zakresie tematyki, stylu, gatunku) i artystyczne, a także manifestują swoją pozycję w intertekstualnym uniwersum literatury (przez stylizację, parafrazę, cytaty, parodię) i kultury, niejednokrotnie zachęcając przy tym odbiorców do wzięcia udziału w procesie tworzenia¹¹⁶. Źródłem tak ujmowanej metafikcji może być metateatralność, rozumiana jako „kreacja rzeczywistości, która nie dąży do uzyskania doskonalszej iluzji realności, nie ukrywa swojego statusu sztuki, ani aktu tworzenia”¹¹⁷, która realizuje się przez stosowanie chwytu „teatru w teatrze”, pokazywanie obiegu komunikacyjnego scena–publiczność, dyskursywizację tematyki teatralnej w kwestiach postaci, eksponowanie „ja” autorskiego, ujawnianie odbiorcy, demonstrowanie rozdzwień między postacią a aktorem i między postacią a odgrywaną rolą, obnażanie kulisów teatru i teatralnego instrumentarium (kurtyna, sufler, dyrektor teatru, egzemplarz sztuki itd.)¹¹⁸. Metafikcja jest w tej książce

¹¹³ Ibidem, s. 374–375.

¹¹⁴ Głowiński w odniesieniu do metafikcji pisze o literaturze będącej metodologią literatury (M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967).

¹¹⁵ Patricia Waugh definiuje metafikcję jako pisarstwo, „które świadomie i systematycznie kieruje uwagę ku swojemu statusowi jako artefaktu, ażeby postawić pytania o związek między fikcją a rzeczywistością” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 2, w polskim brzmieniu cyt. za: E. Branny, *Powieść hipertekstowa Michaela Joyce’a „afternoon” jako metafikcja*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 13–14).

¹¹⁶ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka et. al, Czytelnik, Warszawa 1973 (tyt. oryg. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*).

¹¹⁷ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, nr 2, s. 115.

¹¹⁸ Na temat metateatralności zob. L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963; A.R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005; J. Dygul, *Wprowadzenie*, [w:] idem, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 7–27; M. Gmys, *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Adam Marszałek, Toruń 1999; T. Kowzan, *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*, „Dialog” 1971, nr 4, s. 107–118; E. Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości*

uznawana za pojęcie szersze i nadrzędne wobec metateatru i metadramatu. Na przykład w odniesieniu do, będącego tu przedmiotem szczegółowych analiz, dramaturgii Pirandella i Gombrowicza uważam za stosowne mówienie o komizmie metafikcji, a nie o komizmie metateatralności czy o komicznym wymiarze metateatralności, mimo że rozpatruję dzieła dramatyczne, których cechą jest metateatralność. U obu pisarzy metafikcja jest podszyta – choć w różnym stopniu – metateatralnością, ale niepowetowanym uproszczeniem byłoby sprowadzanie gamy zjawisk literackich wpisujących się w spektrum metafikcji w ich twórczości dramatycznej do metateatralności. Metateatralne „zagrywki” są u obu autorów jednym z aspektów i źródeł metafikcji.

Wprawdzie metafikcja występuje w literaturze różnych epok, ale to na gruncie literatury postmodernistycznej znalazła najpełniejszy wyraz, stając się niejako immanentną cechą¹¹⁹ (metafikcja żywo obecna jest również w kinie postmodernistycznym)¹²⁰.

W studium są analizowane trzy główne struktury metafikcyjne: intertekstualność, ironia i postać metafikcyjna oraz powiązane z nimi formy, takie jak parodia (rozpatrywana jako przejaw intertekstualności), groteska i metalepsa (obie rozpatrywane jako źródło ironii)¹²¹.

teatralnej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. S. Świontek, wstęp A. Ubersfeld, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998; K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 113–138; M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte (aspects du théâtre dans le théâtre)*, Lettres Modernes, Paris 1982; S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Errata, Warszawa 1999.

¹¹⁹ Z jednej strony metafikcja jest często postrzegana jako podstawowa cecha literatury postmodernistycznej, na przykład Rosella Neri w rozprawie doktorskiej poświęconej metanarracji zauważa: „Evidentemente la natura di un lavoro sulla metanarrativa non può limitarsi a toccare solo gli aspetti di uno studio formalistico, ma deve necessariamente fare cenno al Postmoderno e quindi alle sue categorie sociali e culturali: appartengono infatti al Postmoderno i romanzi qualitativamente e quantitativamente più significativi per l'argomento” (R. Neri, „La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi”, Università degli studi di Verona, Verona 2007 [rozprawa doktorska], http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf, dostęp: 20.11.2019, brak numeracji stron). Z drugiej strony niektórzy badacze – na przykład Werner Wolf, Robert Alter, Linda Hutcheon – podkreślają, że literatura zawierała elementy metafikcyjne od samego początku. Hutcheon uważa, że „postmodernizm” jest ograniczającą etykietką dla szerokiego zjawiska współczesności, jakim jest metafikcja (oryg. „the term «postmodernism» seems to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction” – L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative...*, s. 2).

¹²⁰ Zob. M. Gołębiewska, *Postmodernizm w kinie amerykańskim*, „Kino” 1990, nr 3; T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.

¹²¹ Waugh odnotowuje, że metafikcyjny efekt można osiągnąć, stosując różne techniki, na przykład wprowadzając do utworu aluzje do innych utworów, parodiując inne gatunki literackie, a także obierając jako temat dzieła sam akt twórczy.

2.2.2. Intertekstualność

Pierwszą z trzech głównych struktur metafikcyjnych rozpatrywanych w tym studium stanowi intertekstualność¹²², która jest rozumiana nie tylko jako relacje między tekstami literackimi, ale też – zgodnie z propozycją Ryszarda Nycza – jako relacje z różnymi dyscyplinami artystycznymi i systemami semiotycznymi, na przykład muzyką czy sztukami wizualnymi¹²³. Intertekstualność

¹²² Termin „intertekstualność” został wprowadzony przez Julię Kristevą, a zainspirowany pismami Michaiła Bachtina o dialogiczności i polifoniczności (według Bachtina cała kultura jest dialogiczna i polifoniczna, odzwierciedla wiele głosów: M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982 – tyt. oryg. *Słowo w romanie*). W swoich rozważaniach Kristeva podkreśla konieczność uwzględniania w badaniach nad kulturą i literaturą tego, że proces wytwarzania znaczeń jest dynamiczny, co wynika z dynamicznej relacji między każdym tekstem a tekstami uprzednio powstałymi. Zdaniem bułgarskiej badaczki każdy tekst jest mozaiką cytatów i podlega ciągłej transformacji (J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, PWN, Warszawa 1983 – tyt. oryg. *Le mot, le dialogue et le roman*). Z kolei według Paula Ricoeura tekst stanowi splot narracji współczesnych i przeszłych (P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1–3, przeł. M. Franckiewicz (t. 1), J. Jakubowski (t. 2), U. Zbrzeźniak (t. 3), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008 – tyt. oryg. *Le temps et récit*). Michael Riffaterre, francuski krytyk literacki i teoretyk literatury, identyfikuje intertekstualność z literackością oraz wskazuje ją jako zjawisko, które kieruje lekturą i interpretacją tekstu (M. Riffaterre, *L'Intertexte inconnu*, „Littérature” 1981, nr 41; zob. A. Dziadek, *Interprétant – zarys zagadnienia*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opakiemu*, red. T. Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993, s. 216–220). Według Riffaterre’a między tekstem a intertekstem występuje trzeci tekst, który badacz nazywa, pożyczając termin od Charlesa Sandersa Peirce’a, interpretantem (oryg. „interprétant”). Lektura tekstu i intertekstu bez rozpoznania interpretanta powoduje, że czytelnik „percypuje jedynie aluzję, cytat, źródło”, nie wyczuwając napięć między tekstami (M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, przeł. K. i J. Falicy. „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 79, nr 1, s. 304 – tyt. oryg. *Sémiotique intertextuelle. L'interprétant*). Natomiast Graham Allen określa intertekstualność jako „ucieleśnienie/wcielenie inności” (oryg. „embodiment of otherness”) – G. Allen, *Intertextuality*, Routledge, New York 2011. Wizja literatury jako przestrzeni intertekstualnej wypełnionej cytatami i aluzjami jest charakterystyczna dla postmodernizmu, ale już Virginia Woolf widziała w powieści kanibala, ze względu na jej zdolność wchłaniania wielu głosów i tekstów (V. Woolf, *The Narrow Bridge of Art* (1927), [w:] E.A. Hungerford, *The Narrow Bridge of Art. Virginia Woolf's Early Criticism 1905–1925*, New York University ProQuest Dissertations Publishing, Ann Arbor 1965).

¹²³ Istnieją obszerne badania na temat intertekstualności, jej rozmaite klasyfikacje i typologie. Należy wymienić choćby: rozróżnienia dokonane przez Wacława Borowego, który dzieli wpływy i związki literackie na: wpływy i zależności ideowe, wpływy i zależności techniczne, wpływy i zależności tematyczne, świadome lub mimowolne wpływy i zależności stylistyczne, umyślne, nieumyślne, plagiatowe wpływy i zależności frazeologiczne (W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921, s. 7–45); klasyfikację transtekstualności Gérarda Genette’a, wyróżniającą pięć odmian powiązań między tekstami: metatekstualność (komentarz, który łączy dany tekst z innym), intertekstualność (obecność tekstu w innym tekście, przez cytat, plagiat, aluzję), paratekstualność (tytuły, podtytuły), hipertekstualność (w parodii czy pastiszu) i architekstualność (relacje wewnątrz gatunku literackiego) – G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki,

może dotyczyć stylów, cech gatunkowych, motywów, tematyki, idei, indywidualnych rysów twórczości innych autorów lub ich konkretnych dzieł, a także przyjmować postać autointertekstualności¹²⁴, jeśli autor nawiązuje do swojej wcześniejszej twórczości lub własnej osoby (warto zwrócić uwagę na związki z metalepsą, na przykład w przypadku gdy autor wkracza do świata przedstawionego własnego dzieła). W tej książce pojęcia autointertekstualności używa się dla oznaczenia spektrum zjawisk związanych z autorskimi odniesieniami do własnej twórczości (powiązania w obrębie dorobku jednego autora) i własnej osoby. Omawiane są tu więc szeroko rozumiane relacje intertekstualne,

[w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992 (tyt. oryg. *Palimpsestes. La littérature au second degré*); klasyfikację Ryszarda Nycza, który wyróżnia trzy główne odmiany intertekstualności: presupozycje, anomalie i atrybucje (R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] idem, *Tekstowy świat...*); klasyfikację Edwarda Kasperskiego, który wyodrębnia następujące rodzaje związków literackich: osobiste kontakty pisarzy reprezentujących różne literatury i narodowości, przekłady, biografie twórców, przenikanie tematyki literatury danego kraju do literatury innego oraz zapożyczenia kulturowe (E. Kasperski, *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, [w:] idem, *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*, DiG, Warszawa 1996, s. 93).

¹²⁴ W odniesieniu do autorskich odwołań do własnej twórczości i osoby badacze stosują różne nazwy i różne opisy, na przykład: „autotekstualność”, „intertekstualność ograniczona”, „intertekstualność wewnętrzna”, „intekstualność”, „intratekstualność”, „autoparafraza”. Jean Ricardou dokonuje podziału intertekstualności na intertekstualność ogólną (relacje między różnymi dziełami różnych autorów) i ograniczoną (relacje między różnymi dziełami tego samego autora) oraz intertekstualność zewnętrzną (między różnymi dziełami) i wewnętrzną (w obrębie tego samego dzieła) – J. Ricardou, *Claude Simon, textuellement*, [w:] *Claude Simon. Analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, red. J. Ricardou, U.G.E., Paris 1975. Odwołując się do podziałów wprowadzonych przez Ricardou, Lucien Dällenbach pisze o „intertekstualności autarkicznej” wymiennie z synonimicznym terminem „autotekstualność”, które zawierają w sobie zjawiska autocytatu, „dzieła w dziele”, „teatru w teatrze” (L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte, „Poétique”* 1976, nr 27, s. 282–283; idem, *Reflexivity and Reading*, przeł. A. Tomarken, „New Literary History” 1980, nr 3). Michał Głowiński odnotowuje, że „jedną z postaci intertekstualności jest autointertekstualność, czyli odwoływanie się do dzieł własnych, np. w formie autocytatu” (M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4, s. 80). Badacze piszą ponadto o relacjach zachodzących w obrębie pojedynczego tekstu, na przykład Mieczysław Dąbrowski widzi w takich zabiegach przejaw postmodernistycznej gry autora z własnym tekstem (M. Dąbrowski, *Postmodernizm. Myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000, s. 113–121). Pojawia się również termin „intratekstualność” na określenie właśnie relacji zachodzących w obrębie poszczególnego tekstu – Michael Riffaterre pisze o „intratekstualności” w odniesieniu do „relacji w łonie tekstu” (M. Riffaterre, *Syllepsis, „Critical Inquiry”* 1980, nr 4; w polskim brzmieniu cyt. za: I. Piekarski, *Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”. Albo o relacjach między tekstami jednego autora. Czyli tam i z powrotem*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 162–163), a Manfred Pfister sytuuje „intratekstualność” w kontekście Bachtinowskiej wielogłosowości i polifoniczności w obrębie dzieła (M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 82, nr 4, s. 186 – tyt. oryg. *Konzepte der Intertextualität*). Wreszcie w ujęciu Gérarda Genette’a „intratekstualność” to relacje między tekstami tego samego autora, z którymi mamy do czynienia na przykład w przypadku kontynuacji narracyjnych (G. Genette, *Palimpsesty...*). Na temat tekstu w tekście, czyli „intekstualności” i „intekstu” zob. P. Torop, *Zagadnienie intekstu*, przeł. T. Bogdanowicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 72, nr 2, s. 236–246 (tyt. oryg. *Problema intieksta*).

uwzględniające obecność: sądów, wyrażeń, tekstów, wzorców stylistyczno-gatunkowych innych autorów, tekstów, gatunków¹²⁵, wyznaczników innych, to jest pozaliterackich, form artystycznych i innych systemów semiotycznych (na przykład wprowadzenie motywu *tableau vivant* czy stylizacji muzycznej), elementów leksykalno-stylistycznych charakterystycznych dla innych typów tekstów¹²⁶, wreszcie miejsc niespójnych, niezrozumiałych, sugerujących występowanie w dziele elementów zapożyczonych z innych dyskursów, które wywarły wpływ na jego treść¹²⁷. W tej pracy intertekstualność jest rozpatrywana ze względu na swój metafikcyjny wydźwięk. Szczególną uwagę poświęca się tu sposobowi występowania w utworze wzorców odtwarzanych w ramach relacji intertekstualnych (w jaki sposób ujawniają się powiązania intertekstualne i czy są wyraźnie eksponowane)¹²⁸, funkcjom, jakie pełnią w utworze, stosunkowi autorów wobec nich¹²⁹, temu, jak wpływają na odbiór dzieła¹³⁰ i jak kształtuje się pod wpływem intertekstualności relacja odbiorcy wobec dzieła. Przedmiotem zainteresowania jest więc nie tyle obecność aluzji, cytatów itd., ile to, jak są przywoływane, jak kształtują się relacje i napięcia między nimi a (kon)tekstem, w którym zostają przywołane, oraz na czym polega ich metafikcyjny wydźwięk i powiązane z nim sensory komiczne.

Jedną z charakterystycznych form intertekstualności, najbardziej wyrazistą postacią stylizacji¹³¹ i jedną z możliwych determinant metafikcji jest parodia. Wielu badaczy wpisuje ją w spektrum zjawisk intertekstualnych. Wiktor Szklowski uważa intertekstualność, wespół z nieciągłością tekstu, za główne wyznaczniki parodii¹³². Gérard Genette, badając relacje intertekstualne i ich transformacje, kataloguje „literaturę drugiego stopnia”¹³³, do której zalicza między innymi parodię, aluzję, cytat, pastisz i burleskę. Roland Barthes ujmuje parodię jako jedną z form relacji między językami tworzącymi tekst, relacji, które zachodzą w przestrzeni odbiorcy, nie zaś autora (śmierć

¹²⁵ Taki rodzaj relacji intertekstualnych Nycz określa presupozycją – R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy...*, s. 85.

¹²⁶ Taki rodzaj relacji intertekstualnych Nycz określa anomalią.

¹²⁷ Taki rodzaj relacji intertekstualnych Nycz określa atrybucją.

¹²⁸ Ryszard Nycz stwierdza, że autor zazwyczaj sygnalizuje wyznaczniki intertekstualne.

¹²⁹ Ciekawe w tym kontekście są uwagi Edwarda Kasperskiego na temat interakcji tekstów polegających na przykład na „odpychaniu” cudzego tekstu, „przelicytowywaniu” go, „przemilczaniu”, „unicestwianiu” czy „podszywaniu się” pod cudzy tekst (E. Kasperski, *Związki literackie...*, s. 93).

¹³⁰ W świetle intertekstualności każde dzieło otwiera nową perspektywę odbioru tekstów, które to dzieło poprzedzają (zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna...*).

¹³¹ J. Sławiński, *Parodia*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 374–375.

¹³² Wiktor Szklowski podkreśla rolę parodii w generowaniu nowych form literackich (podobnie jak Bachtin, który uznaje parodię za motor w rozwoju literackim, a także jedno z głównych źródeł powieści, zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970 – tyt. oryg. *Problemy poetiki Dostojewskiego*), nie eksponując przy tym jej komicznych funkcji.

¹³³ Zob. G. Genette, *Palimpsesty...*

autora¹³⁴, ale narodziny odbiorcy). Hutcheon określa natomiast parodię jako „modalność kanonu intertekstualności”¹³⁵, która tak „jak inne formy intertekstualne polega na nakładaniu się tekstów”¹³⁶. Obok intertekstualności jako wyznacznik pojęcia parodii występuje metafikcyjność (pojawia się też tendencja do utożsamiania parodii z metafikcją, wyraźna zwłaszcza w koncepcjach rosyjskich formalistów, modernistów i postmodernistów; intertekstualność i tekstowa nieciągłość są wskazywane jako kryteria opisu parodii metafikcyjnej). Parodia może bowiem „wprowadzać refleksje pisarza na temat jego własnej działalności jako autora lub działalności innych twórców, obnażać strukturę innych utworów i swoją własną, analizować postawy odbiorców dzieła parodiowanego i prowadzić grę ze swoimi odbiorcami”¹³⁷. Moim zdaniem parodia jako forma intertekstualna ma zawsze wydzźwięk metafikcyjny, pośrednio lub bezpośrednio zwracając uwagę na fikcyjny, językowy, tekstualny wymiar dzieła. Zasadniczym założeniem tego studium jest to, że parodia jako źródło metafikcji, a więc jako – posługując się określeniem Szklowskiego – „chwyt obnażania chwytu”¹³⁸, może prowadzić do efektów komicznych.

2.2.3. Ironia

Drugą główną strukturą metafikcji omawianą w tym studium jest ironia, zwłaszcza jej dwa literackie przejawy: ironia narracyjna (w tym metalepsa) i ironia groteski. Robert Scholes upatruje źródeł metafikcji w fantazji i ironii, podnosząc przy tym, że utwory metafikcyjne cechuje umiejętność zabawy¹³⁹. Podobnie jak opisana wcześniej parodia, również ironia zakłóca proces normalnej komunikacji, stawia odbiorcę wobec konieczności odkodowania więcej niż jednej informacji, wywołuje przy tym poczucie dysonansu (stanowi bowiem wykroczenie przeciw szeroko rozumianej harmonii formy i treści). Piotr Łaguna podaje trzy główne wyznaczniki postawy ironicznej: poczucie sprzeczności, poczucie wyższości wobec zjawiska, w którym ujawnia się sprzeczność, oraz intencja podporządkowania zdobytego przez podmiot ironizujący doświadczenia pewnej idei i włączenia tegoż w obręb światopoglądu podmiotu¹⁴⁰. Włodzimierz Bolecki akcentuje synergię deziluzji (przede wszystkim w wymiarze narracyjnym jako

¹³⁴ Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247–251 (tyt. oryg. *The Death of the Author*; artykuł ukazał się najpierw w języku angielskim, a później francuskim pt. *La mort de l'auteur*).

¹³⁵ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia*, przeł. K. Górka, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 1, s. 335 (tyt. oryg. *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*).

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ E. Sidoruk, „Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern”... [recenzja], s. 222–223.

¹³⁸ Takie aspekty parodii eksponowali również później Boris Tomaszewski i Jurij Tynianow.

¹³⁹ R. Scholes, *Metaproza...*, s. 131–135.

¹⁴⁰ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 28.

kwestionowanie konwencji narracyjnych i dygresje metanarracyjne), parodii (ujawniającej intertekstualny status literatury) i groteski¹⁴¹.

Ironia narracyjna to chwyt dotyczący narracji i generalnego konstruowania świata przedstawionego, który rozbija jednolitą strukturę narracji i demaskuje iluzję. Ironia narracyjna obejmuje swoim zasięgiem całość dzieła i może przejawiać się w postaci: dygresji (i zasad ich występowania), bezpośrednich wtrąceń narratora, narratorskich komentarzy (mogą na przykład kojarzyć świat przedstawiony ze współczesną autorowi rzeczywistością), ironicznymi komentarzami odautorskimi (ich funkcja polega między innymi na „kontrastowym przełamaniu nastroju w stosunku do wewnętrznej atmosfery świata przedstawionego”¹⁴²), demonstrowania samouświadomienia kultury literackiej, ironicznej gry literackiej, „wypadania z roli”, parabazy, igrania konwencjami literackimi (ujawniają się między innymi na poziomie świadomości autorskiej), a także fingowania niewiedzy lub naiwności narratora¹⁴³.

Jednym z zabiegów aktualizujących ironiczną grę z odbiorcą i z konwencjami odbioru dzieła literackiego, a zarazem źródłem ironii narracyjnej jest meta-lepsa¹⁴⁴. Metalepsę rozumiem tutaj zgodnie z ustaleniami Gérarda Genette’a, który określa tak „każde wtargnięcie ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (albo też postaci z diegezy do świata metadiegetycznego etc.)”¹⁴⁵, a ogólniej – pomieszanie elementów należących do rzeczywistości ekstradiegetycznej z tymi pochodzącymi z fikcyjnego (diegetycznego) świata i każde przekroczenie granicy między światem ekstradiegetycznym a diegetycznym¹⁴⁶. Genette używa dwóch istotnych pojęć: świat diegetyczny to rzeczywistość opowiadanych zdarzeń, to świat przedstawiony (w którym istnieją fikcyjne postaci), natomiast ekstradiegetyczny to rzeczywistość poza fikcyjnym

¹⁴¹ Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty*, PWN, Warszawa 1991, s. 116, 124; zob. też J. Franczak, *Poszukiwanie realności...*, s. 132.

¹⁴² P. Łąguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 64.

¹⁴³ Posiłkuję się ustaleniami Piotra Łąguny dotyczącymi ironii narracyjnej: ibidem, s. 64–67.

¹⁴⁴ Na temat metalepsy zob. na przykład przegląd badań opracowany przez Johna Piera, *Metalepsis (Revised Version)*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>, dostęp: 29.01.2020.

¹⁴⁵ G. Genette, *Narrative Discourse...*, s. 234–235; w polskim brzmieniu cyt. za: T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 184.

¹⁴⁶ Étienne Souriau omawia poziomy filmowej rzeczywistości. Badaczka wyróżnia aż siedem poziomów, które konstytuują uniwersum filmu (oryg. „les sept plans d’existence de univers filmique”): fikcyjna rzeczywistość, czyli świat przedstawiony filmu (oryg. „réalité de fiction”); „prawdziwy” świat, który istnieje niezależnie od filmu (oryg. „réalité afilmique”); wszystkie osoby i przedmioty, które znajdują się przed kamerą (oryg. „réalité profilmique”); wszystko to, co zapisane jest na taśmie filmowej (oryg. „réalités filmographiques”); wszystko to, co widać podczas projekcji filmu (oryg. „réalités filmographiques (et écraniques)”); to, co znajduje się w umyśle odbiorcy, również oczekiwania odbiorcze (oryg. „les faits spectatoriels”); aspekty psychologiczne i socjologiczne, które dotyczą osób zaangażowanych w powstanie filmu (oryg. „le plan créatoriel”) – É. Souriau, *La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, „Revue internationale de Filmologie” 1951, nr 7/8, s. 231–240.

światem przedstawionym; gdy granice między światami diegetycznym i ektradiegetycznym zostaną przekroczone, rodzi się metafikcja¹⁴⁷. Metalepsa to zatem przemieszanie elementów należących do dwóch „ontologicznie odrębnych”¹⁴⁸ światów w obrębie jednak pewnego uniwersum literackiego¹⁴⁹. Metalepsa – przez obnażenie konwencji kreacji literackiej, którego dokonuje – jest jednym z głównych zabiegów łamania iluzji prawdziwości świata przedstawionego¹⁵⁰. Niektórzy badacze do składowych metalepetycznych zaliczają również komponenty paratekstualne lub obnażenie instrumentarium kreacji fikcji¹⁵¹.

Obok ironii narracyjnej poczesne miejsce zajmuje ironia groteski. Groteska¹⁵², którą Łaguna analizuje jako zjawisko pokrewne ironii lub potencjalnie ironiczne, stanowi w rozumieniu przyjętym w tym studium swego rodzaju ironiczną „syntezę mimetycznych form ekspresji”¹⁵³. Ironia tak definiowanej groteski rodzi się z dystansu wobec szeroko pojmowanych konwencji (estetycznych, artystycznych, obyczajowych)¹⁵⁴ oraz sprzężonego z nim poczucia dysonansu, jaki wywołuje się w odbiorcy. Determinantami ironii groteski są więc: rewizjonistyczna postawa wobec norm estetycznych, konwencji literackich i kompleksowo rozumianej zasady *decorum*, dystans wobec praw logiki i zdrowego rozsądku (stąd elementy fantastyczne i nielogiczne), dystans wobec norm estetycznych (deformacja i karykatura), dystans wobec konwencji literackich (łamanie *decorum*, niejednorodność)¹⁵⁵, gra przeciwieństw, zderzanie jakości sprzecznych oraz ukazanie świata rządzącego się prawami kontrastów, wobec którego nie sposób przyjąć stałą postawę (podmiot zmienia nieustannie swoją pozycję, wydłużając i skracając kontrast)¹⁵⁶. Ironiczne są groteskowa względność, niestabilność i niepochwytność

¹⁴⁷ G. Genette, *Narrative Discourse...*; idem, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

¹⁴⁸ Werner Wolf pisze o „ontologically distinct worlds”.

¹⁴⁹ Zob. E. Feyersinger, *Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten. Die Metalepse im Animationsfilm*, „Montage” 2007, nr 16.2, s. 122.

¹⁵⁰ Zob. W. Wolf, *Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction*, [w:] *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, red. F. Burwick, W. Pape, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1990, s. 295.

¹⁵¹ Sarkhosh, omawiając metalepsę w filmie, pisze na przykład o eksponowaniu kamery, ale stwierdza, że przestrzenią zaistnienia metalepsy mogą stać się również napisy otwierające filmy, zob. K. Sarkhosh, *Metaleipsis in Popular Comedy Film...*, s. 171–196.

¹⁵² Zob. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 76–78.

¹⁵³ Sformułowanie Włodzimierza Boleckiego w kontekście groteski w polskiej literaturze modernistycznej.

¹⁵⁴ Jerzy Franczak odnośnie do groteskowości w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego Gombrowicza* odnotowuje, że zasada się ona „na traktowaniu konwencji literackich i językowych jako znaków pustych, podatnych na dowolne przetasowania” (J. Franczak, *Poszukiwanie realności...*, s. 220).

¹⁵⁵ Odwołuję się tu do wyznaczników groteski jako formy ironicznej według Piotra Łaguny i do uwag Jerzego Franczaka na temat groteski (idem, *U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia” 2006, nr 4, s. 25–40).

¹⁵⁶ Zob. uwagi Łaguny na temat groteski jako jednego ze „zjawisk literackich pokrewnych ironii lub potencjalnie ironicznym”, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 76–78.

istoty zjawisk, które wiążą się „albo ze swobodną grą literacką i czystą zabawą, albo też z ewokacją tragicznego światopoglądu twórcy”¹⁵⁷ – „w pierwszym przypadku uwidaczniają się związki groteski z komizmem. W drugim z tragizmem, a zwłaszcza tragikomizmem o wydźwięku komicznym”¹⁵⁸.

2.2.4. Postać metafikcyjna

Za trzecią główną strukturę metafikcyjną uznaje się w tej rozprawie postać metafikcyjną (cecha metafikcyjności może mieć zresztą różne przejawy i stopień nasilenia, zatem w przypadku postaci Pirandellowskich mowa o postaciach metafikcyjnych, a w odniesieniu do person Gombrowiczowskich – o podszyciu metafikcją). W teorii literatury metafikcyjnymi¹⁵⁹ nazywa się postaci świadome własnego fikcyjnego statusu, które „komentując i analizując swoją kondycję, sytuują się na poziomie meta, stwarzając dystans między sobą jako podmiotem i sobą jako przedmiotem”¹⁶⁰, są więc niejako jednocześnie konstruowane za pomocą rozmaitych strategii literackich i stają się polem do badania tych strategii. Takie postaci, czyniąc swoje istnienie obiektem krytycznej refleksji, problematyzują w istocie relacje między fikcją a rzeczywistością¹⁶¹. Badacze określają postać literacką jako twór słowny (językowy, tekstowy) i antropomimetyczny¹⁶². W kreacji postaci metafikcyjnych szczególnie silne są napięcia między tymi dwoma aspektami ich istnienia. Maciej Jakubowiak przez pojęcie postaci metafikcyjnej rozumie „postać jawnie tekstualną, która ma świadomość swojej kondycji i ją tematyzuje, odsłaniając literackie mechanizmy swojej konstrukcji, jednocześnie zachowując swój wymiar antropomimetyczny pozwalający na przenoszenie rozpoznań dotyczących poetyki i ontologii fikcji literackiej do refleksji antropologicznej”¹⁶³. Taka postać „ujawnia [...] fikcyjny charakter konstruowania tożsamości i jego

¹⁵⁷ Ibidem, s. 77.

¹⁵⁸ Ibidem. Na temat związków groteski z komizmem zob. B. Dziemidok, *O komizmie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 63–104; o związkach groteski z tragizmem zob. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4, s. 271–280 (tyt. oryg. *Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken*); S. Gębala, *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1; idem, *Groteska a realizm*, „Litteraria” 1969, nr 1.

¹⁵⁹ Problematykę postaci metafikcyjnych jako jedna z pierwszych podjęła Jane Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, New York 1979.

¹⁶⁰ M. Jakubowiak, *Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne w dwóch powieściach Teodora Parnickiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 206.

¹⁶¹ J. Schlueter, *Metafictional Characters...*, cyt. za: M. Jakubowiak, *Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne...*, s. 206–208.

¹⁶² Zob. E. Kasperski, *Poetyka i antropologia postaci*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998; H. Markiewicz, *Postać literacka*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

¹⁶³ Jakubowiak przedstawia zarys pojęcia postaci metafikcyjnej na potrzeby analizy tego rodzaju person w powieściach Teodora Parnickiego (M. Jakubowiak, *Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne...*, s. 206–208).

konsekwencji”¹⁶⁴. Paradoksalnie, mimo że postaci metafikcyjne przedstawia się zasadniczo jako fikcyjne, jak zauważa Waugh: „często czyni się to w tym celu, aby zasugerować, że my wszyscy jesteśmy fikcyjni”¹⁶⁵. Za główne wyznaczniki metafikcyjności postaci w tym studium uznaje się: autorefleksję, świadomość własnej fikcyjności, wychodzenie i wypadanie z roli, przemieszczanie się między różnymi poziomami fikcji i rzeczywistości oraz dekonstrukcję. Metafikcyjność postaci może realizować się bezpośrednio, gdy postaci na przykład wprost komentują swój fikcyjny status, bądź pośrednio, gdy istnienie postaci jako twórców literackich ujawnia się przez ich (de)konstrukcję, wskutek której jawią się jako zlepki konwencji.

2.3. Teorie i formy komizmu

Jerzy Ziomek twierdzi: „najogólniej rzecz ujmując, teorie komizmu tworzą dwie klasy: klasę kontrastu i klasę degradacji”¹⁶⁶. Na tych dwóch kategoriach opierają się wszystkie zjawiska śmieszne. Na komizm rodzący się z poniżenia jakiejś wartości jako pierwszy zwraca uwagę Thomas Hobbes¹⁶⁷. Kwestię obecności oraz znaczenia poczucia wyższości i degradacji w przeżyciu komizmu podejmował również Alexander Bain¹⁶⁸. Do zwolenników teorii degradacji należeli także: Karl Ueberhorst, Harald Høffding, Stendhal i Władysław Witwicki. W świetle teorii degradacji komizm rodzi się z poczucia wyższości odbiorcy, kiedy ten odkrywa, że przedmiot nie odznacza się walorami, które były mu wcześniej przypisywane¹⁶⁹. Komizm jest bowiem – jak wskazuje Ziomek – „objawem sprzeczności między przekonaniem o tym, jak powinno być (norma), a tym, jak bywa (konstatacja)”¹⁷⁰. Dotykamy tu drugiej zasadniczej koncepcji komizmu – teorii kontrastu. Ziomek przyjmuje, że „utwór komiczny to taki utwór, który jest przeciwbiegunem określonego obrazu jako reprezentanta normy”¹⁷¹. Jako jeden z pierwszych teorię kontrastu postuluje Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Inni jej przedstawiciele to: Friedrich Vischer, Władysław Witwicki, Nikołał Czernyszewski, Immanuel Kant, Emil Kraepelin i Theodor Lipps. Vischer, Witwicki, Czernyszewski, a z nimi także Karol Lemcke i Jurij Boriew w badaniach nad komizmem koncentrują się na specyfice przedmiotów komicznych (teorie obiektywistyczne), żywiąc przekonanie, że „zasadą organizacji struktury

¹⁶⁴ Ibidem, s. 208.

¹⁶⁵ P. Waugh, *Metafiction...*, s. 59.

¹⁶⁶ J. Ziomek, *Komizm...*, s. 321.

¹⁶⁷ T. Hobbes, *Human Nature*, [w:] *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, t. 4, red. W. Molesworth, London 1840.

¹⁶⁸ A. Bain, *The Emotions and the Will*, Longmans, Green & CO, London 1865.

¹⁶⁹ J. Ziomek, *Komizm...*, s. 321.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 325.

¹⁷¹ Ibidem, s. 341.

komicznego przedmiotu jest właśnie kontrast lub sprzeczność jego cech zewnętrznych lub wewnętrznych”¹⁷². Natomiast badacze, którzy skupiają się na reakcjach obserwatora komicznego przedmiotu (teorie subiektywistyczne), zwracają uwagę na „nieoczekiwane przekształcenie się napiętego oczekiwania w nicość” (Kant), „niestosowność zstępującą, która rodzi się w momencie przejścia świadomości od rzeczy wielkich do małych” (Spencer), „walkę uczuć estetycznych, etycznych lub logicznych” (Kraepelin), „zastąpienie uczucia wzbudzonego przez oczekiwanie czegoś wartościowego – uczuciem związanym z czymś mało wartościowym” (Lipps)¹⁷³. Za czołowego przedstawiciela tego nurtu badań nad komizmem uważa się Arthura Schopenhauera, który pisze o inkongruencji (sprzeczności, niezgodności)¹⁷⁴, jaka istnieje między przedmiotem rzeczywistym a wyobrażeniem o nim¹⁷⁵. W niektórych badaniach zamiast „kontrastu” zostają wprowadzone następujące terminy: „niezgodność z normą”, „odejście od normy”, „sprzeczność z normą” (Jan Stanisław Bystroń, Jan Trzynałowski, Bohdan Dziemidok)¹⁷⁶. Teoria kontrastu wydaje się łączyć z ewolucjonistycznymi teoriami śmiechu i komizmu, zgodnie z którymi „natura motywuje nas do wykrywania wszelkich niespójności, nagradzając to przyjemnym doznaniem śmiechu”¹⁷⁷. Bliska jest mi konstatacja Dziemidoka, że

o komizmie można mówić tylko wtedy, gdy zaistnieje pewien kompleks czynników przedmiotowo-podmiotowych. Przede wszystkim musi pojawić się przedmiot posiadający cechy niezgodne z normami społecznymi, podzielanymi przez podmiot lub też z przyzwyczajeniami podmiotu, z jego poczuciem normalności i dlatego uznany przez podmiot za coś niedorzecznego, nienormalnego¹⁷⁸.

Jeden z głównych bohaterów tej książki, Luigi Pirandello, wyłożył swoje postrzeżenie zjawisk komicznych w eseju pt. *L'umorismo* (pol. *Humoryzm*)¹⁷⁹,

¹⁷² A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu...*, s. 133–134.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Komiczny utwór jest zawsze inkongruentny, to znaczy cechuje go wewnętrzna dysharmonia, wielogłosowość i zdialogizowanie. W książce pt. *Świat jako wola i przedstawienie* Schopenhauer pisze o inkongruencji, czyli niezgodności między rzeczywistym przedmiotem a wyobrażeniem o nim (zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł., wstępem poprzedził i komentarzami opatrzył J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994).

¹⁷⁵ Jerzy Franczak zauważa: „Spośród wielu teorii komizmu, takich jak teoria wyższości względem przedmiotu śmiechu (Hobbes, Bergson), fizjologiczne teorie wyzwolenia energii (Spencer, Freud) czy teoria reakcji umysłu na absurd (Kantowska formuła «przemiany napiętego oczekiwania w nicość»), do opisu dzieła Gombrowicza najlepiej pasują rozmaite teorie niespójności («incongruity theories»)” (J. Franczak, *Poszukiwanie realności...*, s. 132).

¹⁷⁶ A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu...*, s. 133–134.

¹⁷⁷ P. Biłgorajski, *Humor w kulturze. Od wykrywania fałszu do unikania prawdy*, „Filozofuj!” 2019, nr 1 (25): *Filozofia śmiechu i humoru*, s. 22.

¹⁷⁸ B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska. Sectio F” 1961, t. 16, nr 4, s. 57.

¹⁷⁹ Esej Pirandella pt. *L'umorismo* (1908) nie został do tej pory w całości przetłumaczony na język polski. Trudności w przekładzie nastęrcza nawet tytułowe *umorismo*. Jak pisze Józef

ilustrując je licznymi przykładami z literatury. Co istotne, pisarz odróżnia komizm od humoryzmu. Komizm (oryg. „comico”) jest wynikiem „dostrzeżenia przeciwieństwa” (oryg. „avvertimento del contrario”¹⁸⁰), a więc intelektualnego rozpoznania sprzeczności¹⁸¹. Komizm rodzi się ze spostrzeżenia rozbieżności

Heistein we *Wstępie do Wyboru dramatów* włoskiego pisarza: „już sam tytuł budził zastrzeżenia filozofów i krytyków, dla których był to termin właściwie niezupełnie nowy, ale definiowany w sposób odbiegający od dotychczasowych zasad myśli filozoficzno-estetycznej. Termin ten sprawia również kłopoty polskim badaczom dzieła Pirandella, gdyż zmuszeni są wprowadzić jako polski jego ekwiwalent neologizm w postaci «humoryzmu», ponieważ spotykany niekiedy w bibliografiach przekład *umorismo* na «komizm» jest całkowicie nieadekwatny. Zresztą sam Pirandello, by usprawiedliwić jego wprowadzenie do terminologii włoskiej, szukał uzasadnienia nie w etymologii własnego języka, lecz w tradycji niemieckiej i angielskiej. Określił on «humoryzm» jako oryginalną postawę, by uniknąć jego identyfikacji z takimi kategoriami estetycznymi, jak komizm, ironia, satyra lub sarkazm” (J. Heistein, *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1978, s. XIX–XX). Heistein opowiada się za stosowaniem terminu „humoryzm” również w tomie *Historia literatury włoskiej* (J. Heistein, *Historia literatury włoskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 223). Lesław Eustachiewicz z jednej strony zgadza się z Heisteinem, że nie należy tłumaczyć *umorismo* jako „komizm”, bowiem – jak twierdzi – „w grę wchodzi zasadnicza różnica między komizmem a humorem” (L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 17), z drugiej nie odpowiada mu proponowany przez badacza termin „humoryzm”, który w jego odczuciu jest „niezbyt zręczny” (ibidem). Eustachiewicz pisze: „mówimy o humorystach z pełnym tradycyjnym uzasadnieniem, natomiast termin Pirandella, wyrastający z niemieckiej i angielskiej konwencji terminologicznej, po polsku wystarczy odtworzyć jako «humor»” (ibidem), i w zgodzie z tym przekonaniem tłumaczy tytuł eseju jako *Humor*. Również Jerzy Adamski podaje tytuł Pirandellońskiego dzieła w polskim brzmieniu – *Humor* (J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella*, [przedmowa w:] L. Pirandello, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 15). Joanna Ugniewska w tomie *Historia literatury włoskiej XX wieku* tytuł Pirandellońskiego eseju pozostawia nieprzetłumaczony, a dalej – omawiając jego problematykę – zastępuje go neologizmem „humoryzm”, zapisując termin w cudzysłowie (J. Ugniewska, *Svevo i Pirandello. Od kryzysu świadomości do świadomości kryzysu*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, PWN, Warszawa 1985, s. 15). Wreszcie Halina Kralowa w krótkim opracowaniu poświęconym Pirandellowi jako polski tytuł eseju podaje *Humor*, ale w dalszej części pozostawia termin nieprzetłumaczony, we włoskim brzmieniu *umorismo*, dając tym samym dowód braku stosownego ekwiwalentu na gruncie języka polskiego (H. Kralowa, *Luigi Pirandello. Życie i forma*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, PWN, Warszawa 2001, s. 39–40). Zastąpienie Pirandellońskiego *umorismo* zarówno polskim „humorem”, jak i „komizmem” wydaje się niezadowolającym rozwiązaniem translacyjnym. *Umorismo* jest dla pisarza zjawiskiem odrębnym, nietożsamym ani z komizmem, ani z humorem, dlatego najwłaściwszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie na jego oznaczenie osobnego terminu. W tym studium zostaje przyjęte tłumaczenie włoskiego *umorismo* na język polski jako „humoryzm”.

¹⁸⁰ Monika Woźniak „avvertimento del contrario” tłumaczy jako „dostrzeżenie przeciwieństwa” (zob. U. Eco, *Między kłamstwem a ironią*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo M, Kraków 2008, s. 72–73 – tyt. oryg. *Tra menzogna e ironia*).

¹⁸¹ Felicity Firth w odniesieniu do Pirandellońskiego „avvertimento del contrario” używa trafnego określenia „intelektualne rozpoznanie sprzeczności” (oryg. „intellectual recognition of contradiction”) – zob. F. Firth, *Pirandello*, [w:] *The Cambridge History of Italian Literature*, red. P. Brand, L. Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 481.

między normą a odchyleniem od normy, które prowadzi do natychmiastowej reakcji w postaci śmiechu. W ujęciu Pirandella komizm jest zjawiskiem prostym, bezrefleksyjnym. Humoryzm, w przeciwieństwie do komizmu, jest zagadnieniem złożonym, które wiąże się z głębszym przeżyciem podmiotu (czyli osoby stykającej się z dziełem humorystycznym), refleksją i współczuciem wobec komicznego przedmiotu. Jeśli w drodze refleksji uświadomimy sobie tragiczne tło komicznej sprzeczności, nasza wyjściowa postawa kpiąca przemieni się w postawę litościwą, a początkowe powierzchowne dostrzeżenie przeciwieństwa zastąpi uczucie sprzeczności (oryg. „sentimento del contrario”¹⁸²), a więc percypowanie inkongruencji zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie. Pirandello ilustruje rozróżnienie komizmu i humoryzmu na przykładzie wizerunku starej wymalowanej kobiety (oryg. „vecchia imbellettata”), który jest komiczny, albowiem dostrzegamy, że staruszka nie wygląda i nie zachowuje się zgodnie z pewnymi obowiązującymi normami; innymi słowy, nie spełnia naszych oczekiwań wobec staruszki. Obraz starej wymalowanej kobiety będzie komiczny dopóty, dopóki nie pojawi się refleksja i odbiorca nie zacznie zastanawiać się, jaka sytuacja życiowa stoi za takim, a nie innym wyglądem kobiety, i dopóki nie zrodzi się w nim współczucie oraz litość w stosunku do przedmiotu śmiechu, w tym przypadku staruszki¹⁸³. Dzieło humorystyczne wprawia odbiorcę w stan konsternacji, wywołuje sprzeczne emocje: komizm i śmiech ścierają się ze smutną refleksją¹⁸⁴. Podczas gdy komizm, zjawisko proste, wywołany obrazem sprzecznym z obowiązującym modelem prowadzi bezpośrednio do śmiechu, humoryzm wiąże się z pewnego rodzaju współodczuwaniem z komicznym

¹⁸² Monika Woźniak tłumaczy „sentimento del contrario” jako „uczucie sprzeczności” (zob. U. Eco, *Między kłamstwem a ironią...*, s. 73). Ponadto „Pirandello widzi bardzo wyraźnie, że by przejść od fazy komicznej do humorystycznej, trzeba zrezygnować z dystansu i wyższości (czyli klasycznych cech komizmu) [...]” (U. Eco, *Między kłamstwem a ironią...*, s. 73).

¹⁸³ „Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellattata e parata d’abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora intervieni in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s’inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l’amore del marito molto più giovanile di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l’umoristico” (L. Pirandello, *L’umorismo*, Mondadori, Milano 1992, s. 126).

¹⁸⁴ Salvatore Guglielmino zauważa: „il risultato che scaturisce dal sentimento del contrario [...], lo stato d’animo che in noi si crea dinanzi a una rappresentazione veramente umoristica è solo uno: la perplessità” (S. Guglielmino, *Introduzione*, [w:] L. Pirandello, *L’umorismo...*, s. XVII). Pirandello pisze zaś: „Io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa” (L. Pirandello, *L’umorismo...*, s. 131).

przedmiotem. Mimo to również humoryzm może prowadzić do śmiechu, ale będzie to śmiech podszyty goryczą, współczuciem, bólem. Zdaniem Pirandella humoryzm polega na ukazaniu „bolesnych aspektów radości i śmiesznych aspektów ludzkich cierpień” oraz „najbardziej poważnych zjawisk w ich śmieszności i najbardziej śmiesznych w ich powadze”¹⁸⁵. Tłumaczy to tragiczne, głęboko refleksyjne podszycie komizmu i śmiechu w twórczości włoskiego dramaturga.

Specyficzny sposób rozumienia przez Pirandella zjawisk komicznych, a zwłaszcza dychotomia komizm–humoryzm ma według Leonarda Sciascii związki z sycylijskimi korzeniami pisarza¹⁸⁶. Badacz odnotowuje, że podczas gdy wyraźne rozróżnienie komizmu i tragizmu jest obecne w tradycji greckiej, dla kręgu kultury arabskiej¹⁸⁷ charakterystyczny pozostaje brak ostrego rozgraniczenia tych dwóch wartości¹⁸⁸. Przesłanki, na których Pirandello opiera rozróżnienie komizmu i humoryzmu, wydają się jednak w pewnym stopniu bliskie również sięgającym czasów starożytnej Grecji i *Poetyki* Arystotelesa ustaleniom zmierzającym do wyznaczenia granic komizmu:

Komedia jest naśladowczym [...] przedstawieniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w aspekcie wszelkich ich wad, a tylko w zakresie brzydoty, której częścią jest śmieszność. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym

¹⁸⁵ L. Pirandello, *L'umorismo*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1960, s. 36; w polskim brzmieniu cyt. za: J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXII.

¹⁸⁶ Zob. opracowania Leonarda Sciascii poświęcone Pirandellowi: L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953; idem, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 1996; idem, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989.

¹⁸⁷ Na temat arabsko-sycylijskich związków historycznych i kulturowych zob. M. Amari, *Storia dei musulmani in Sicilia*, t. 1–3, Felice le Monnier, Firenze 1854 (t. 1), 1858 (t. 2), 1872 (t. 3); A. Costantino, *Gli arabi in Sicilia*, Antares Editrice, Palermo 2005; A. Ahmad, *A History of Islamic Sicily*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1975; F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Scheiwiller (Garzanti), Milano 1979; B.M. Alfieri et al., *Testimonianze degli Arabi in Italia*, Fondazione Leone Caetani, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1988; H. Bresc et al., *Del nuovo sulla Sicilia musulmana*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1995.

¹⁸⁸ „Che a Catania il sentimento del tragico e il sentimento del comico vivano nell'Antica distinzione e separazione, e che a Girgenti invece costantemente giuochino quel dialettico e indissolubile contrasto da cui si genera il moderno sentimento che denominiamo umorismo, riteniamo di dover ascrivere al persistere della visione greca della vita, nel Val Demone, e al suo affievolirsi, nel Val di Mazara. In uno dei suoi fantastici racconti, Jorge Luis Borges immagina il travaglio, lo sforzo dell'arabo Averroè quando, imprendendo la traduzione della *Poetica* di Aristotele, si trova di fronte alle parole «tragedia» e «commedia»: «Due parole dubbie lo avevano arrestato al principio ... nessuno, nell'ambito dell'Islam, aveva la più piccola idea di quel che volessero dire». Non sapendo che cosa fosse il teatro, Averroè non riusciva a penetrare il significato delle due parole: e la vita gli scorreva sotto gli occhi indistinta nei suoi elementi tragici e comici, tragedia e commedia insieme, il grande vario mutevole teatro del mondo. E in Pirandello c'è appunto questo: una specie di invenzione del teatro; come di chi non conosce la convenzione tecnica ed espressiva del teatro vero e proprio e inventa, cioè nel senso più proprio trova, il teatro nella vita, nell'indistinto impetuoso scorrere di «tragedia» e «commedia»” (L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia...*, s. 23–24).

i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem [...] jest brzydka i powyrzywana, lecz niewyrażająca bólu, maska komiczna¹⁸⁹.

Komediowe przedstawienie przedmiotu nie powinno być kojarzone z cierpieniem ani bólem, straciłoby bowiem wówczas swój komiczny wymiar. Współczucie i litość jako przeszkody na drodze do komicznej reakcji wskazuje również psycholog Władysław Witwicki: „współczucie i litość, jeśli znoszą postawę estetyczną [a przynoszą postawę rzeczową – N.B.], paraliżują komizm”¹⁹⁰. Tym śladem wydaje się podążać Pirandello, akcentując refleksję jako element determinujący humoryzm w opozycji do komizmu. Włoski pisarz rozgranicza też zjawiska humoryzmu, komizmu i ironii¹⁹¹.

Jedną z form komizmu rozpatrywaną w tym studium jest parodia. Jej komiczny aspekt eksponuje Bachtin, który rozważa tę kategorię z jednej strony w kontekście wielogłosowości, z drugiej w kontekście karnawalizacji (przedstawia parodię jak formę skarnawalizowaną o zdecydowanym nacechowaniu komicznym oraz sytuuje komizm w centrum refleksji nad formami parodystycznymi). W parodii wyraźnie manifestują się zasadnicze teorie komizmu: degradacja oraz kontrast. Podobnie bowiem jak w stylizacji, również w parodii „autor zapożycza słowo cudze, lecz w odróżnieniu od stylizacji nadaje mu kierunek myślowy wręcz sprzeczny z naturalnym”¹⁹². Co istotne, w parodii „nieosiągalne jest zespojenie głosów”¹⁹³, „głosy są nie tylko odosobnione i rozdzielone, ale wręcz wrogo sobie przeciwstawione”¹⁹⁴, a zatem „szczególnie ostro podkreślona jest odmienność słowa cudzego”¹⁹⁵. To, że parodia stanowi odchylenie od normy literackiej, zaważa na jej komicznym wydzźwięku. Badacze zestawiają w różnych aspektach parodię z metafikcją i komizmem. Hans Robert Jauss¹⁹⁶, podobnie jak Wolfgang Iser¹⁹⁷, rozpatrują utwory parodystyczne o charakterze metafikcyjnym w optyce procesu odbioru, naświetlając te elementy parodii, za pomocą których dochodzi do ewokacji, a następnie zburzenia horyzontu oczekiwań czytelnika. Ihab Hassan sytuuje parodię zarówno w kontekście konstrukcji komicznych, jak i metafikcyjnych,

¹⁸⁹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006, s. 16–17.

¹⁹⁰ W. Witwicki, *Analiza komizmu*, [w:] idem, *Psychologia*, t. 2, PWN, Warszawa 1963, s. 211.

¹⁹¹ „Non vogliamo affatto confondere lo spirito comico, l’ironia, la satira con l’umorismo: tutt’altro!” – pisze Pirandello w *L’umorismo...*, s. 115.

¹⁹² M. Bachtin, *Słowo w dziele Dostojewskiego*, [w:] idem, *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, s. 122.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, nr 4, s. 271–307; idem, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1999 (tyt. oryg. *Literaturgeschichte als Provokation*).

¹⁹⁷ W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978 (tyt. oryg. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*).

wyodrębniając ją jako jedną z form postmodernistycznych – obok ironii, komedii absurdu, czarnego humoru, bufonady i negacji – oraz umieszcza na tle fantastyki, gry, humoru, happeningu i form autorefleksyjnych¹⁹⁸. Rose wyróżnia dwa podstawowe wyznaczniki parodii: ambiwalencję dwoistej struktury oraz komizm, konstatując, że parodia może być wykorzystywana rozmaicie, ale zawsze w celu komicznego przekształcenia, które może mieć charakter metafikcji lub nie¹⁹⁹.

Kolejną formą komizmu, o której mowa w tej pracy, jest ironia. Niektórzy badacze, między innymi Theodor Lipps, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Julian Krzyżanowski i Juliusz Kleiner, traktują ją jako samodzielną formę komizmu²⁰⁰. Także Łaguna zauważa, że „ironia należy do zjawisk silnie powiązanych z komizmem. Najszerzej rzecz ujmując, można powiedzieć, że stanowi ona wyjątkowo subtelny przejaw komizmu”²⁰¹, oraz że „szukając analogii pomiędzy komizmem a ironią, wskazać wypada na podobieństwo w samej strukturze zjawiska komicznego i ironicznego”²⁰². Oba rodzą się z poczucia sprzeczności i wyższości wobec zjawiska, w którym ujawnia się sprzeczność²⁰³. Również Aleksander Głowczewski stwierdza, że postawę ironiczną cechuje „dystans wobec przedmiotu, poczucie własnej wyższości i negatywna waloryzacja obiektu. Tym samym ironia nabiera sensu pokrewnego interpretacjom humoru i satyry jako określeń form komizmu”²⁰⁴. Innymi słowy, konstytutywne cechy tej formy: poczucie wyższości mówiącego, degradacja przedmiotu wypowiedzi (i jej odbiorcy) oraz „igranie ze sprzecznymi sensami”²⁰⁵ powodują, że w określonych warunkach może ona też pełnić funkcje komiczne, stanowić rodzaj dowcipu, wyrażać drwinę, szyderstwo, sarkazm, a także być składnikiem parodii²⁰⁶. Między innymi z tytułu cechującej ironię opozycji między efektem oczekiwanym a efektem uzyskanym Freud uznaje ją za podgatunek komizmu²⁰⁷. Łaguna – odwołując się do wyodrębnionych przez Dziemidoka aktów intelektualnych, zachodzących w ramach postawy wobec zjawisk komicznych (pierwszy akt to ujęcie niezgodności między zjawiskiem a naszymi nastawieniami; drugi akt to opanowanie nowych stosunków i włączenie ich w kompleks naszych oczekiwań)²⁰⁸ – konstatuje, że „analiza

¹⁹⁸ I. Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, „Critical Inquiry” 1986, t. 12, nr 3, s. 503–520; idem, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987.

¹⁹⁹ Istnieje tendencja, by za parodię artystyczną uznawać jedynie jej odmianę metafikcyjną, przy jednoczesnym marginalizowaniu parodii komicznej.

²⁰⁰ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 28.

²⁰¹ Ibidem, s. 50.

²⁰² Ibidem, s. 47–48.

²⁰³ Ibidem, s. 28.

²⁰⁴ A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu...*, s. 147.

²⁰⁵ A. Okopień-Sławińska, *Ironia*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 221–222.

²⁰⁶ Ibidem, s. 222.

²⁰⁷ Zob. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Sen, Warszawa 1993 (tyt. oryg. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*).

²⁰⁸ B. Dziemidok, *O komizmie...*, s. 45.

subiektywnych warunków doznania komizmu wskazuje na wyraźną zbieżność z ironią, przy czym aktowi pierwszemu odpowiada na płaszczyźnie ironii doświadczenie sprzeczności ironicznej, wyrażające się właśnie w zawładnięciu społecznością, uwolnieniu z sytuacji opozycyjnej”²⁰⁹. Oto ironia komiczna – pisze Łaguna – „jest reakcją na kontrast budzący śmiech, bawi bądź bawiąc, ocenia krytycznie, jest igraszką albo atakiem na rzeczywistość [...]”²¹⁰.

Wreszcie również groteska jest rozpatrywana na kartach tej książki w kontekście komizmu. Niektórzy badacze utrzymują, że groteska to coś więcej niż tylko kategoria estetyczna, biorąc pod uwagę jej egzystencjalne konotacje. Może być ona reakcją na bezradność, zagubienie, kryzys wartości i obecność antynomii. Prawdopodobnie właśnie dlatego pisarze postmodernistyczni tak chętnie wykorzystują ją w swoich dziełach. Groteska zdaniem Wolfganga Kaysera czy Lee Byrona Jenningsa stanowi swoistą próbę intelektualnego rozpoznania i wartościowania świata. Kayser stawia tezę, że groteskowość to „świat, który stał się obcy”²¹¹, to „wtargnięcie w nasze życie chaosu i paradoksu”²¹² – dodaje Jennings, referując poglądy niemieckiego literaturoznawcy. Według badaczy śmiech jest w tym przypadku rodzajem samoobrony przed poczuciem zagrożenia ze strony ciemnych, nieodgadnionych sił. Śmiech związany z groteską pełni funkcje oczyszczające, prowadzi do *katharsis*: „groteskowość doprowadza śmiech do ostateczności, aż do łkania i oczyszcza miejsce dla nowego patosu – patosu bez czułości i bez litości, jedyne, jaki nasz ból istnienia zdolny jest może jeszcze znieść”²¹³. Justus Möser widzi w grotesce szczególny rodzaj śmieszności, w którym mieszają się komizm i tragizm, śmiech i łzy²¹⁴. Zakresy pojęć groteski, absurdu i tragikomedii krzyżują się, a w niektórych miejscach nawet pokrywają, zmuszając odbiorcę do wyzbycia się iluzji i fałszywych konwencji oraz do nawiązania kontaktu z niezafałszowaną rzeczywistością – Jennings omawia to zjawisko na przykładzie teatru absurdu pióra takich autorów jak Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet i Edward Albee. Co ciekawe, Jennings wśród postaci groteskowych – obok „klasycznych” wariantów, jak demony, diabły, postaci będące kompozycją elementów zwierzęcych, roślinnych i ludzkich, postaci zdeformowane i ułomne fizycznie – wymienia figury kojarzone z gatunkami komediowymi, na przykład postaci z komedii dell’arte (szczególnie Pantalone)²¹⁵, błazny, kłowni, marionetki czy kostiumy z niemieckich

²⁰⁹ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 48.

²¹⁰ Ibidem, s. 62.

²¹¹ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości...*, s. 276.

²¹² L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4, s. 282 (tyt. oryg. *The term “grotesque”*).

²¹³ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4, s. 321 (tyt. oryg. *Le Grotesque et l’expérience de la ‘Lucidité’*).

²¹⁴ Również Völker akcentuje połączenie komizmu i tragizmu jako ważką cechę groteski.

²¹⁵ Według Justusa Mösera źródłami groteski w teatrze mogą być maskarada, szczególnie gestykulacja i sposób poruszania się aktorów. Möser łączy zagadnienia groteski

widowisk zapustnych. Groteska operuje różnymi narzędziami, jak choćby hiperbolą, kontrastem, zaskoczeniem, dysproporcją, parodią²¹⁶, niezgodnością między treścią a formą oraz alogizmem. Wiele z tych środków pokrywa się z konstytutywnymi mechanizmami komizmotwórczymi.

2.4. Komiczne uwarunkowania metafikcji

2.4.1. „Poufałe obmacywanie” źródłem komizmu

Zawarte w rozprawie *Epos i powieść* refleksje Michaiła Bachtina na temat „strefy bezceremonialnego kontaktu”²¹⁷ oraz koncepcja „poufałego obmacywania”²¹⁸ konstytuują przyjęty w moim opracowaniu kontekst badań nad powiązaniem metafikcji i komizmu:

Śmiech odznacza się cudowną siłą przybliżania przedmiotu, wprowadza przedmiot w strefę bezceremonialnego kontaktu, w której można go poufałe obmacywać ze wszystkich stron, przewracać, odwracać na lewą stronę, oglądać od dołu i z góry, rozbić zewnętrzną skorupę i zaglądać do środka, podawać w wątpliwość, rozkładać, rozczłonkować, obnażać i demaskować, swobodnie badać i wypróbować. Przybliżając przedmiot i spoufalając się z nim, śmiech jak gdyby przekazuje go w nieustraszone dłonie eksperymentującego badacza – naukowca i artysty, poddaje władzy swobodnie eksperymentującej fantazji służącej celom badawczym²¹⁹.

Chociaż słowa Bachtina odnoszą się do procesów rozwoju gatunku powieściowego, za zasadne przyjęto tu odniesienie ich także do badań nad komizmotwórczym potencjałem metafikcji. Działania, które zdaniem rosyjskiego literaturoznawcy są możliwe w „sferze bezceremonialnego kontaktu” – jeżeli za „przybliżany przedmiot” uznać by szeroko rozumiane dzieło literackie (w formie materialnej, ale też całe zaplecze literatury, konwencje literackie, instrumentarium artystyczne), jak również rzeczywistość (do której dzieło literackie się odnosi i którą imituje) – przypominają łudząco praktyki metafikcyjne. Do czego innego bowiem, jak nie do „poufałego obmacywania z każdej strony, przewracania, odwracania na lewą stronę, oglądania od dołu i z góry, rozbijania zewnętrznej skorupy i zagładania do środka, podawania w wątpliwość, rozkładania, rozczłonkowania, obnażania i demaskowania, swobodnego badania

z komedią dell'arte, proponując termin „arlekinada” (oryg. „Harlekinade”), zob. J. Möser, *Harlekin, oder Verteidigung des Groteske Komischen*, Hansebooks, Norderstedt 2017 (pierwodruk: 1761).

²¹⁶ Na temat powinowactw parodii i groteski zob. A. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski*, [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i w Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.

²¹⁷ M. Bachtin, *Epos i powieść*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki...*, s. 560.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem.

i wypróbowywania”²²⁰ nie tylko dzieła literackiego, lecz także ogólnie konwencji mówienia i pisania, struktur utrwalonych na mocy konwencji literackiej i kulturowej, zaprasza czy nawet zmusza odbiorcę metafikcja? „Poufałe obmacywanie ze wszystkich stron” przywodzi na myśl poznanie niemalże organoleptyczne, dotykanie dzieła literackiego zarówno w jego materialnej formie, jak i jego elementów strukturalnych, budujących je konwencji. „Odwracanie na lewą stronę” przypomina obnażenie kulisów, poznanie zaplecza literackiego, tego, „czego nie widać”, zagładanie tam, gdzie dostęp jest zastrzeżony dla instancji autorskiej i gdzie zwykle odbiorca wstępu nie ma. Wreszcie „rozbijanie zewnętrznej skorupy i zagładanie do środka”, „ogładanie od dołu i z góry”, „podawanie w wątpliwość, rozkładanie, rozczłonkowanie, obnażanie i demaskowanie”, „swobodne badanie i wypróbowywanie” – ewokują wprowadzenie konwencji literackich i całego instrumentarium literata do „strefy bezceremonialnego kontaktu”, gdzie odbiorca poufałe sobie z nimi poczyną, „dotyka”, dekonstruuje. Metafikcja włącza dzieło do „sfery bezceremonialnego kontaktu” (chodzi między innymi o „bezceremonialne” kontakty odbiorcy z dziełem, nadawcy z odbiorcą, odbiorcy z rzeczywistością pozaliteracką, nadawcy z własnym dziełem, nadawcy i odbiorcy z konwencjami pisania, mówienia oraz z uniwersum literackim). Ludzki umysł szuka w świecie powtarzalności, uczy się pewnych schematów postrzegania rzeczywistości, to samo odnosi się do odbioru wytworów sztuki²²¹. Co dzieje się, gdy jakieś dzieło nie pozwala na schematyczny odbiór, gdy zmusza odbiorcę do wychodzenia poza dane dzieło literackie, odwołując się nie tylko do rzeczywistości pozaliterackiej, ale też do innych wytworów kultury, z jednej strony igrając z jego przyzwyczajeniami czytelnicznymi, z drugiej z nawykami życia codziennego? Za sprawą metafikcji aktualizuje się gra z percepcją odbiorcy, dochodzi do wybicia go z uschematyzowanego poruszania się po świecie (nie tylko literackim). Metafikcja skłania odbiorcę do zajrzenia czy wręcz wtargnięcia do tych obszarów dzieła, które zwykle są dla niego niedostępne. Rozbija niejako dzieło, obnaża je, za sprawą metafikcji „przedmiot jest rozbijany, obnażany (pozbawiony symbolizujących dostojeństwo szat); śmieszny nagi przedmiot, śmieszny również zdjęta «pusta szata». Dokonywana jest komiczna operacja rozczłonkowania”²²². Metafikcja, rozczłonkując dzieło literackie, ujawniając jego instrumentarium, dokonując jego obnażenia, ujawnia jego szkielet, strukturę i pozostawia swoistą „pustą szatę”, nagi szkielet literacki.

Metafikcja prowadzi nieuchronnie do zaburzenia hierarchicznego dystansu między poszczególnymi instancjami komunikacji literackiej. Świat komizmu, jak pisze Bachtin:

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Zob. E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, Boston 1974; P. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, Garden City 1966.

²²² M. Bachtin, *Epos i powieść...*, s. 561.

jest to strefa maksymalnie poufałego i brutalnego kontaktu: śmiechu, obelg, razów. To przede wszystkim dyskredytacja, czyli usunięcie przedmiotu z dalekiego planu, zburzenie epickiego dystansu, zaatakowanie i destrukcja dalekiego planu w ogóle. W wymiarze śmiechu przedmiot można bez szacunku obejść i obejrzeć ze wszystkich stron; co więcej, grzbiet, tył przedmiotu (a także ukrywane wewnątrz) nabierają w tym wymiarze szczególnego znaczenia. Przedmiot jest rozbijany, obnażany (pozbawiony symbolizujących dostojność szat); śmieszny nagi przedmiot, śmieszny również zdjęta „pusta szata”. Dokonywana jest komiczna operacja rozczłonkowania. Komizm jest grą (czyli uwspółcześnieniem); przedmiotem gry jest odwieczna artystyczna symbolika przestrzeni i czasu: góra, dół, przód, tył, wcześniej, później, pierwszy, ostatni, minione, obecne, chwilowe, długotrwałe itp. Panuje tutaj artystyczna logika analizy, rozczłonkowania, zadawania śmierci²²³.

Czy można wyobrazić sobie bardziej poufałą formę kontaktu odbiorcy (czytelnika, widza) z dziełem niż taka, w której staje on się niejako współtwórcą dzieła lub w której ma on świadomość fikcyjności świata przedstawionego, konwencjonalności konwencji i ujęć literackich? Rola odbiorcy, włączonego do „sfery bezceremonialnego kontaktu”, a więc do dzieła metafikcyjnego, wydatnie rośnie, przejmuje on rolę badacza – wzrasta rola odbiorcy, a maleje znaczenie dzieła i autora. Następuje zepchnięcie z piedestału dzieła sztuki, które za sprawą metafikcji staje się bliskie odbiorcy, przestaje być przedmiotem sakralnym, stworzonym przez wszechwładnego autora – stwórcę, jedyne, który zna tajniki procesu twórczego, wyłącznej i najwyższej instancji decyzyjnej. Realizuje się tu jeden z podstawowych mechanizmów komizmotwórczych – degradacja; charakterystyczna degradacja procesu twórczego w oczach odbiorcy.

2.4.2. Komizm metafikcyjny. Między empatią a ironią

Istotnym kontekstem badań nad komizmotwórczym potencjałem metafikcji są pojęcia empatii i ironii. Empatia²²⁴, rozumiana jako z jednej strony zdolność odbiorcy (nie jako cecha indywidualna, lecz jako skłonność wzbudzana przez tekst) do immersji w fikcję literacką („zawieszenie niewiary”

²²³ Ibidem.

²²⁴ Na temat empatii zob. na przykład L. Boella, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006; K. Jankowiak-Siuda, K. Siemieniuk, A. Grabowska, *Neurobiologiczne podstawy empatii*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2009, nr 4, s. 51–58; S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007; Th. Lipps, *Empathy, Inner Imitation and Sense-Feelings*, przeł. E.F. Carrit, [w:] *A Modern Book of Esthetics*, red. M.M. Rader, Holt, Rinehart and Winston, New York 1965, s. 374–382 (tyt. oryg. *Einführung, innere Nachahmung und Organempfindungen*); J. Rembowski, *Zarys historii badań nad empatią*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Psychologiczne” 1993, nr 9, s. 17–29; E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka, J.F. Gierula, Znak, Kraków 1988 (tyt. oryg. *Zum Problem der Einführung*); R. Vischer, *On the Optical Sense of Form. A Contribution to Aesthetics*, [w:] *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, red. H.F. Mallgrave, E. Ikonomou, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1994, s. 89–123 (tyt. oryg. *Über das optische Formgefühl*).

u Coleridge'a)²²⁵ i do utożsamienia z dziełem literackim, a z drugiej ironiczne zdystansowanie się wobec niego („obłudny czytelnik” u Baudelaire'a)²²⁶, okazuje się kluczowa dla wyjaśnienia sensu zabiegów metafikcyjnych zarówno w ujęciu estetycznym, jak i antropologicznym. Susan Sontag pisze: „Jeżeli tragedia jest doświadczeniem całkowitego zaangażowania, komedia jest doświadczeniem niepełnego zaangażowania, dystansu”²²⁷. Refleksja nad zagadnieniami empatii i ironii może przyczynić się do sformułowania zasadniczych hipotez dla analizy komizmu metafikcyjnego.

Metafikcja przez autorefleksję nad strukturami dzieła literackiego demaskuje struktury wytworzone przez człowieka do kodyfikacji rzeczywistości²²⁸. W ten sposób dekonstrukcja dzieła literackiego za sprawą zabiegów metafikcyjnych prowadzi do dekonstrukcji rzeczywistości (rozumianej najogólniej jako zespół ludzkich wyobrażeń na jej temat), a tym samym zabiegom metafikcyjnym można przypisać funkcję poznawczą. Jeśli przyjąć za Jerzym Trzebińskim, że umysł ludzki narzuca na rzeczywistość formę narracji, jako umysłowej formy rozumienia świata przez strukturalizowanie doświadczenia, a co za tym idzie – schematy narracyjne to w istocie schematy poznawcze²²⁹, zastanówmy się, co się

²²⁵ Zob. Ch. Baudelaire, *Do czytelnika*, [w:] idem, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, posł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994 (tyt. oryg. zbioru *Les Fleurs du mal*).

²²⁶ Zob. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, przeł., przypisami i skorowidzem opatrzył, przedmową poprzedził B. Działoszyński, PWN, Warszawa 2019.

²²⁷ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 320 (tyt. oryg. *Notes on Camp*).

²²⁸ Zob. P. Waugh, *Metafiction...*; E. Goffman, *Frame Analysis...* – badacz podkreśla znaczenie ram i struktur, za pomocą których człowiek porządkuje i postrzega świat; P. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality...* – autorzy twierdzą, że społeczeństwa i grupy społeczne konstruują własne wersje rzeczywistości. Istotne obserwacje wiążące teorię ram z komizmem czyni Zofia Lissa (eadem, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, nr 1 i 2). Badaczka stosuje do analizy przeżyć komicznych tak zwaną teorię nastawień, sformułowaną na gruncie psychologii społecznej. Zgodnie z tą koncepcją „człowiek, racjonalizując swoje dotychczasowe doświadczenie, buduje sukcesywnie zbiór schematów spostrzeżeniowych, które stanowią rodzaj bazy umożliwiającej rozpoznawanie i klasyfikowanie elementów rzeczywistości. Rozróżnienie w percypowanym przedmiocie elementów charakterystycznych i niecharakterystycznych, odbiegających od spostrzeżeniowej normy, oraz specyficzna interpretacja elementów różnych od wzorca jest według wielu badaczy podstawą każdego przeżycia komizmu. Ujmując rzecz inaczej, w kategoriach kognitywistyki, można zatem stwierdzić, że komizm ujawnia się w procesie rzutowania obrazu percypowanego przedmiotu w strukturę mentalną podmiotu, a źródłem śmiesznego jest dokonywana przez obserwatora ściśle określona waloryzacja nieprzystawalności obrazu przedmiotu do jego – podmiotu – własnej bazy doświadczeniowej i powiązanego z nią zbioru kategorii oraz pojęć służących poznawaniu i systematyzowaniu świata” (A. Głowczewski, *Komizm w komunikacji literackiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2004, t. 60, nr 366, s. 151; Głowczewski określa to „kognitywistyczną definicją komizmu”).

²²⁹ „Schemat narracyjny wpływa na procesy poznawcze jednostki w podobny sposób, jak każdy schemat poznawczy, czyli – ujmując to najogólniej – stwarza określone ograniczenia dla struktury i treści opowieści konstruowanych przez jednostkę. Schemat narracyjny sprawia,

stanie, gdy schematy te na gruncie dzieła literackiego zostaną zdekonstruowane. Poczucie, że każdy obraz rzeczywistości i każde dzieło literackie jest konstruktem umownym i podważalnym, ma zasadnicze reperkusje na poziomie komunikacji literackiej: metafikcja szczególnie modeluje relację emocjonalną między nadawcą, odbiorcą i dziełem literackim. Literatura o charakterze metafikcyjnym nie pozwala odbiorcy na pełną, trwałą identyfikację z dziełem i rzeczywistością przedstawioną, nie pozwala na całkowitą immersję; zabiegi metafikcyjne aktualizują ciągłą grę między immersją w świat przedstawiony i identyfikacją z przedmiotem lektury a świadomością, że obcujemy z fikcją literacką, obnażeniem konwencjonalności na poziomie artystycznym i egzystencjalnym. Odbiorca takich utworów nigdy do końca nie może „zawiesić niewiary”, balansuje między statusem czytelnika, który daje się bezkrytycznie „uwieść” rzeczywistości przedstawionej i „prawdom” literackim, jakie przedstawia sztuka, a statusem świadomego i krytycznego Baudelaire’owskiego „obłudnego czytelnika” – podobnego autorowi, jego brata, do którego francuski poeta zwraca się w wierszu *Do czytelnika* ze zbioru *Kwiaty zła*. Z jednej strony zabiegi metafikcji uniemożliwiają beztrudną przyjemność lektury, czytelnik nie może zatracić się w niej, dać ponieść się fikcji literackiej, a sam fakt zachodzenia aktu lektury jest mu natarczywie uświadamiany, podobnie jak to, że jest on podmiotem tego aktu. Z drugiej strony moment rozpoznania utworu jako odchylenia od normy oraz uchwycenia gry²³⁰, jaką proponuje mu autor, daje przyjemność²³¹, satysfakcję,

że jednostka oczekuje na występowanie określonych treści, i podsuwa reguły interpretacyjne powodujące ich szczególną kategoryzację i integrację, tak aby tworzyły one obraz sensownej – na gruncie tego schematu historii. Wreszcie dostarcza on treści pozwalających «uzupełniać» (zwykle nieświadomie) brakujące dane o tej historii (tzw. *default values* [...]). Można więc powiedzieć, że zaktywizowany schemat powoduje narracyjne konstruowanie rzeczywistości przez umysł jednostki” (J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 24).

²³⁰ W ujęciu Ottona Schauera „wszystko, co komiczne, jest to rodzaj drażnienia, przekomarzania się: to drażnienie się zaś stanowi zabawę w postaci pozornej walki” (O. Schauer, *Über das Wesen der Komik*, „Archiv für die gesamte Psychologie” 1910, nr 18, s. 427, cyt. za: B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1929, nr 1/2, s. 51). Zdaniem Schauera „zdarzenia komiczne traktujemy jako zabawę, a przyjemność komizmu to radość zabawy” (B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny...*, s. 51). Obserwacje te mają szczególne zastosowanie w odniesieniu do komizmu metafikcyjnego, który niewątpliwie stanowi zaproszenie odbiorcy do swoistej zabawy z tekstem i konwencjami. W kontekście zabawy w badaniach nad komizmem zob. prace Jacques’a Derridy i Theodora W. Adorna.

²³¹ O przyjemności przeżycia komizmu pisali między innymi: Th. Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens*, Max Cohen & Sohn, Bohn 1883; idem, *Psychologie der Komik*, „Philosophische Monatshefte” 1888 (nr 24), 1889 (nr 25); idem, *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Leopold Voss, Hamburg–Leipzig 1898; idem, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leopold Voss, Hamburg–Leipzig 1904; S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości...*; O. Schauer, *Über das Wesen der Komik...*; również w tym kluczu krytycznie omawia teorię komizmu Bohdan Zawadzki (idem, *Przegląd krytyczny...*). Uczucie przyjemności jest niejako wpisane w przeżycie komizmu. Zofia Lissa odnotowuje: „wszyscy badacze stwierdzali, że przeżyciu komizmu towarzyszy pewne uczucie przyjemności. Wprawdzie Hecker i Wundt widzą

spełnienie, poczucie wyższości – oto ja, czytelnik, rozszyfrowałem grę z konwencją i nie dałem się zwieść podstępemu autorowi²³².

Utwory o charakterze metafikcyjnym odznaczają się więc ciągłymi napięciami między utożsamianiem a zdystansowaniem czytelnika wobec dzieła i wobec rzeczywistości przedstawionej. Napięcia te stanowią o komicznym potencjale metafikcji. Problem identyfikacji i dystansu jest jednym z najważniejszych punktów teorii komizmu, któremu wiele uwagi poświęcił Francesco Orlando, interpretując tę kwestię w kluczu freudowskim²³³. Píše on o napięciach między poczuciem wyższości i dystansem wobec komicznego przedmiotu (identyfikowanego z tym, co podlega sflumieniu) a utożsamieniem się z owym przedmiotem. Brak całkowitego utożsamienia się z komicznym przedmiotem, swoista gra zbliżeń i oddaleń jest jedną z istotnych determinant przeżycia komizmu²³⁴. Zofia Lissa wspomina, że aby komizm mógł dojść do skutku, koniecznym warunkiem jest „brak uwiązania afektywnego podmiotu w stosunku do przedmiotu, który przeciwstawia się naszemu nastawieniu”²³⁵. Z jednej strony brak pełnego „wczucia

tu walkę uczuć przyjemnych i nieprzyjemnych, Schopenhauer radość z przewagi poznania naocznego nad umysłowym, Müller-Freienfels pewien rodzaj uczuć mieszanych z przyjemnych i nieprzyjemnych, Lipps uczucie *sui generis*, Groos uczucie mocy, a Freud po prostu przyjemność płynącą z zaoszczędzonej energii psychicznej, każdy z nich uznaje jednak element uczuciowy, zabarwiony pozytywnie” (Z. Lissa, *O komizmie muzycznym...*, s. 370).

²³² Jerry Palmer w książce pt. *The Logic of the Absurd* określa komiczną narrację jako puzzle, zagadkę, która musi zostać rozwiązana (komizm jest tu wypadkową wysiłku i przyjemności z rozwikłania łamigłówki logicznej).

²³³ F. Orlando, *Lettura freudiana del “Misanthrope”*, Einaudi, Torino 1979. Zob. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości...*

²³⁴ Ciekawe w tym kontekście, zwłaszcza gdy przedmiotem badania są dramaty o charakterze metafikcyjnym, przeznaczone do wystawienia na scenie, wydają się kwestia immersji aktora w postać i strategię komicznej gry aktorskiej. Również na tym polu istotne są obserwacje dotyczące napięć na linii immersja i identyfikacja a dystans. Balansowanie aktora na tej granicy jest bądź ważnym warunkiem reakcji komicznej, bądź czynnikiem wpływającym na jej intensywność. Zauważmy, że zdystansowanie się aktora wobec odgrywanej postaci ma charakter metafikcyjny, prowadząc również do zdystansowania się widzów względem fikcji przedstawionej na scenie – odbiorcy zostają niejako wyrwani z iluzji fikcji, uświadamiają sobie umowność konwencji teatralnej. Niemiecki aktor August Wilhelm Iffland (1759–1814) podkreślał konieczność naturalnego zachowania na scenie aktora, który winien ukrywać świadomość, że wzbudza śmiech (A.W. Iffland, *Meine theatralische Laufbahn*, Götschen, Leipzig 1798). Jednakże w kontekście badań nad komizmem metafikcyjnym w utworach dramatycznych istotniejsze są uwagi Charlesa Lamba (1775–1834), angielskiego pisarza i poety, który radził aktorom odgrywającym role komiczne, aby nie byli nazbyt realistyczni i utrzymywali bezpośrednią łączność z publicznością, wciąż to wychodząc, to znów wnikając, wczuwając, wcielając się w odgrywaną postać (Ch. Lamb, *Essays of Elia*, George Bell & Sons, London 1890). Sposób komicznej gry postulowany przez Anglika wyraźnie akcentuje swoistą grę napięć między emocjonalnym zrośnięciem się z postacią i fikcją literacko-teatralną a swego rodzaju odseparowaniem się przez ukazanie postaci/aktora jako elementu wyłamującego się z konwencji.

²³⁵ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym...*, s. 33. W przeżyciu komicznym nie dochodzi do pełnego „wczucia” się w przedmiot – „uwiązanie afektywne, czyli postawa «na serio» i komiczność pozostają w korelacji odwrotnej” (ibidem, s. 41).

się w przedmiot”, z drugiej – jak podkreśla Aleksander Głowczewski w artykule pt. *Komizm w komunikacji literackiej* – „odpowiednio zorganizowane w strukturę apelacyjną elementy utworu aktywizują czytelnika, wywołują rozmaite reakcje emocjonalne, intelektualne i wolicjonalne”, tak że

odbiorca, wyposażony w kompetencje kulturowe, doświadczenie życiowe, rozmaite predyspozycje i nawyki niejako „wnika” w przedstawiony mu świat dzieła, zostaje zaproszony do dialogu z wyrażoną w utworze postawą, z własnego punktu widzenia waloryzuje śmieszący przedmiot. W jakimś sensie żyje – poprzez przeżycie komizmu – tym, co oferuje mu literatura²³⁶.

Obserwacja ta wydaje się nader trafna w odniesieniu do szczególnej odmiany komizmu, jaką jest komizm metafikcyjny. Zwraca uwagę to, że podmiot „żyje – poprzez przeżycie komizmu – tym, co oferuje mu literatura”. Dotykamy tu bowiem pojęcia nadzwyczaj istotnego w badaniach nad specyfiką metafikcyjnego komizmu – empatii (od greckiego *empathes*, czyli „wczuwanie się”, „wzruszanie”, „doznawanie”). Empatię w przypadku komizmu można porównać do pracy aktora: z jednej strony wczuwa się odgrywaną postać, z drugiej zdaje sobie sprawę z własnej względem niej odrębności. W komizmie musi funkcjonować jakiś mechanizm kontrolny, który nie pozwala na pełne utożsamienie się z komicznym przedmiotem, który powoduje, że empatia nigdy się nie dopełnia, może – a nawet musi – zaistnieć, ale nie jest w stanie się dopełnić. Kompletnie wczucie się w przedmiot komizmu zniwelowałoby komiczny efekt. Metafikcja operuje szerokim repertuarem narzędzi kontrolnych, które nie pozwalają na dopełnienie się uczucia empatii. Metafikcja posługuje się tekstowymi instrumentami, które wybijają odbiorcę z immersji, empatii, dystansują go wobec dzieła literackiego, uświadamiają mu, że obcuje z dziełem literackim, będącym przedmiotem estetycznym, intencjonalnym, artystycznym, a nie ekwiwalentem rzeczywistości. Zarówno Pirandello, jak i Gombrowicz w swoich dziełach teatralnych, za sprawą wykorzystania elementów metafikcyjnych, realizują ironiczną grę zwiększania i zmniejszania dystansu między nadawcą (autorem) a odbiorcą (czytelnikiem lub widzom), między rzeczywistością pozaliteracką a światem przedstawionym, między rzeczywistością a formami jej postrzegania (które sterują myśleniem i działaniami człowieka, a także wpływają na jego podmiotowość), uruchamiając w ten sposób zakodowane w metafikcji zasoby komizmotwórcze.

2.5. Podsumowanie

Przedstawiony przegląd struktur metafikcyjnych i form komizmu wskazuje, że charakterystyczne elementy metafikcji i komizmu są powiązane. Metafikcja wykorzystuje instrumenty literackie, takie jak intertekstualność, stylizacja, parodia,

²³⁶ A. Głowczewski, *Komizm w komunikacji literackiej...*, s. 149–150.

ironia, pastisz, parafraza, cytaty, groteska, które mogą prowadzić do efektów humorystycznych. W tym studium przedmiotem zainteresowania są przypadki, w których komiczny potencjał intertekstualności, parodii, ironii, groteski łączy się z ich metafikcyjnym statusem.

Metafikcja może pełnić w utworze rozmaite funkcje. Nie zawsze wywołuje efekty komiczne. Nosi jednakże w sobie znaczący potencjał komizmotwórczy, wynikający między innymi z podobieństwa cech komizmu i metafikcji. W naturze komizmu leży skłonność do przyjmowania form destabilizujących porządek i ustalone reguły, przelamujących porządki, reguły, kanony i konwencje²³⁷. Takimi formami są niewątpliwie struktury metafikcyjne. Literatura o charakterze metafikcyjnym często wyśmiewa tradycyjne struktury i formy literackie, manifestuje swoją pozycję w świecie literatury i kultury, zrywa i odwraca umowy między nadawcą a odbiorcą, autorem a bohaterem, aktorem a widzami. Komizm rodzi się z napięć na linii model i kontrmodel, komiczny jest przeto – jak konstataje Ziomek – „tekst, który prezentuje inkongruencję między modelem (zazwyczaj normatywnym lub o pewnym stopniu normatywności) a kontrmodelem, pod warunkiem, że kontrmodel jest do modelu dostatecznie podobny i od niego dostatecznie różny”²³⁸. Modelem Ziomek określa „zbiór intersubiektywnych, społecznie pochodnych i historycznie zmiennych wyobrażeń i przekonań, mniej lub bardziej normatywnych”²³⁹, natomiast kontrmodelem nazywa „poniekąd powtórzenie, a poniekąd wykoślenie”²⁴⁰ modelu. Utwory o charakterze metafikcyjnym można uznać za kontrmodele literackie.

²³⁷ Zob. F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico...*, s. 11–14.

²³⁸ J. Ziomek, *Komizm...*, s. 351.

²³⁹ Ibidem, s. 350.

²⁴⁰ Ibidem.

ROZDZIAŁ 3

Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Pirandella

3.1. Wprowadzenie

3.1.1. Twórczość dramatyczna Pirandella

Luigi Pirandello²⁴¹ jest autorem utworów poetyckich, powieści, nowel i esejów, ale jego przekonania artystyczne najpełniej realizują się w dziełach scenicznych²⁴² – i to właśnie jako dramatopisarz uzyskał światowy rozgłos²⁴³. Jako rewolucjonista i reformator teatru zapisał się wielkimi literami na kartach historii dramatu i jest uznawany *ex aequo* z Antonem Czechowem, Augustem Strindbergiem i Henrikiem Ibsenem za ojca współczesnej dramaturgii

²⁴¹ Luigi Pirandello (1867–1936) urodził się w wiosce Caos nieopodal Agrigento na południu Sycylii. Jego ojciec pochodził z zamożnej rodziny związanej z przemysłem siarkowym, a matka z burżuazji. Rodzina pisarza przeciwstawiała się monarszym rządów dynastii Burbonów, opowiadała się za walką o zjednoczenie Włoch i wspierała kampanię Garibaldiiego. Pirandello studiował literaturę i prawo w Palermo (tu zetknął się ze środowiskiem, z którego wyewoluował ruch Fasci Siciliani), później kontynuował studia filologiczne na Wydziale Literatury w Rzymie, a następnie przeniósł się do Niemiec, gdzie na Uniwersytecie w Bonn ukończył studia w zakresie filologii romańskiej. W 1934 roku został laureatem literackiej Nagrody Nobla (zob. na przykład S. Costa, *Cronologia*, [w:] L. Pirandello, *L'umorismo...*, s. XXIX–XLII; L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*).

²⁴² Jak zauważa Józef Heistein: „Eseje przyczyniły się również do lepszego uświadomienia sobie przez pisarza zasad własnej sztuki i doprowadziły go do przekonania, że najlepiej będzie je mógł zrealizować w teatrze” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. VIII). Karol Karp dodaje: „Pirandello jest zaliczany do grona najpłodniejszych twórców w literaturze włoskiej. Na jego jakże cenny dorobek składają się utwory liryczne, dramaty oraz proza. Trzeba jednak nadmienić, że prawdziwą sławę pisarz zawdzięcza teatrowi. Sam zresztą uważa teatr za miejsce szczególne, które pozwala wiernie odzwierciedlić to, co najważniejsze i zarazem najbardziej skomplikowane, a mianowicie ludzkie życie” (K. Karp, *O pierwszej fazie dramatopisarstwa Luigiiego Pirandella. Na podstawie „Lumie di Sicilia” i „La morsa”*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Studia Neofilologiczne” 2012, nr 8, s. 38).

²⁴³ Zob. S. Kucharuk, *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3, s. 108.

europejskiej²⁴⁴. Choć pierwsze próby dramatyczne Pirandella pochodzą jeszcze z XIX wieku²⁴⁵, to światową sławę jako dramaturg osiąga dopiero na początku lat dwudziestych XX stulecia, kiedy to na deskach europejskich i światowych teatrów – między innymi w Paryżu (1921), Berlinie (1921), Nowym Jorku (1921), Londynie (1921), Warszawie (1923), Krakowie (1923), Łodzi (1924), Poznaniu (1924) i Wilnie (1924) – odbywają się premiery sztuki pt. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Wszystkie utwory teatralne Pirandella – czyli łącznie ponad czterdzieści dramatów – zostały zebrane w tomie *Maschere nude* (pol. *Nagie maski*)²⁴⁶.

W twórczości teatralnej Pirandella można wyróżnić na podstawie kryteriów tematycznych i chronologicznych cztery fazy²⁴⁷: teatr dialektalny, teatr humorystyczny, teatr w teatrze (autotematyczny) oraz teatr mitów. Do pierwszej fazy, przypadającej na lata 1910–1916, która bywa też określana jako „werystyczna”, należą na przykład *Lumie di Sicilia* (1910), *La morsa* (powst. 1892, publ. 1898, premiera 1910), *Il dovere del medico* (powst. 1911, publ. 1912, premiera 1913), *Se non è così*, *Cecè* (powst. 1913, premiera 1915), *Pensaci*, *Giacomino!* (1917) i *Liola*

²⁴⁴ K. Karp, *O pierwszej fazie dramaturgii Luigi Pirandello...*, s. 38. „O ile Svevo zyskał miano ojca włoskiej powieści współczesnej, Pirandellowi należy się analogiczny tytuł w dziedzinie sztuki dramatycznej” (H. Kralowa, *Luigi Pirandello...*, s. 37).

²⁴⁵ Wprowadzie teatralne „powołanie” Pirandella sięga jeszcze lat młodzieńczych (Nardi podaje przykład zaginionego tekstu z 1886 roku pt. *Gli uccelli dell'alto*), ale jego debiut sceniczny następuje dopiero na początku drugiej dekady XX wieku, kiedy to 9 października 1910 roku na deskach rzymskiego Teatro Minimo Nina Martoglia zostają wystawione jednoaktówki *La morsa* i *Lumie di Sicilia*. *La morsa* została po raz pierwszy opublikowana w 1898 roku (w tym roku tekst ukazał się pt. *Lepilogo*, później sztuka była wystawiana pod zmienionym tytułem *La morsa*). Eustachiewicz odnotowuje, że jej „narracyjnym odpowiednikiem i antycypacją jest nowela *La paura* (Strach) drukowana w jednym z włoskich czasopism w 1897 roku” (L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 42). Badacz podejmuje próbę zestawienia struktur fabularnych noweli i dramatu (ibidem, s. 42–43). Na temat początków twórczości dramatycznej Pirandella zob. R. Scrivano, *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma 1995. Przełomu XIX i XX wieku sięgają również refleksje Pirandello o relacji literatury i teatru, zob. na przykład L. Pirandello, *L'azione parlata*, „Marzocco”, 7.05.1899; idem, *Illustratori, attori e traduttori*, „Nuova antologia”, 16.01.1908; idem, *Teatro siciliano?*, „Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze sociali”, 31.01.1909; idem, *Teatro e letteratura*, „Messaggero della Domenica”, 30.07.1918. Teksty *L'azione parlata*, *Illustratori, attori e traduttori*, *Teatro siciliano?* i *Teatro e letteratura* są zebrane w: idem, *Saggi, poesie, scritti vari...*; tekst *Illustratori, attori e traduttori* przedrukowano też w: idem, *Arte e scienza*, wstęp S. Costa, Mondadori, Milano 1994.

²⁴⁶ L. Pirandello, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007. Przekłady dramatów Pirandella na język polski: idem, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer, wybór i oprac. J. Gałuszka, przekł. zbiorowy, PIW, Warszawa 1960 [*Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*; *Henryk IV*; *Tak jest, jak się państwu zdaje*; *Ależ to nie na serio*; *Żeby wszystko było jak należy*; *Człowiek z kwiatem w ustach*; *Glupiec*; *Patent*]; idem, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski... [*Sześć postaci szuka autora*; *Giganci z gór*]; idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein... [*Sześć postaci w poszukiwaniu autora* – przeł. Z. Jachimiecka; *Henryk IV* – przeł. L. Chrzanowski; *Tak jest, jak się państwu zdaje* – przeł. J. Jędrzejewicz].

²⁴⁷ Wymieniono tylko niektóre, najbardziej reprezentatywne i znane utwory należące do poszczególnych faz.

(1916). Utwory z tego okresu zawierają nawiązania do teatru mieszczańskiego, ale przede wszystkim są ściśle zespolone z biografią autora i jego sycylijskimi korzeniami – zostały napisane w dialekcie sycylijskim i skupiają się na wątkach odnoszących się do kultury i obyczajowości rodzinnej wyspy pisarza. Druga faza (1917–1922), nazywana humorystyczną, obejmuje sztuki podejmujące problematykę relatywizmu gnoseologicznego i dramaty roli, dominują tu motywy maski i gry, relatywizm, demaskacja konwencji i konformizmu, niepewność dystynkcji między rzeczywistością, pozorem i szaleństwem – między innymi *Così è (se vi pare)* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917), *Il berretto a sonagli* (1917), *Il giuoco delle parti* (1918), *Come prima, meglio di prima* (powst. 1919, premiera 1920, publ. 1921), *Tutto per bene* (powst. 1906, premiera 1920), *Ma non è una cosa seria* (1918), *Enrico IV* (1922). W tkankę utworów zaliczanych do kolejnej fazy twórczości włoskiego pisarza – „teatru w teatrze” (1921–1930) – są wpisane metateatralność, rozmaite przeniesienia i przekroczenia między różnymi poziomami fikcji i rzeczywistości (świata diegetycznego i ekstradiegetycznego) oraz niepokój o granice rzeczywistości i fikcji. Do tej grupy dramatów należy przede wszystkim trylogia: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) i *Questa sera si recita a soggetto* (1930), ale w pewnym stopniu także niedokończony dramat *I giganti della montagna*, nad którym Pirandello pracował w latach 1931–1933 (utwór ten zawiera motyw „teatru w teatrze”). Wreszcie czwarta faza twórczości dramatycznej „syna chaosu”²⁴⁸, przypadająca na ostatnie lata życia pisarza, tak zwany teatr mitów (1928–1936), obejmuje takie utwory jak *La nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1929) czy *I giganti della montagna* (1930), które poruszają dylematy egzystencjalne i moralne, są zaludnione mitycznymi postaciami, a ich akcja rozgrywa się w baśniowych przestrzeniach.

Najbardziej reprezentatywnego materiału do badań nad komicznym potencjałem struktur metafikcyjnych dostarczają utwory należące do fazy „teatru w teatrze”: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* i *Questa sera si recita a soggetto* oraz – w zakresie pojedynczych elementów – niektóre sztuki z etapu humorystyczno-gnoseologicznego (*Enrico IV*) i ostatniego „mitycznego” (*I giganti della montagna*).

Dramat pt. *Sei personaggi in cerca d'autore* (pol. *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*)²⁴⁹ to pierwsza część Pirandellowskiej trylogii „teatru w teatrze”. Sztuka ta „wyznaczyła nową drogę w pojmowaniu roli teatru i jego kształtu”²⁵⁰. Jak pisze Sylwia Kucharuk:

²⁴⁸ Pirandello określał siebie jako „il figlio di Caos”, czyli „syna chaosu”, co stanowi nawiązanie do nazwy miejscowości, w której urodził się pisarz.

²⁴⁹ Tytuł dramatu w przekładzie na język polski z 1960 roku pióra Jerzego Adamskiego: *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (L. Pirandello, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer...); tytuł dramatu w przekładzie Zofii Jachimeckiej (z 1978 roku), który jest cytowany w tym studium: *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*.

²⁵⁰ S. Kucharuk, *Polska krytyka...*, s. 108.

Wprawdzie premiera tej sztuki w maju 1920 w Rzymie nie należała do udanych, ale na jesieni tego samego roku została owacyjnie przyjęta w Mediolanie, a następnie podbiła teatry europejskie. Krytycy są zgodni, że premiera londyńska w 1922 roku i paryska w 1923 były największymi rewelacjami w teatrze pierwszej połowy XX wieku i porównują skalę i wagę tych wydarzeń do prapremiery *Hernaniego* Victora Hugo. O tym, jak wiele zawdzięcza mu teatr współczesny, świadczą liczne prace, w których bada się jego wpływ na teatr europejski, między innymi włoski, francuski i brytyjski. Co ciekawe, teatry polskie bardzo szybko wystawiły *Sei personaggi in cerca d'autore* (w 1923 grano tę sztukę w Krakowie i Warszawie, a w 1924 w Łodzi, Poznaniu i Wilnie) i niewątpliwie Pirandello odegrał również wielką rolę w rozwoju polskiego teatru²⁵¹.

Co ciekawe, w trzecim wydaniu utworu autor dodał wstęp, w którym wyjaśnia genezę, zamysł i kluczowe problemy dramatu. Być może konieczność uzupełniania sztuki o przedmowę boleśnie uświadomiła autorowi reakcja włoskiej publiczności na pierwszą inscenizację – przypomnijmy, że podczas premiery w rzymskim Teatro Valle widownia dała wyraz swojej dezaprobaty, wygwizdując sztukę i krzycząc „Manicomio! Manicomio!” (pol. „Wariatkowo! Wariatkowo!”). W *Sei personaggi in cerca d'autore* kreacja spektaklu odbywa się na oczach widzów (czytelników), jako spór między fikcyjnymi postaciami a aktorami i reżyserem. Ponieważ tekst sztuki jeszcze nie powstał, a postaci fikcyjne już przeżyły swój dramat, bohaterowie wynajdują następujące rozwiązanie: najpierw sześć postaci zagra same siebie, a potem na tej podstawie odegrają je aktorzy zawodowi. W sztuce tej dochodzi do zburzenia „czwartej ściany”, podwojenia rzeczywistości za sprawą chwytu „teatru w teatrze” (metateatralność realizuje się już w pierwszych scenach, kiedy to odbiorcom ukazują się przygotowania do prób innego utworu teatralnego Pirandella pt. *Il giuoco delle parti*) i powiązanych z nim przemieszań między poziomami fikcji i rzeczywistości, ujawnienia tragizmu postaci pragnących autentyczności i samodzielności (nie chcą podporządkować się woli reżysera i autora, pragną same decydować o sposobie przedstawienia na scenie ich dramatu), obnażenia zarówno mechanizmów kreacji artystycznej, jak i konwencji dramatycznych oraz teatralnych. Dramat stawia pytania o granice fikcji i rzeczywistości, roli i tożsamości, a także werystycznego, naturalistycznego odzwierciedlenia życia w sztuce.

Ciascuno a suo modo (pol. *Każdy na swój sposób*) to komedia opublikowana w 1924 roku, która podobnie jak *Sei personaggi in cerca d'autore* stanowi część trylogii „teatru w teatrze”. Premiera sztuki odbyła się w Mediolanie w 1924 roku. To refleksja nad relacją sztuki i rzeczywistości oraz nad odzwierciedleniem rzeczywistości w sztuce. Komedia rozgrywa się w dwóch przestrzeniach: na scenie i w miejscach tradycyjnie przeznaczonych dla publiczności (w tym jeszcze przed wejściem do teatru). Mamy tu do czynienia ze splotem aktów i intermezzów odgrywanych w kilku miejscach równocześnie. W sztuce tej, jak zauważa Lesław Eustachiewicz, „dramaturg zaciera granice między fikcją

²⁵¹ Ibidem.

a happeningiem”²⁵². Wiele zamieszania powoduje jednoczesna obecność na scenie i na widowni bohaterów wydarzenia z kroniki towarzyskiej, którzy za każdym razem, gdy opada kurtyna, buntują się przeciwko autorowi i sposobowi ukazania zdarzeń. Co ciekawe, w dziele Pirandella nie tylko rzeczywistość znajduje swoje odzwierciedlenie w sztuce, ale też domniemane fakty przedstawione na scenie zdają się oddziaływać na rzeczywistość pozasceniczną. W odniesieniu do *Ciascuno a suo modo* Marco Manotta odnotowuje, że o ile Filippo Tommaso Marinetti i jego zwolennicy postulowali rozbicie akcji dramatycznej oraz jej przeniesienie „na ulice”, o tyle u Pirandella mamy do czynienia ze zjawiskiem dokładnie odwrotnym – oto akcja przenosi się z rzeczywistości pozascenicznej (a więc „z ulicy”) na scenę²⁵³.

Trylogię „teatru w teatrze” zamyka sztuka *Questa sera si recita a soggetto* (pol. *Dziś wieczorem improwizujemy*), którą Pirandello pisał w Berlinie na przełomie 1928 i 1929 roku, a ukończył w marcu 1929 roku²⁵⁴. Dramat ten ukazuje, prowadzące do konfliktu między aktorami a despotycznym reżyserem, próby zrealizowania teatralnej adaptacji Pirandelloowskiej noweli z 1910 roku pt. *Leonora addio!* opublikowanej w dzienniku „Corriere della Sera” (6 listopada 1910), a następnie zawartej w zbiorze *Novelle per un anno*. W sztuce tej aktorzy „wychodzą” z postaci i komentują swoją grę, rozmawiają z innym aktorami i reżyserem, zwracają się do publiczności, mówią coś „na stronie”, reżyser kłóci się z aktorami o to, co jest prawdą, a co fikcją, wciągając w te dysputy publiczność. Dramat rozgrywa się nie tylko na scenie, ale też wśród publiczności i poza salą, czyli fikcja schodzi niejako ze sceny i rozgrywa się „wszędzie”²⁵⁵. Mamy tu do czynienia z próbą fikcjonalizacji przestrzeni pozascenicznej. W *Questa sera si recita a soggetto* Pirandello mierzy się z nowymi trendami reżyserskimi, wskrzesza tradycje oniryczne, surrealistyczne, dadaistyczne i futurystyczne, wprowadza różne poziomy recytacji, które wzajemnie się przenikają (brak wyraźnych granic między sceną i publicznością, spektaklem a widzem), a także na swój „antyfrastyczny sposób” celebrytuje triumf reżysera i technik scenograficznych²⁵⁶. Zdaniem Joanny Zając w utworze tym autor rozpoznaje i akceptuje potencjał, jakim dysponuje teatr,

²⁵² L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 73.

²⁵³ M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998, s. 47.

²⁵⁴ Zob. zapiski Pirandella zamieszczone w pierwszym włoskim wydaniu sztuki z 1930 roku.

²⁵⁵ Dotyczy w równej mierze ramy metateatralnej, w obrębie której działa Hinkfuss, co historii Momminy, która jest przedmiotem inscenizacji nadzorowanej przez Hinkfussa. Chodzi zwłaszcza o scenę, w której Mommina wraz z siostrami i absztyfikantami udają się do teatru. Gdy postaci wychodzą w trakcie antraktu do bufetu, również publiczność spektaklu inscenizowanego przez Hinkfussa (i widzowie spektaklu Pirandella) może wyjść do bufetu, by tam dalej śledzić losy bohaterów.

²⁵⁶ „In questa stazione finale della trilogia del teatro nel teatro egli [Pirandello – N.B.] si confronta con le nuove tendenze registiche, con l’atmosfera onirica del surrealismo, riprende il modello delle serate dada e futuriste e celebra, «antifrastricamente», il trionfo del regista, della scenotecnica e insieme alla recitazione a soggetto, dell’imprevedibile osmosi tra scena e platea, spettacolo e spettatori, della recitazione simultanea su diversi piani, per riportare

a „całą metateatralną trylogię można potraktować – przy założeniu pewnych proporcji – w kategoriach swoistego świadectwa przeobrażeń, które zachodziły w sposobie oceniania przez Pirandella możliwości teatru jako sztuki”²⁵⁷. Po raz pierwszy spektakl został wystawiony w niemieckiej wersji językowej na deskach teatru w Królewcu w styczniu 1930 roku²⁵⁸, gdzie spotkał się z entuzjastycznym odbiorem. W liście do Guida Salviniego, reżysera i scenografa, który miał niedługo potem wystawić sztukę we Włoszech, Pirandello z zadowoleniem pisze, że „cały teatr recytuje!”²⁵⁹. Z gorszym odbiorem przedstawienie spotkało się w Berlinie, gdzie krytyka odczytała postać Doktora Hinkfussa jako karykaturę Maxa Reinhardta, ówczesnie uznawanego w Niemczech za bohatera narodowego.

Enrico IV (pol. *Henryk IV*, w Polsce tytuł sztuki jest również tłumaczony jako *Żywe maski*) to trzyaktowy dramat, napisany przez Pirandella w 1921 roku, a opublikowany przez florenckie wydawnictwo Bemporad w roku 1922. Pisarz wspominał, że u źródeł idei i koncepcji dzieła był obrazek przedstawiający Henryka IV podczas przejażdżki konnej²⁶⁰. Także w X elegii reńskiej, powstałej w trakcie pobytu pisarza w Bonn, można zauważyć zapowiedź fascynacji cesarzem z dynastii frankofońskiej²⁶¹. Pierwsza wzmianka o dramacie pojawia się w liście Pirandella do aktora Ruggera Ruggeriego²⁶² z 21 września 1921 roku, w którym autor przybliżył swój zamysł, podkreślając, że główna rola jest na miarę wielkości i zdolności artystycznych adresata²⁶³. Uzyskawszy zgodę aktora na udział w spektaklu, Pirandello przystępuje do pisania i w ciągu dwóch miesięcy kończy dramat. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona 24 lutego 1922 roku na deskach mediolańskiego Teatro Manzoni. Ruggeri wcielił się w główną rolę

tutto, in realtà, sotto lo stretto controllo dell'autore, che ad apertura di drama si dichiarava di aver cacciato da teatro” (M. Manotta, *Luigi Pirandello...*, s. 216).

²⁵⁷ J. Zajac, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 309.

²⁵⁸ Niemiecki tytuł: *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*, przekładu z włoskiego dokonał Harry Kahn.

²⁵⁹ Oryg. „Tutto il teatro recita!” – czytamy w liście Pirandella do Guida Salviniego z 30 marca 1930 roku, przedrukowanym na łamach „La Fiera Letteraria”, 19.05.1966.

²⁶⁰ Zob. M. Manotta, *Luigi Pirandello...*, s. 86–88.

²⁶¹ Oryg. „Grave all'accolta un vecchio con rauca voce la saga / narra d'Enrico quarto, tragico imperatore” (L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari...*, s. 567).

²⁶² Ruggero Ruggeri – aktor związany z rzymskim teatrem Teatro d'Arte di Roma, którego dyrektorem artystycznym i „capocomico” (daw. kierownik trupy teatralnej) był Pirandello.

²⁶³ „Circa vent'anni addietro, alcuni giovani signori e signore dell'aristocrazia pensarono di fare per loro diletto, in tempo di carnevale, una «cavalcata in costume» in una villa patrizia: ciascuno di quei signori s'era scelto un personaggio storico, re o principe, da figurare con la sua dama accanto, regina o principessa, sul cavallo bardato secondo i costumi dell'epoca. Uno di questi signori s'era scelto il personaggio di Enrico IV; e per rappresentarlo il meglio possibile, s'era dato la pena e il tormento d'uno studio intensissimo, minuzioso e preciso, che lo aveva per circa un mese ossessionato. [...] Senza falsa modestia, l'argomento mi pare degno di Lei e della potenza della Sua arte” (L. Pirandello, *Lettera a Ruggero Ruggeri del 21 settembre 1921*, [w:] idem, *Enrico IV. Tragedia in tre atti*, t. 7, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014).

378 razy, odgrywając Henryka IV aż do śmierci. W jego interpretacji nad szaleństwem postaci dominują trzeźwość umysłu i racjonalność, w przeciwieństwie do jej realizacji przez Lamberta Picassa (wcielającego się w Henryka IV później) czy Georges'a Pitoëffa (grał w Henryka IV we francuskiej inscenizacji), którzy akcent kładli na szaleństwo, neurotyzm i krwawość bohatera. Na polskich scenach w tytułową postać wcielał się w okresie międzywojennym Kazimierz Junosza-Stępowski²⁶⁴. *Enrico IV* to jedyny dramat kostiumowy Pirandella. W utworze są obecne echa tragedii szekspirowskiej i parodystyczne odniesienia do historycznego dramatu dziewiętnastowiecznego, a także główne cechy Pirandelloowskiej poetyki, takie jak motywy maski i gry, napięcia między rolą a tożsamością oraz złudzeniem, fikcją i szaleństwem czy problematyzacja relacji formy z życiem.

I giganti della montagna – ostatni, niedokończony, zachowany częściowo w rękopisie dramat Pirandella – jest interesujący nie tylko z uwagi na struktury dramatyczne w nim zawarte, lecz również ze względu na jego genezę, losy wydawnicze i inscenizacyjne. Pisarz rozpoczął prace nad nim jeszcze na początku lat trzydziestych. Pierwszy akt, opatrzony odrębnym tytułem *I fantasmi*, został osobno opublikowany na łamach czasopism (między innymi „Dramma” i „La Nuova Antologia”), a także zainscenizowany (Florenceja, 1937). Drugi akt też doczekał się osobnej publikacji (w czasopiśmie „Quadrante”). Nad ostatnim aktem sztuki Pirandello pracował pod koniec życia, przebywając w szpitalu, ale 23 grudnia 1936 roku zmarł, nie dokończywszy dzieła. W ostatnich dniach towarzyszył pisarzowi syn Stefano, który spisał w ogólnym zarysie zamysł ojca dotyczący finału:

jest to zapis pomysłu inscenizacyjnego, którego śmiertelnie chory pisarz w ostatnim wysiłku twórczej wyobraźni szukał gorączkowo i w wielkim napięciu. Nie mamy więc ani dialogów, ani szczegółów sytuacyjnych. Jest tylko opis głównego wątku fabularnego, ale nie w bogactwie jego epizodów, tylko w jego ogólnym sensie ideowym²⁶⁵.

Jerzy Adamski dodaje, że „dzięki temu dramatycznemu dokumentowi wiemy, jaka myśl tkwi w utworze, i możemy być jej wierni. Jednakże sposób, w jaki utwór ma być przedstawiony, a zwłaszcza zakończony na scenie, musi być już odtąd na zawsze dziełem inwencji reżysera”²⁶⁶. To sztuka o potencjalnie nieskończonej liczbie zakończeń²⁶⁷. Wśród najbardziej znanych inscenizacji

²⁶⁴ Zob. L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 70.

²⁶⁵ *Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. I. Cywińska, Teatr Nowy, Poznań – grudzień 1973.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Sztuka *I giganti della montagna* wydaje się szczególnie bliska Pirandelloowskiemu postrzeganiu relacji literatury i teatru, jak również autora i aktora. Pisarz zwykł podkreślać autonomiczność tekstu dramatycznego (zob. F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico...*, s. 178), podnosząc, że obraz wytworzony przez aktora nie będzie nigdy tożsamy z obrazem autorskim, będzie to zawsze obraz przybliżony do autorskiego, ale nie taki sam (zob. L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti varii...*, s. 216).

należy wymienić wystawienie Giorgia Strehlera z lat pięćdziesiątych i Leo de Berardinisa z początku lat dziewięćdziesiątych. Zwracają też uwagę liczne intertekstualne odniesienia do innych tekstów Pirandella. Szczegółne miejsce zajmuje tu libretto *La favola del figlio cambiato* (pol. *Baśń o zamienionym dziecku*), które Pirandello napisał na prośbę kompozytora Gian Francesca Malipiera (*La favola del figlio cambiato* została w 1934 roku wystawiona do muzyki skomponowanej przez Malipiera)²⁶⁸; utwór „przedostał się” następnie do *I giganti della montagna*, gdzie grupa aktorska usilnie dąży do wystawienia go na scenie. Ponadto w dramacie, podobnie jak w innych sztukach tego autora, są obecne nawiązania do nowel zawartych w zbiorze *Novelle per un anno* (pol. *Nowele na cały rok*) – *Lo storno e L'Angelo Centuno* i *Certi obblighi*. Z uwagi na szczególne nasilenie elementów takich jak intertekstualność, autorefleksja, autocytat, metateatralność, demaskatorski humor, ironiczno-groteskowy obraz społeczeństwa pozorów zmierzającego do autodestrukcji oraz tematyzacja kreacji i komunikacji artystycznej – w literaturze przedmiotu dramat ten bywa rozpatrywany w kontekście postmodernizmu²⁶⁹.

3.1.2. Struktury metafikcyjne w dramatach Pirandella

W pięciu wybranych do analiz dramatach Pirandella zostają wykorzystane zabiegi literackie o wydźwięku metafikcyjnym, takie jak: 1. intertekstualność (autointertekstualność, metalepsa, rekonfiguracje dramatu mieszczańskiego, odgrywanie dramatu szekspirowskiego, dramatu historycznego i komedii dell'arte); 2. ironia (napięcia w obrębie różnych poziomów komunikacyjnych, ujawnianie nadawcy i „ja” autorskiego, zwroty *ad spectatores*, łamanie „czwartej ściany”, wychodzenie i wypadanie z roli, groteska); 3. postaci metafikcyjne (świadomość fikcyjności, rozdźwięki między: postacią a aktorem, tożsamością postaci a odgrywaną rolą, postacią a maską, animatorzy-rezonerzy, zmienność i płynność postaci). W dramatach włoskiego pisarza metafikcja jest zasadniczo związana z metateatralnością²⁷⁰. Mamy w tych sztukach do czynienia ze złożoną siecią powiązań między fikcją a metafikcją, teatralnością a metateatralnością; ich granice zacierają się, a całość utworu staje się konstrukcją ruchomą²⁷¹.

²⁶⁸ *Baśń o zamienionym dziecku* Pirandello napisał w 1931 roku jako libretto do opery Malipiera, wystawianej w 1934 roku w Brunshwiku, Darmstadtzie i Rzymie (zob. J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 21).

²⁶⁹ Zob. F. Zangrilli, *Pirandello postmoderno?*, Polistampa, Firenze 2008.

²⁷⁰ Metafikcję rozumiem jako zjawisko nadrzędne wobec metateatralności; metateatralność może być jednym ze źródeł metafikcji.

²⁷¹ Płaszczyzna metateatralna w dramatach Pirandella nie jest nadbudowywana nad płaszczyzną fikcyjną, nie jest w nią wbudowana na zasadzie kompozycji ramowej, nie jest to – jak u Szekspira – „dramat w dramacie”, to też nie zwykle *mise en abyme*. U włoskiego pisarza płaszczyzna fikcyjna splata się z tą metateatralną. W jego dramatach metafikcja rodzi się z „bezustannej gry opartej na dialektyce przeciwieństw iluzja/deziluzja” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 192; w tekście Pavisu uwaga o „bezustannej grze opartej na dialektyce

Pirandellowska metafikcja łamie scenę, burzy akcję, miesza tradycyjne gatunki, rozsądza teatr nowymi treściami, sprowadza problemy teatru mieszczańskiego do absurdu²⁷², a przez ujawnienie mechanizmów kreacji literackiej i literackiej „prawdy” (czyli fikcji) staje się narzędziem docierania do tego, co rzeczywiste, wyrazem dążenia do wyswobodzenia „strumienia” życia z zastygłych form i ujęć dramatycznych. W sztukach Pirandella struktury metafikcyjne są jednym ze sposobów wyrazu dialektyki życia i formy (stanowiącej bardzo ważny problem w twórczości włoskiego pisarza)²⁷³. Metafikcja – jako swoisty instrument demaskacji, dekonstrukcji, obnażania reguł literackiej gry, ujawniania tego, czego nie widać²⁷⁴, odsłaniania komicznych kuluarów tworzenia w sztuce iluzji rzeczywistości – skłania do refleksji natury estetyczno-egzystencjalnej i jest idealnym narzędziem w rękach pisarza humorysty w rozumieniu Pirandella²⁷⁵.

3.1.3. Komiczny potencjał metafikcji w dramatach Pirandella

Chwyty, którymi operuje metafikcja w dramatach Pirandella, a więc między innymi intertekstualność, parodia, ironia, groteska, postać metafikcyjna, „stwarzają dystans w stosunku do przedstawianej rzeczywistości, wytrącając odbiorcę z nawyku widzenia zwyczajnego bądź silnie skonwencjonalizowanego”²⁷⁶. Metafikcję można rozpatrywać w kategoriach „chwytu uduziwnienia”²⁷⁷ Wiktora

przeciwieństw iluzja/deziluzja” nie odnosi się notabene do Pirandella, lecz ma charakter ogólny). Immanentną cechą tych dramatów są napięcia między wrażeniem realności i wrażeniem teatralności. Relacje między poziomem fikcyjnym i metateatralnym są tak ukształtowane, że wytwarzają się między nimi stałe napięcia, nakładają się one na siebie, wzajemnie weryfikują się i podważają, wprowadzają niespójności w obrębie utworu.

²⁷² Łamanie sceny, burzenie akcji, mieszanie tradycyjnych gatunków, rozsadzanie teatru nowymi treściami, sprowadzające problemy teatru mieszczańskiego do absurdu to elementy, które zdaniem Kazimierza Brauna stanowią o innowacyjności dramaturgii Pirandella (zob. K. Braun, *Pytania o Pirandella*, „Teatr” 1962, nr 22; zob. też J. Heistein, *Wstęp...*, s. LXX).

²⁷³ Pirandello – jak pisze Heistein – „zawsze rozpatruje świat z punktu widzenia dialektycznego związku między życiem i tak zwaną formą” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XII). Heistein syntetyzuje tu badania Adriana Tilghera (zob. A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienza e Lettere, Roma 1923). Pod pojęciem formy pisarz rozumie pewne stałe i określone prawa, normy, obyczaje, koncepcje, ideały i fikcje. Życie z kolei określa jako „strumień” czy „nurt” i przypisuje mu takie wartości jak nieokreśloność i anarchizacja.

²⁷⁴ W tym kontekście można też przytoczyć dla porównania sztukę Michaela Frayna pt. *Czego nie widać* (tyt. oryg. *Noises Off*) z 1982 roku, która odsłania kulisy teatru i przygotowani przed przedstawienia zatytułowanego *Co widać* do prapremierowego wystawienia na scenie.

²⁷⁵ Jak pisze Halina Kralowa: „rolą Pirandellowskiego «humorysty» jest demaskowanie oszustwa, rozkładanie na czynniki pierwsze gmachu fałszywych prawd, obnażanie mechanizmu działania tej «gry pozorów», a jednocześnie wykazywanie jej nieuchronności. Umorismo jest bowiem bardzo szczególną formą wyobraźni, która – poprzez refleksję – umie postrzec podwójne oblicze świata i natykając się na jakiś aspekt rzeczywistości, dostrzega natychmiast jego podszewkę, jego odwrotną stronę” (H. Kralowa, *Luigi Pirandello...*, s. 39–40).

²⁷⁶ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 117.

²⁷⁷ Zob. W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt...*

Szkłowskiemu. To zespół zabiegów, które wywołują efekt obcości i dystancjalizują odbiorcę, ponieważ – eksponując wytwarzanie znaków i kreowanie rzeczywistości²⁷⁸ – uruchamiają niejako „podwójny” odbiór świata przedstawionego, łączący konkretność (dosłowność) z metaforycznością²⁷⁹. Gra pomnożonymi poziomami rzeczywistości, efekt dziwności i zaskoczenia, owo „wytrącenie odbiorcy z nawyku widzenia zwyczajnego bądź silnie skonwencjonalizowanego”²⁸⁰ (między innymi przez zakłócanie konwencji teatralnych i permanentne wykolejanie modelu dramaturgii naturalistycznej, a w rezultacie systematyczne budowanie i burzenie iluzji) prowadzą do ujawnienia komicznych aspektów dramatów.

W sztukach Pirandella struktury metafikcyjne – przez zwrócenie uwagi odbiorcy na status dzieła jako artefaktu (a także na to, że wszystko jest potencjalnie fikcyjne), systematyczne burzenie na różne sposoby „czwartej ściany” i nacechowanie ironią – nie tylko stają się narzędziem docierania do prawdy, „do zasad rządzących rzeczywistością”²⁸¹, fikcją i konwencjami literacko-teatralnymi, społeczeństwem i jednostką, oraz prowadzą do ujawnienia „niemożliwości urzeczywistnienia iluzji”²⁸², lecz również są nośnikami komicznego potencjału (komiczny kontrast wynika też z obnażenia i rekonfiguracji konwencji literackich), nawet w przypadkach, gdy wydzwięk utworu okazuje się na wskroś przeszyty tragizmem. Znamionnym przejawem komizmu metafikcyjnego w Pirandellowskich dramatach jest właśnie jego podszycie tragizmem. Nie jest to komizm radosny. Jak pisze Maurycy Mann: „dzieła Pirandella na pozór pogodne i z humorem pisane, zawierają głęboki tragizm; niepokoją i budzą smutne refleksje”²⁸³. Rdzeń fabularny tych sztuk jest tragiczny (dramatyczny, nie-raz melodramatyczny), ale poddanie go metateatralnej dekonstrukcji naświetla komiczne aspekty perypetii związanych z niemożliwością wystawienia owych fabuł na scenie (przypomnijmy, że w żadnej z omawianych sztuk nie udaje się dokończyć przedstawienia)²⁸⁴. Metafikcja prowadzi więc do efektów

²⁷⁸ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 117.

²⁷⁹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 122–123.

²⁸⁰ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 117.

²⁸¹ Heistein: „pisarz [Pirandello – N.B.] stara się dotrzeć do zasad rządzących rzeczywistością” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXVII).

²⁸² Ibidem, s. XV–XVI.

²⁸³ M. Mann, *Literatura włoska*, Wydano nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1933, s. 249.

²⁸⁴ Wyrażane przez Pirandella przekonanie o niemożliwości wystawienia dramatu *lege artis* przywodzi na myśl postmodernistyczny wariant powieści, o którym pisze David Lodge, a mianowicie powieść o niemożliwości napisania powieści. Nawiązując do „śmierci autora” ogłoszonej przez Barthes’a (R. Barthes, *Śmierć autora...*, s. 250), dwaj krytycy literaccy – Robert Scholes i Robert Kellogg – zaproponowali wyrażenie „śmierć powieści” w odniesieniu do sytuacji współczesnej im prozy. Mówiąc o śmierci powieści, mieli na myśli kryzys realistycznego sposobu ekspresji w tym gatunku. W rozprawie *The Nature of Narrative* (1966) twierdzą, że istnieją dwa główne rodzaje narracji: fikcyjny i empiryczny (R. Scholes, R. Kellogg, J. Phelan, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford 2006). Z kolei Lodge w artykule pt. *The Novelist at the Crossroad* (1969) stwierdza,

komicznych, ale równolegle skłania do smutnej refleksji egzystencjalnej – refleksji nad ludzkim życiem i nad jego artystyczną reprezentacją.

3.2. Intertekstualność

W dramatach Pirandella jednym z najbardziej wyrazistych przejawów metafikcji jest intertekstualność, realizująca się jako autointertekstualność, nawiązania gatunkowe, tematyczne i stylistyczne do teatru mieszczańskiego, dramatu szekspirowskiego, historycznego dramatu XIX wieku, wreszcie do wzorców komedii dell'arte.

3.2.1. Autointertekstualność

Pierwsza odmiana intertekstualności wyraźnie obecna w teatrze Pirandella polega na nawiązaniach do wcześniejszych dzieł pisarza i jego osoby; będzie ona dalej określana za pomocą terminu „autointertekstualność”. Wśród konkretyzacji tej szczególnej autoreferencyjności należy wymienić: „teatr w teatrze” (na przykład postaci jednej sztuki Pirandella wystawiają w niej inną sztukę tego autora, bądź sztuka stanowi adaptację uprzednio wydanej noweli pisarza, wreszcie wcześniejsze dramaty, nowele, libretta bywają włączane do dramatu, stając się jego częścią); wzmianki w tekście pobocznym, że dana sztuka została napisana przez Pirandella; podwójne oblicze postaci dramatu (są one czytelnikami i/lub widzami innych dzieł Pirandella); włączenie autora w obręb świata przedstawionego i uczynienie go przedmiotem kąśliwych komentarzy postaci dramatu; obarczenie postaci autorskimi doświadczeniami związanymi z genezą danej sztuki (doświadczenia takie są przedstawiane przez postaci jako ich własne, skutkiem czego stają się nośnikami pierwiastka autorskiego – Pirandelloowskiego)²⁸⁵. Odwołania Pirandella do własnej twórczości i osoby (w dziełach niemających, co należy podkreślić, nic wspólnego z pisarstwem autobiograficznym, takim jak dzienniki, wspomnienia, pamiętniki czy autobiografie) prowadzą do wytworzenia szczególnego porozumienia między nadawcą a odbiorcą. Jak gdyby autor komunikował się z odbiorcą nie tylko przez swoje dzieło, ale także niejako ponad nim, na innej, (niby-)pozafikcyjnej płaszczyźnie komunikacji, w „strefie bezceremonialnego kontaktu”²⁸⁶.

że koncepcje Scholesa i Kellogga cechują nadmierne uproszczenia. Lodge zauważa nowy trend w literaturze: powieści *non-fiction*. Dodaje jednak, że istnieje jeszcze czwarty wariant, którym jest napisanie powieści o niemożności napisania powieści (D. Lodge, *The Novelist at the Crossroad*, [w:] idem, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, K. Paul, London–New York 1971).

²⁸⁵ W osobnym fragmencie, poświęconym postaciom metafikcyjnym, omówieni są bohaterowie o kompetencjach autorskich, rezonerzy, dysponenci reguł. Zob. podrozdział 3.4.2.

²⁸⁶ Odwołuję się tu do Bachtinowskiego określenia „strefa bezceremonialnego kontaktu” (M. Bachtin, *Epos i powieść...*, s. 560).

Pierwsza odmiana Pirandelloowskiej autointertekstualności polega na tym, że wcześniejsze dzieła pisarza (najczęściej nowele, rzadziej dramaty) zostają wcielone do jego późniejszych sztuk. W niektórych przypadkach starsze nowele stanowią zarzewie fabularne nowych sztuk, w innych wcześniejsze teksty odżywają w późniejszej twórczości Pirandella na płaszczyźnie metateatralnej, to jest zostają wprowadzone za pomocą chwytu „teatru w teatrze”²⁸⁷. Na przykład pierwsze sceny sztuki *Sei personaggi in cerca d'autore* ukazują aktorów szykujących się do wystawienia sztuki Pirandella *Il giuoco delle parti* (1918, pol. *Gra ról*)²⁸⁸. *Il giuoco delle parti* zostaje wprowadzona do *Sei personaggi in cerca d'autore* zarówno przez przywołanie tytułu i nazwiska autora (didaskalia donoszą, że na ten dzień wyznaczono próbę sztuki *Il giuoco delle parti* Luigiiego Pirandella), jak i przez bezpośrednie cytaty ze sztuki, odczytywane ze scenariusza przez Suflera. Tytuł sztuki Pirandella pojawia się też w kwestii Dyrektora teatru, ponaglającego aktorów i Suflera do rozpoczęcia próby: „Jazda, drugi akt *Gry ról!* Moi państwo, uwaga! Kto wchodzi na scenę?”²⁸⁹. Próby do *Il giuoco delle parti* raptownie przerywa wkroczenie sześciu postaci poszukujących autora, które pragną wystawić dramat własnego życia. Dodatkowo wprowadzie nie zostaje powiedziane, że autorem, który „porzucił” swoje postaci, jest Pirandello, ale wzmianka Pasierbicy o tym, jak ona i pozostałe persony kusili autora w jego „smutnej pracowni”²⁹⁰, jest identyczna ze wspomnieniami Pirandella wyłożonymi we wstępie do dramatu („w samotności mej pracowni, i raz jeden, raz drugi, to znowu dwoje naraz, przychodzili kusić mnie”²⁹¹).

²⁸⁷ Halina Kralowa o twórczości teatralnej Pirandella pisze, że „początkowo były to [...] wyłącznie przeróbki nowel, jak pierwsza jednoaktówka *Lumie di Sicilia* (pol. *Sycylijskie cytryny*), którą pisarz przerobił z noweli pod tym samym tytułem na usilne prośby zaprzyjaźnionego reżysera” (H. Kralowa, *Luigi Pirandello...*, s. 41), po czym dodaje: „Nowele Pirandella, których napisał 246 [...], zbudowane często w oparciu o poetykę *umorismo*, stanowią prawdziwą kopalnię tematów, wątków, sytuacji, postaci i kwestii podejmowanych później w powieściach i sztukach. Nowele są ilustracją kolejnych etapów ewolucji twórczej pisarza, od weryzmu po egzystencjalną introspekcję, tę samą linię ewolucyjną prezentuje teatr” (ibidem). Na temat relacji prozy i dramaturgii Pirandella zob. O. Allavena, *Pirandello. Dalla narrativa al dramma*, Priamor, Savona 1970; D. Della Terza, *Luigi Pirandello e la ricerca della distanza umoristica*, [w:] idem, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento. Itinerari di ricezione*, Periferia, Cosenza 1984, s. 79–95; idem, *Pirandello dalla novella al teatro. Tecnica del racconto e itinerario della rappresentazione scenica*, [w:] idem, *Letteratura e critica...*, s. 95–113; E. Lauretta (red.), *Pirandello e il teatro*, Palumbo, Palermo 1985 (zwłaszcza: N. Borsellino, *Tra narrativa e teatro. Lo spazio dell'istrione*, s. 51–62); E. Licastro, *Luigi Pirandello dalle novelle alle commedie*, Fiorini, Verona 1974; D. Maceri, *Dalla novella alla commedia pirandelliana*, Peter Lang, New York 1991; S. Milioto (red.), *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978; D. Stewens, *Pirandello. Scrittura e scena*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1983.

²⁸⁸ Sztuka *Il giuoco delle parti* powstała jako odniesienie autointertekstualne do jeszcze innego utworu Pirandella, a mianowicie do noweli *Quando si è capito il giuoco* z 1913 roku.

²⁸⁹ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein..., s. 26.

²⁹⁰ Ibidem, s. 114.

²⁹¹ *Przedmowa autora*, [w:] ibidem, s. 6.

Również rdzeń fabularny *Ciascuno a suo modo* został zaczerpnięty z wcześniejszej noweli Pirandella. Wbrew temu, co stwierdza się w tekście pobocznym i w dialogach, treść sztuki wcale nie została zainspirowania autentyczną historią z kroniki towarzyskiej, lecz osnuta wokół wątków przedstawionych przez pisarza w noweli *Si gira*, która została po raz pierwszy opublikowana w 1915, a później w 1925 roku pt. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Nowela, która ma formę fragmentarycznych i utrzymanych w ironicznym tonie zapisków z dziennika filmowca, rozgrywa się w filmowym studiu: młody malarz na wieść o miłosnej relacji pewnej rosyjskiej *femme fatale* z niejakim Baronem Nuti popełnia samobójstwo.

Zauważmy, że także w *Questa sera si recita a soggetto* jedna z postaci zapowiada na wstępie, że „aktorzy zaimprovizują na scenie spektakl na tle noweli Pirandella”²⁹², przedstawia publiczności streszczenie noweli, która w jej – co natrętnie podkreśla – adaptacji zostanie wystawiona na scenie²⁹³. *Questa sera si recita a soggetto* to zatem adaptacja noweli Pirandella, szczególna odmiana jego „teatru w teatrze”, którą można by określić jako nowela (Pirandella) w sztuce (Pirandella). Przedmiotem inscenizacji i improwizacji jest tu nowela *Leonora addio!* z 1910 roku, której tytuł jest cytatem z arii Manrica, tytułowego bohatera opery *Trubadur* Giuseppe Verdiego²⁹⁴.

Ciekawy z punktu widzenia „Pirandella w Pirandellu” jest też ostatni dramat sycylijskiego pisarza – *I giganti della montagna*. Pierwszy akt sztuki zatytułowany *I fantasmi* został wcześniej osobno wydany i wystawiony na scenie.

²⁹² L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 80.

²⁹³ „L'azione si svolge in una città dell'interno della Sicilia, dove (come sapete) le passioni son forti e covano cupe e poi divampano violente: tra tutte, ferocissima, la gelosia. La novella rappresenta appunto uno di questi casi di gelosia, e della più tremenda, perché irrimediabile: quella del passato. E avviene proprio in una famiglia da cui avrebbe dovuto stare più che mai lontana, perché, tra la clausura quasi ermetica di tutte le altre, è l'unica della città aperta ai forestieri, con un'ospitalità eccessiva, praticata com'è di proposito, a sfida della maldicenza e per bravar lo scandalo che le altre se ne fanno. La famiglia La Croce. È composta, come vedrete, dal padre, Signor Palmiro, ingegnere minerario: *Sampognetta* come lo chiamano tutti perché, distratto, fischia sempre; dalla madre, Signora Ignazia, oriunda di Napoli, intesa in paese *La Generala*; e da quattro belle figliuole, pientotte e sentimentali, vivaci e appassionate:

Mommina,

Totina,

Dorina,

Nenè.

E ora, con permesso.

Batte le mani in segno di richiamo; e, scostando un poco un'ala del sipario, ordina nell'interno del palcoscenico:

Gong!

Si ode un colpo di gong.

Chiamo gli attori per la presentazione dei personaggi.

Si apre il sipario” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, [w:] idem, *Maschere nude...*, s. 266).

²⁹⁴ Zob. L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 78.

Z kolei otwierająca sztukę *La favola del figlio cambiato*, którą postaci *I giganti della montagna* pragną za wszelką cenę wystawić na scenie, to w istocie libretto baletowe napisane uprzednio przez Pirandella na potrzeby teatru muzycznego²⁹⁵:

²⁹⁵ Muzyczność dzieł literackich Pirandella jest zwykle przez badaczy ujmowana w kontekście ich muzycznych inscenizacji (nie zaś zabiegów literackich tę muzyczność wyznaczających). W ledwie kilkunastu podrozdziałach traktującym w bardzo ogólnym zarysie o tym, jak muzyka wkracza do twórczości literackiej Pirandella, Giulia Norbedo zauważa, że w pierwszej połowie XX wieku wzajemne przenikanie się muzyki i literatury jest na porządku dziennym (G. Norbedo, *La musica invade la letteratura pirandelliana*, [w:] eadem, *Pirandello, C'est ainsi. Un musical per sfuggire*, Universitalia, Roma 2015, s. 32–38). Ciekawy jest w kontekście muzyczności utworów Pirandella niewydany do dziś musical pt. *C'est ainsi*. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku odkryto okazały zbiór dotąd nieopublikowanych tekstów Pirandella, w tym właśnie komedię muzyczną *C'est ainsi* (w trzech wersjach: jedna w języku francuskim, zatytułowana *C'est ainsi*, druga w języku angielskim, trzecia w angielskim amerykańskim, z tłumaczeniem Irmy Bachrach, obie zatytułowane *Just like that*, do tego partytury muzyczne skomponowane przez Jacka Berlsa i Gada Ghersona) – na temat losów *C'est ainsi* zob. G. Norbedo, *Pirandello, C'est ainsi...* Musical powstał zimą na przełomie 1929 i 1930 roku z myślą o publiczności amerykańskiej i o szybkim wystawieniu na Broadwayu, ale do inscenizacji nie doszło. Tekst jak na razie nie został wydany, jego status, jeśli chodzi o prawa autorskie, jest skomplikowany, a dostęp do maszynopisu, który znajduje się w Fondo Torre Gherson, ograniczony. Szczegółowa analiza utworu, gdy ten ujrzy już światło dzienne (oraz światło reflektorów scenicznych), mogłaby wzbogacić uwagi na temat Pirandella przedstawione w tym studium. Oczywiście najważniejsza pozostaje weryfikacja, czy muzyczność *C'est ainsi* ma wydźwięk metafikcyjny i wiąże się z sensami komicznymi, weryfikacja, której można dokonać wyłącznie na drodze lektury tekstu źródłowego. Odkładając więc z żalem analizy zabiegów literackich, które determinują muzyczny charakter *C'est ainsi*, przybliżę tu tylko w kilku zdaniach główne problemy „zaginionego” musicalu, które mogą mieć znaczenie dla przyszłych jego interpretacji w kluczu metafikcyjno-komicznym. *C'est ainsi* to komedia muzyczna, której akcja rozgrywa się w posiadłości w Palm Beach na Florydzie, podczas przyjęcia z okazji osiemnastych urodzin córki zamożnego Amerykanina, który pragnie „pokażać się” i odpowiednio wydać dziewczynę za mąż. Mogłaby to być mieszczańska komedia z happy endem – konstatuje włoski badacz Enrico Arcaini. Jest to jednak musical. Pirandello splata zatem dialogi z muzyką, tańcem, śpiewem. Jak w każdym dobrym musicalu, w atmosferę utworu wchodzi się przez muzykę, wygraną w utworze przez *orchestre nègre* (E. Arcaini, *L'architettura della commedia musicale "C'est ainsi" e la "corrispondente" resa linguistica in francese*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello*, red. V. Orioles, Metauro, Pesaro 2013, s. 42–43). Lia Fava Guzzetta o niepublikowanym musicalu Pirandella pisze, że to dzieło naprawdę wyjątkowe, całość jest w ciągłym ruchu, w nieustannej metamorfozie, zarówno w obsębie makrostruktury (podział na akty i sceny), jak i w poszczególnych mikroelementach rzeczywistości, które autor stopniowo odsłania i analizuje z właściwą sobie ironiczną żartobliwością. Ta ironiczna żartobliwość jest ufundowana na dynamicznie potraktowanej dialektyce rzeczywistości i snu. Tekst jawi się jako konstrukcja zmienna i wielowymiarowa (zob. L.F. Guzzetta, *Pirandello e il Musical. L'ultima oltranza*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello...*, s. 188). Interesujący i nowy aspekt polega na tym, że w tym utworze Pirandello przyjmuje rzeczywistość z uśmiechem, razem z jej fragmentarycznością i niestabilnością, opiewając ją za pośrednictwem nowej formy – musicalu. *Così è (se vi pare) (Tak jest, jak się państwu zdaje)* straciło tu „bolesną patynę niepewności i niestabilności” (zob. „*Il Così è (se vi pare)* ha perduto la patina dolorosa dell'incertezza e dell'instabilità, è diventato semplicemente un *Così è*, quasi pacificato e sereno, anzi, anche allegro” – ibidem, s. 193), stało się po prostu *Così è (Tak jest, czyli C'est ainsi)*. Usunięcie z tytułu słów „jak się państwu zdaje” – konstatuje Guzzetta – wydaje się znamienne: oznacza złagodzenie niepokoju związanego

introdukcją do fantastyki gigantów jest próba libretta operowego *La favola del figlio cambiato*. Librettem posłużył się kompozytor Gian Francesco Malipiero, a fragmenty tekstu wprowadził Pirandello do swego ostatniego dramatu²⁹⁶.

Aktorzy z wędrownej trupy teatralnej opowiadają Cebulastym o tym, że *Baśń o zamienionym dziecku* autorstwa bezimiennego poety samobójcy (w dramacie nie pada jego imię), zakochanego w Hrabinie, od pierwszego wystawienia została źle przyjęta przez publiczność (jak mówi jedna z postaci: „Gwizdali tak, że aż mury pękały”²⁹⁷). Z podobnym niepochlebny odbiorem dzieło Pirandella spotkało się w rzeczywistości kilka lat wcześniej²⁹⁸.

Innym przejawem autointertekstualności jest obecność postaci, które będąc bohaterami Pirandello, są jednocześnie czytelnikami i/lub widzami innych sztuk Pirandella i otwarcie czynią w stosunku do nich zwykle krytyczne uwagi. Zarówno w tekście pobocznym, jak i w kwestiach postaci są obecne odniesienia do różnych sztuk i nowel Włocha. Nieraz również sam Pirandello jako autor staje się przedmiotem uszczypliwych komentarzy (jego własnych) postaci. Jedna z person *Sei personaggi in cerca d'autore* mówi na przykład: „Zeszliśmy na to, że musimy grać sztuki Pirandella”²⁹⁹:

DYREKTOR

zrywając się jak wściekły

Śmieszne! Śmieszne. A cóż ja panu poradzę, skoro z Francji nie dostajemy już dobrych sztuk i zeszliśmy na to, że musimy grać sztuki Pirandella, które tylko nieliczni rozumieją

z relatywistycznym postrzeganiem rzeczywistości, oto nastaje pogodna akceptacja płynności świata i życia ludzkiego (ibidem, s. 192–193).

²⁹⁶ L.F. Guzzetta, *Pirandello e il Musical...*, s. 86–87.

²⁹⁷ „BITWA

Już od pierwszego przedstawienia...

KOTRON

Nikt go nie chciał?

KSIĄDZ

Wszyscy przeciw!

CHROM

Gwizdali tak, że mury pękały!

KOTRON

Tak? No, tak, tak...

ILZA

Cieszy się Pan z tego?

KOTRON

Nie, hrabino. Tylko dobrze to rozumiem. Dzieło poety...

DYAMENT

To dla nich nic! Chociaż nigdy czegoś podobnego nie widzieli! Bydło! [...]” (L. Pirandello, *Giganci z gór*, [w:] idem, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski..., s. 191).

²⁹⁸ Ponadto w *I giganti della montagna* znajdziemy reminiscencje *Sei personaggi in cerca d'autore* oraz nowel *Lo storno e l'Angelo Centuno* i *Certi obblighi* (postać Quaquè) – zob. J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 21–22.

²⁹⁹ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 29.

i które tak są napisane, żeby nikt nie był z nich zadowolony, ani aktorzy, ani krytycy, ani publiczność?

*Aktorzy śmieją się, Dyrektor wstaje, podchodzi do Pierwszego Aktora i krzyczy [...]*³⁰⁰.

Jest to odpowiedź na narzekania jednego z aktorów, którego nie tylko nie przekonują, lecz także po prostu śmieszą wskazówki wyłożone przez Pirandella w scenariuszu sztuki. Z kolei w *Questa sera si recita a soggetto* Doktor Hinkfuss, podśmiewując się, donosi publiczności, że Pirandello w swojej niepoprawności już dwa razy sprawił trudność jego kolegom po fachu – jednemu podesał sześć zagubionych postaci poszukujących autora, które wywróciły do góry nogami całą scenę, doprowadzając wszystkich do granic szaleństwa; innym zaś razem napisał sztukę z kluczem, która tak wzburzyła publiczność, że – ku rozpacz i bezradności reżysera – doszło do przerwania przedstawienia. Hinkfuss, samozwańczy adaptator i reżyser, uspokaja widownię, że – aby uniknąć podobnych komplikacji – tym razem „wyliminował” niesforne go autora i sam odpowiada za całokształt przedstawienia³⁰¹. Wyraźne są tu odniesienia do *Sei personaggi in cerca d'autore* (Hinkfuss wspomina o sześciu zagubionych postaciach, które szukają autora: „sei personaggi sperduti, in cerca d'autore”) i *Ciascuno a suo modo* (Hinkfussowa wzmianka o sztuce z kluczem: „una commedia a chiave”). Doktor Hinkfuss, postać sztuki *Questa sera si recita a soggetto*, a zarazem reżyser w obrębie płaszczyzny metateatralnej utworu, wypowiada się o Pirandellu ironicznie i lekceważąco³⁰².

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ „IL DOTTOR HINKFUSS (*ridendo un poco anche lui*) Sempre quello stesso, sì; incorreggibilmente! Però, se già l'ha fatta due volte a due miei colleghi, mandando all'uno, una prima volta, sei personaggi sperduti, in cerca d'autore, che misero la rivoluzione sul palcoscenico e fecero perdere la testa a tutti; e presentando un'altra volta con inganno una commedia a chiave, per cui l'altro mio collega si vide mandare a monte lo spettacolo da tutto il pubblico sollevato; questa volta non c'è pericolo che la faccia anche a me. Stiano tranquilli. L'ho eliminato. Il suo nome non figura nemmeno sui manifesti, anche perché sarebbe stato ingiusto da parte mia farlo responsabile, sia pure per poco, dello spettacolo di questa sera. L'unico responsabile sono io. Ho preso una sua novella, come avrei potuto prendere quella d'un altro. Ho preferito una sua, perché tra tutti gli scrittori di teatro è forse il solo che abbia mostrato di comprendere che l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola. Risponderà di questa sua opera al pubblico dei lettori e alla critica letteraria. Non può né deve risponderne al pubblico degli spettatori e ai signori critici drammatici, che giudicano sedendo in teatro” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 259–260).

³⁰² Gdy Hinkfuss zdradza, kto jest autorem sztuki przezeń reżyserowanej – to Pirandello, twórca dobrze znany publiczności – na tle pomruków dezaprobaty wobec autora podnosi się donośny głos z widowni: „A kto to?” i salę wypełniają śmiechy:

„IL DOTTOR HINKFUSS

Volete sapere chi è l'autore della novellotta? Potrei anche dirvelo
(*Alcuni, nella sala*)

Ma sì, lo dica! lo dica!

IL DOTTOR HINKFUSS

Ecco, lo dico: Pirandello

Wreszcie również w *Ciascuno a suo modo* publiczność żywo dyskutuje na temat Pirandella. Jeden z widzów („Lo spettatore irritato”), poirytowany zamieszczeniem wywołanym w teatrze przez Pirandello'skie przedstawienie, dopytuje, jak to możliwe, że każda premiera tego autora jest jak istny koniec świata³⁰³. W obronie twórcy staje jeden z przychylnych widzów („Uno dei favorevoli”), podnosząc, że o ile podczas sztuk innych autorów widz może „zawiesić niewiarę”, przyjął iluzję kreowaną na scenie i wygodnie rozsiąść się w fotelu, o tyle Pirandello wymusza postawę sceptyczną, skłania widza do kontestacji i powątpiewania w to, co pokazuje się na scenie³⁰⁴. Wśród publiki słychać: „Zobacz! zobacz! To Pirandello?”, „Ale jak to? Pirandello pisuje teraz sztuki z kluczem?”, „Na to wygląda! I to nie pierwszy raz!”³⁰⁵. Niektóre spośród głosów wybrzmiewających w ogólnym poruszeniu są zdecydowanie negatywne: „precz z Pirandellem!”³⁰⁶, a w tekście pobocznym mieszczą się ironiczne komentarze na temat Pirandello'skiej sztuki, donoszące, że – jak się wydaje – pisarz uczynił przedmiotem swojego najnowszego utworu pt. *Ciascuno a suo modo* tragiczne samobójstwo, do którego doszło kilka miesięcy temu w Turynie³⁰⁷. Sztuka *Ciascuno a suo modo* mieści wzmiankę na temat siebie samej, autoprzedstawiając się jako dzieło teatralne pióra Pirandella, a dodatkowo fingując, że jest oparta na rzeczywistych zajęciach. To, że dzieło teatralne zawiera autotematyczną

(*Esclamazioni, nella sala*)

Uhhh...

QUELLO DELLA GALLERIA

(*forte, dominando le esclamazioni*)

E chi è?

(*Molti, nelle poltrone, nei palchi e in platea, ridono*)” (ibidem, s. 258–259).

³⁰³ „LO SPETTATORE IRRITATO Ma possibile che a ogni prima di Pirandello debba avvenire il finimondo? [...]” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, [w:] idem, *Maschere nude...*, s. 190–191).

³⁰⁴ „UNO DEI FAVOREVOLI

Oh badate che è una bella sorte davvero! Quando venite ad ascoltare le commedie degli altri autori, vi abbandonate sulla vostra poltrona, vi disponete ad accogliere l'illusione che la scena vi vuol creare, se riesce a crearvela! Quando venite invece ad ascoltare una commedia di Pirandello, afferrate con tutte e due le mani i braccioli della poltrona, così, vi mettete – così – con la testa come pronta a cozzare, a respingere a tutti i costi quel che l'autore vi dice. Sentite una parola qualunque – che so? «sedia» – ah perdio, senti?, ha detto «sedia»; ma a me non me la fa! Chi sa che cosa ci sarà sotto a codesta sedia!” (ibidem).

³⁰⁵ „VOCI

[...]

– Oh guarda! guarda! È Pirandello?

– Ma come! Pirandello si mette a scrivere adesso commedie a chiave?

– Pare! eh, pare!

– Non è la prima volta!” (ibidem, s. 193).

³⁰⁶ Oryg. „Abbasso Pirandello!” (ibidem, s. 239).

³⁰⁷ „Pare che Pirandello abbia tratto l'argomento della sua nuova commedia *Ciascuno a suo modo*, che sarà rappresentata questa sera al Teatro..., dal suicidio drammaticissimo, avvenuto or è qualche mese a Torino [...]” (ibidem, s. 129).

wzmiankę o samym sobie jako dziele teatralnym, skutkuje nadwężeniem granicy między fikcją a rzeczywistością.

Oprócz uszczypliwych komentarzy dotyczących Pirandella zdarza się też, że sugerowana jest jego obecność gdzieś w teatrze. Pirandello zostaje w ten sposób niejako włączony do fikcji dramatu (mamy tu do czynienia z rodzajem metalepsy: oto autor przechodzi ze świata ekstradiegetycznego do świata diegetycznego), a świat przedstawiony zbliża się do rzeczywistości pozaliterackiej. Niewątpliwie Pirandello jest mistrzem splatania ścieżek fikcji i rzeczywistości. We własnych dramatach pozostaje raczej figurantem niż pełnoprawną postacią – jest przedmiotem komentarzy innych postaci, do niego nie należą zaś żadne kwestie. Gdy wśród odbiorców sztuki *Ciascuno a suo modo* (wystawianej w dramacie *Ciascuno a suo modo*) narasta sprzeciw wobec przedstawienia, któryś z życzliwych autorowi widzów dopytuje, czy jest on obecny na scenie, inny – zaniepokojony zamieszaniami i wzburzeniami wśród publiczności – chce powiedzieć Pirandellowi, że lepiej, gdyby się w tych okolicznościach oddalił, bo – jak dodaje – ten wieczór nie może skończyć się dobrze³⁰⁸.

Ostatnim elementem, który łączy się z autointertekstualnością, są postaci obarczone biograficznymi rysami i doświadczeniami Pirandella. Na uwagę zasługuje przykład z *Enrico IV*. W kwestiach Belcrediego można dopatrzeć się śladów Pirandellowskich doświadczeń. Wydarzenie, które wedle Belcrediego było jego udziałem i zarzewiem pomysłu brzemiennego w skutki kawalkady³⁰⁹ (w obrębie świata przedstawionego), przytrafiło się w istocie samemu Pirandellowi i autor z lubością, jak donosi literatura biograficzna, wiązał z nim genezę dramatu. Pisarz opowiada o owej genezie głosem jednej ze swoich postaci. Znowu rzeczywistość pozaliteracka splata się z fikcją: Pirandello (nadawca) wyobraża w dramacie pt. *Enrico IV* kawalkadę i opowiada o jej reperkusjach, a w obrębie jego opowieści jedna z postaci relacjonuje, jak wpadła na pomysł kawalkady w świecie przedstawionym. Belcredi jawi się jako *spiritus movens* całej maskarady:

DOKTOR

Jeszcze jedno pytanie: czy ta kawalkada to był jego pomysł?

BELCREDI

szybko

Nie, nie! Był mój, mój własny!

³⁰⁸ „IL TERZO [DEI FAVOREVOLI – N.B.]

Ma dite un po', Pirandello è sul palcoscenico?

IL PRIMO

Io scappo a dirgli che se ne vada. Questa sera non finisce bene certamente” (ibidem, s. 196).

³⁰⁹ Kolejne sceny Pirandellowskiego dramatu wyobrażają skutki kawalkady: Henryk IV spada z konia, traci przytomność, a odzyskawszy ją – bierze fikcję kawalkady za rzeczywistość, wierzy, że jest postacią, za którą był przebrany, jest przekonany, że również pozostali uczestnicy pochodu są postaciami, w które wcielili się na potrzeby zabawy, jego otoczenie przebiera się i odgrywa role, aby podtrzymać jego iluzję.

DOKTOR
Proszę...
[...]

BELCREDI

Pomysł był mój! Dobre sobie! Wybaczcie, ale nawet nie mam powodu nim się pysznić, jeśli zważymy, jakie miał skutki... Było to w klubie, pamiętam jak dziś... pewnego jesienno wieczoru... Przeglądałem jakieś ilustrowane czasopismo niemieckie – oczywiście oglądałem tylko obrazki, bo niemieckiego nie znam. Jeden z nich przedstawiał cesarza, w jakimś mieście uniwersyteckim, gdzie studiował...

DOKTOR
Bonn, Bonn.

BELCREDI

Niech będzie Bonn. Konno, ustrojony w tradycyjny kostium niemieckich dawnych stowarzyszeń studenckich. Za nim szereg innych studentów, wszyscy konno i w kostiumach. Mój pomysł powstał z tego właśnie obrazka [...] ³¹⁰.

Historię tę zwykł opowiadać Pirandello pytany o genezę dramatu. Jak notuje Marco Manotta w studium poświęconym włoskiemu pisarzowi, do napisania dramatu zainspirował twórcę obrazek przedstawiający kawalkadę z udziałem niemieckiego cesarza i maskarady, których zapewne był świadkiem w czasie pobytu w Bonn ³¹¹. Za sprawą obarczenia postaci autorskimi doświadczeniami dochodzi do nadszarpnięcia, zamglenia granic między fikcją a rzeczywistością.

3.2.2. Dramatyczna gra w teatr: intertekstualność i niestabilność gatunkowa (reminiscencje gatunków dramatycznych)

Drugą odmianę intertekstualności w wybranych do analiz dramatach Pirandella można określić jako „dramatyczną grę w teatr”. W rozpatrywanych dziełach znajdziemy reminiscencje różnych konwencji literackich i dramatycznych, od nawiązań do dramatu mieszczańskiego i komedii dell’arte, po przywołania wzorców szekspirowskich i dramatu historycznego. Elementy tych wzorców można rozpoznać zarówno w rysach postaci, kreacji sytuacji dramatycznej, scenerii, jak i tematyce. Pirandello wykorzystuje niektóre tradycyjne gatunki dramatyczne, typowe dlań konflikty i rysunki postaci, wprowadzając jednocześnie składowe je zakłócające i dekomponujące. Pisarz tworzy siatkę gatunkowych powiązań intertekstualnych, ale jest to siatka o luźnym splocie, miejscami ponadrywana.

³¹⁰ L. Pirandello, *Henryk IV*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein..., s. 159–160.

³¹¹ „Pirandello amava ricordare che all’origine della concezione del dramma stava una vignetta raffigurante la cavalcata dell’imperatore sassone; di lì, la memoria probabilmente andò ai cortei mascherati a cui dovette assistere nel periodo della sua permanenza a Bonn” (M. Manotta, *Luigi Pirandello...*, s. 87).

Konwencje, do których się odwołuje, nie są przezroczystymi narzędziami kreacji artystycznej, przeciwnie – są w szczególny sposób widoczne i jawią się jako sztuczne. Skutkuje to uniemożliwieniem odbiorcy beztróskiego zagłębienia się w fotelu i zanurzenia się w fikcji przedstawionej na scenie. Jak tu „zawiesić niewiarę”, jeśli postaci nieustannie wychodzą z odgrywanych schematów dramatycznych i konwencji teatralnych, zmieniają kostiumy i maski. Gatunki i konwencje dramatyczne są dla Pirandella maskami, w które ubiera rzeczywistość i postaci, by następnie raptownie je z nich zerwać.

Budowanie gatunkowych powiązań intertekstualnych i ich ciągle nadszarpywanie prowadzi do dezintegracji rzeczywistości przedstawionej. Jednym ze skutków jednoczesnego przywoływania i przekraczania tradycji jest to, że rzeczywistości Pirandellowskich dramatów są przepełnione poczuciem niestabilności i nieprzewidywalności, brak w nich pewników. Widz, który idzie do teatru na przykład na inscenizację dzieł Szekspira lub coś utrzymanego w stylu szekspirowskim, spodziewa się konkretnych elementów i wrażeń. Pirandello ewokuje pewne wzorce gatunkowe, budząc w ten sposób konkretne oczekiwania czytelnicze³¹², ale pisarz – przez zakłócanie przywoływanych konwencji – te oczekiwania systematycznie zawodzi. Mamy więc do czynienia z mechanizmem niespełnionego czy zawiedzionego oczekiwania³¹³. Nasuwa się pytanie, czy za sprawą dezorganizacji konwencji gatunkowych, do których odwołuje się Włoch, rzeczywistość ma szansę zostać uwolniona z więzienia form dramatycznych, czy ma szansę być bliższa prawdy? U Pirandella prawda i rzeczywistość są zawsze podawane w wątpliwość i niepewne. To trochę tak, jakby poszczególne elementy (dotyczy to głównie postaci) zostały wyrwane z konwencji dramatycznych i teatralnych, a następnie wrzucone w nieprzewidywany, pełen sprzeczności i absurdu wir, tak że tok akcji zostaje zakłócony, a cały utwór pozbawiony stabilności, pewników i przemieniony w groteskę.

3.2.2.1. Rekonfiguracje dramatu mieszczańskiego

W *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* i *Questa sera si recita a soggetto* widoczne są ramy tematyczne dramatu mieszczańskiego, które podlegają jednak różnym rekonfiguracjom. Znajdziemy w nich charaktery, postawy, konflikty rodzinne osadzone w realiach społecznych i obyczajowych, akcja rozgrywa się zwykle w kręgach mieszczańskich, nie brakuje w nich wątków sensacyjno-psychologicznych, refleksji nad systemami wartości oraz wymowy moralizatorskiej. W rozpatrywanych tu dramatach Pirandella elementy konwencji dramatu mieszczańskiego są na różne sposoby naruszane, między innymi za sprawą zabiegów

³¹² Zob. koncepcję „horyzontu oczekiwań” Hansa Roberta Jaussa – idem, *Historia literatury jako wyzwanie...*, s. 271–307; idem, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 71, nr 1, s. 319–339 (tyt. oryg. *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*).

³¹³ Zob. komizmotwórczy mechanizm „zawiedzionego oczekiwania”.

metateatralnych. Z ich zakłóceniem wiąże się pewne komiczne napięcie, o wyraźnym jednakże podszyciu tragizmem.

Historia postaci poszukujących autora „jest jedną z tysiąca naturalistycznych opowieści o nieudanym małżeństwie, o nędzy, o prostytutce”³¹⁴ – pisze Lesław Eustachiewicz. Dramat ten niewątpliwie dotyka tematów społeczno-obyczajowych, życia codziennego i rodzinnego. Przypomnijmy główne wątki nader dramatycznej i obfitującej w zwroty obyczajowo-sensacyjne historii sześciu postaci: rozstanie małżonków; ponowne zamążpójście Matki, która wiąże się z sekretarzem byłego męża; wspólne wychowywanie dzieci z nowego i starego związku; iście pozytywistyczny obraz kobiety (Matki), która po śmierci męża jest zmuszona, aby utrzymać siebie i potomstwo, więc zatrudnia się jako krawcowa, przy czym wybrana przez nią pracownia krawiecka okazuje się domem publicznym; były mąż obserwuje życie rodzinne byłej żony; Pasierbica zmuszona jest do prostytutki w „zakładzie krawieckim”; pojawia się również widmo kazirodczego zbliżenia Ojca i Pasierbicy w domu publicznym, w którym Ojciec stawia się jako klient; wzajemna niechęć między rodzeństwem; tragiczna śmierć Dziewczynki, która topi się w basenie; wreszcie samobójstwo Chłopczyka, który strzela do siebie z rewolweru. Karykaturalne nagromadzenie i rozbitcie schematów dramatu mieszczańskiego za pomocą chwytów metateatralnych prowadzi do zakłócenia rutynowego procesu odbioru dzieła – oto wszystko jawi się jako potencjalnie fikcyjne. Do momentu opadnięcia kurtyny³¹⁵ nie jest pewne, co stanowi prawdę, a co fikcję; co wydarzyło się naprawdę, a co zostało odegrane

³¹⁴ L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 68.

³¹⁵ W *Sei personaggi in cerca d'autore* również „opadnięcie kurtyny” zostaje ujawnione jako element kodu teatralnego i wyśmiane. U Pirandella nie oznacza ono wcale końca fikcji. W jego sztukach tradycyjne sygnały teatralnej etykiety zostają pozbawione konwencjonalnego znaczenia – jak pisze Andrzej Multanowski – kurtyna „zemściła się” [...] na krnąbrnym autorze, opadając «przez pomyłkę» w najmniej spodziewanym momencie i powodując przerwę” (A. Multanowski, *Sześć postaci scenicznych nie znajduje autora* [tekst zamieszczony w programie teatralnym], Teatr Nowy, Warszawa 1983, brak numeracji stron). W dramatycznym momencie (widmo kazirodczego zbliżenia Ojca i Pasierbicy) kończy się metafikcyjnie akt, powodując komiczne rozładowanie napięcia:

„MATKA

Rzucając się, żeby ich rozłączyć

Nie, dziecko, dziecko moje!

Rozłączywszy ich

Potworze, to moja córka! Nie widzisz, że to moja córka!

DYREKTOR

Cofa się do rampy, słysząc ten krzyk, wśród przerażenia aktorów

Bardzo dobrze, tak jest, doskonale! I kurtyna, teraz kurtyna!

OJCIEC

Biegając do niego, cały drżący

Tak, właśnie tak! Bo tak było naprawdę!

DYREKTOR

zachwycony, z przekonaniem

Ależ tak, oczywiście! Kurtyna! Kurtyna!

na scenie. Po samobójczej śmierci Chłopczyka Pierwsza Aktorka (a więc postać z płaszczyzny metateatralnej) mówi: „Umarł! Biedny chłopiec! Umarł! To straszne!”³¹⁶, na co Pierwszy Aktor, śmiejąc się, odrzeka: „Ale, gdzie tam umarł! Fikcja! Fikcja! Niech pani w to nie wierzy!”³¹⁷. Dalej w polemikę włączają się aktorzy i postaci fikcyjne:

INNI AKTORZY

z prawej strony

Fikcja? Rzeczywistość! Rzeczywistość! Umarł!

INNI AKTORZY

z lewej strony

Nie! Fikcja! Fikcja!

OJCIEC

wstając i krzycząc wśród nich

Jaka fikcja! Rzeczywistość, proszę państwa, rzeczywistość!

On także znika za tłem

DYREKTOR

nie mogąc dłużej wytrzymać

Fikcja! Rzeczywistość! Idźcie wszyscy do stu diabłów! Światła! Światła! Światła!

Natychmiast całą scenę i całą widownię zalewa jaskrawe światło. Dyrektor głęboko oddycha, jak gdyby uwolnił się od jakiejś zmyry, i wszyscy spoglądają na siebie niepewni i oszołomieni

Ach, nigdy mi się nie zdarzyło nic podobnego! Cały dzień stracony przez nic!³¹⁸

Oto płaszczyzna drugiego stopnia (metateatralna) podważa płaszczyznę pierwszego stopnia (dramat w tyłu mieszczańskim sześciu postaci)³¹⁹. W wydaniu Pirandellovskim elementy dramatu mieszczańskiego stają się „obrazem ścieżek

Maszynista, słysząc kilkakrotne wołania, opuszcza kurtynę, zostawiając przed rampą Dyrektora i Ojca. Dyrektor, z podniesionymi rękami, patrzy w górę

Co za głupiec! Mówię: kurtyna, aby zaznaczyć, że akt powinien się na tym skończyć, a ten naprawdę spuszcza kurtynę.

Do Ojca, unosząc kraj kurtyny, żeby wyjść na scenę

Tak, tak, doskonale! Doskonale! Efekt pewny! Trzeba tak skończyć! Ręczę, ręczę za ten pierwszy akt!

Wchodzi z Ojcem za zasłonę” (L. Pirandello, Sześć postaci w poszukiwaniu autora..., s. 104–105).

³¹⁶ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 128.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem, s. 128–129.

³¹⁹ Eustachiewicz o trylogii „teatru w teatrze” pisze: „we wszystkich trzech [sztukach – N.B.] powtarza się symbioza wątku fabularnego z analizą jakiegoś aspektu teorii teatru. Wątki fabularne mogłyby być samowystarczalnymi tematami kompozycji dramatycznej, ale Pirandello przesuwając akcent na dialektykę sprzeczności tkwiącą w teatrze jako zjawisku społecznym. Stawia naprzeciw siebie postaci sceniczne (a więc w istocie autora) i mechanizm teatru, publiczność i aktorów, wreszcie w *Dziś wieczorem improwizujemy* – reżysera i aktorów” (L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 79–80). I tak oto – można by dodać – postawione naprzeciw siebie postaci sceniczne i mechanizmy teatru, publiczność i aktorzy, przegładają się w sobie wzajemnie i weryfikują w ten sposób własną prawdziwość/fikcyjność.

ludzkich, które nawet w chaosie labiryntu podlegają jakimś tragicznym prawom rozstań i spotkań, prawom świata absurda i zdeterminowanego, który jest może «powieścią idioty», a może równaniem o stu niewiadomych»³²⁰. Pisarz w *Sei personaggi in cerca d'autore* przedstawia wątki fabularne rodem z dramatu mieszczańskiego, ukazuje historię *par excellence* realistyczną, ale – jak pisze Georges Neveux – „przenicował ją wobec nas, jak rybak nicuje skórę ośmiornicy, odsłaniając jej wnętrzości. Pirandello jednak odsłonił przed nami nie tylko pracę aktorów czy autora i nie odwrotną stronę dekoracji, ale coś dużo bardziej uniwersalnego: odwrotną stronę nas samych. To nasze życie wewnętrzne zostało nagle ukazane na scenie i zniekształcone, jak gdyby przez pryzmat»³²¹. To przewrócenie na drugą stronę, odsłonięcie wnętrzości jest tu istotnym źródłem groteski i komizmu metafikcyjnego.

Również w *Ciascuno a suo modo* pobrzmiewają echa tematyczno-fabularne dramatu mieszczańskiego:

młody rzeźbiarz popełnił samobójstwo, ponieważ zdradziła go aktorka, którą kochał, zdrada była tym bardziej okrutna, że nastąpiła z narzeczonym siostry rzeźbiarza. Na ten temat w mieście plotkują, przy czym komentatorzy w coraz innym aspekcie dostrzegają sens psychologiczny zdarzeń. Ma dojść do pojedynku między przyjaciółmi. Aktorka próbuje pojedynek powstrzymać, w czasie tych starań spotyka swojego kochanka. Nienawidzą się i kochają jednocześnie. Poczucie wspólnej winy (jest nią śmierć rzeźbiarza) łączy ich jednak silniej niż jakiegokolwiek inne więzy. Scena, w której jakimś błyskawicznym aktem autoanalizy uświadamiają to sobie, jest namiętną eksplozją uczuć, stopem samoudręczenia i psychicznego orgazmu³²².

Podobnie jak w *Sei personaggi in cerca d'autore* schematy dramatu mieszczańskiego przełamuje tu płaszczyzna metateatralna. W sztuce dochodzi do zdublowania rzeczywistości przedstawionej: rzeczywisci bohaterowie wydarzeń przedstawianych na scenie znajdują się wśród publiczności i buntują przeciwko sposobowi ich odtworzenia. Postaci i odgrywający ich aktorzy stykają się w teatrze. Ostatnia scena jest odtwarzana dwukrotnie: „najpierw w wersji wykonanej przez aktorów, a potem w drugim *intermezzo* przez samych bohaterów tragedii. Zakończenie dramatu wyraża tezę, że rola sztuki kończy się wtedy, gdy życie siebie w niej rozpozna»³²³. Ramy tematyczne dramatu mieszczańskiego są dla Pirandella punktem wyjścia, bierze je na warsztat, żeby poddać wiwisekcji sztukę teatralną oraz relacje sztuki i życia. Podporządkowanie schematów dramatu

³²⁰ Ibidem, s. 68.

³²¹ G. Neveux, *Pirandello vous a-t-il influencé?*, „Arts” 1957, nr 602, s. 2, w polskim brzmieniu cyt. za: *Dziś wieczór improwizujemy* [program teatralny], polska adaptacja tekstu K. Braun, Teatr Wybrzeże, Gdańsk–Gdynia–Sopot 1961/1962, s. 5. Z okazji dwudziestej rocznicy śmierci Pirandella francuskie czasopismo „Artes” zamieściło refleksje kilku francuskich dramaturgów na temat wpływu, jaki wywarła na nich twórczość włoskiego pisarza – zob. T. Bishop, *Pirandello and the French Theatre*, New York University Press, New York 1960.

³²² L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 73–74.

³²³ Ibidem.

mieszczańskiego operacjom metafikcyjnym obraca je w absurd i groteskę, pozostawiając w odbiorcy poczucie niepewności granic spektaklu i rzeczywistości. W momentach załamania konwencji, zaskoczenia związanego z przywołaniem konwencji i jej przekroczeniem, podważeniem, obnażeniem rodzi się komizm – podszyty niepokojem egzystencjalnym.

Utwór *Questa sera si recita a soggetto*

jest przykładem niezwykle intensywnego zagęszczenia zdarzeń przy zachowaniu wyrazistego rysunku charakterów ludzkich i tła, na którym rozgrywają się wypadki. Jesteśmy i tym razem na Sycylii w prowincjonalnym mieście, w którym obowiązują wszelkie surowe konwencje obyczajowe. Rodzina La Croce składa się z ojca [...], matki [...] i czterech córek [...]. Wokół dziewcząt krążą młodzi oficerowie; wciąż wmawiając matce i córkom, że na „kontynencie” panują inne zwyczaje niż na wyspie, bawią się swobodnie. Jeden z oficerów [...] zakochał się w Momminie i odstraszył od niej innych konkurentów. Odbył trzy pojedynki i w oczach panny ukazał się jak operowy bohater. Mommina zdecydowała się go poślubić. Wtedy zaczęła się tragedia. Verri [mąż – N.B.] wywiózł ją do swojego rodzinnego miasta i okazał się najokrutniej zazdrosnym z mężów. [...] Uwięził żonę w starym wiejskim domu na wzgórzu. [...] Nic się nie zmieniło w życiu Momminy po urodzeniu jednej, a potem drugiej córki; dziewczynki wzrastały bez kontaktu ze światem, smutne i blade. Chcąc ukazać im, że życie może być piękne, Mommina opowiada o teatrze, gra i śpiewa przed nimi arie z oper. Pewnego wieczoru mąż wracający do domu słyszy śpiew; biegnie po schodach, wpada do pokoju i znajduje żonę leżącą na podłodze, zabita atakiem serca; dziewczynki wpatrzone w nią czekają dalszego ciągu przedstawienia³²⁴.

Również w przypadku tej sztuki fabuła rodem z dramatu mieszczańskiego jest zakłócana i rozbijana przez płaszczyznę metateatralną: spektakl wielokrotnie przerywają sprzeczki między aktorami a reżyserem. Na owej płaszczyźnie despotyczny reżyser, Doktor Hinkfuss, przymusza aktorów do improwizowania na scenie Pirandellowskiej noweli pt. *Leonora addio!* Na początku sztuki samozwańczy adaptator i reżyser w jednej osobie przedstawia aktorów z imienia i nazwiska. Zgodnie z wytycznymi Hinkfussa aktorzy mają na scenie zaimprovizować teatralną adaptację noweli, bez scenariusza, bez spisu dialogów. Aktorzy to wcielają się w odgrywane postaci, to ujawniają swoje aktorские oblicza (na przykład gdy wdają się w dyskusje z reżyserem dotyczące ich ról i sposobu recytacji). W końcu, poirytowani zachowaniem Hinkfussa, nie wytrzymują i wyrzucają go z teatru. Ten jednak, opuściwszy budynek drzwiami, powraca doń oknem... mówiąc z zadowoleniem, że aktorzy postąpili zgodnie z jego wytycznymi³²⁵ – jak gdyby ich bunt stanowił część zamysłu reżyserskiego. Zostają podane w wątpliwość granice między fikcją a rzeczywistością. Podobnie jak w przypadku dwóch wcześniejszych utworów z trylogii „teatru w teatrze”, „sztuka wystawiana w sztuce” ma rysy dramatu mieszczańskiego, ale jest

³²⁴ Ibidem, s. 78–79.

³²⁵ „Magnifico! Magnifico quadro! Avete fatto come dicevo io! Questo, nella novella, non c'è” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 385).

nieustannie atakowana przez wtręty metateatralne, co prowadzi do przełamania konwencji dramatu mieszczańskiego, a także do ośmieszającej demaskacji jej ograniczonych możliwości w odtwarzaniu rzeczywistości oraz tego, że konwencje literackie ograniczają zdolności mimetyczne teatru³²⁶.

3.2.2.2. W krzywym zwierciadle: kostium szekspirowski i historyczny

W twórczości dramatycznej Pirandella można zaobserwować przejście od poetyki dramatu mieszczańskiego (pierwsza faza), przez zakłócenia jej elementów w trylogii „teatru w teatrze”, po całkowite odstępianie od tej konwencji w *Enrico IV* i *I giganti della montagna* oraz zastąpienie jej odpowiednio kostiumem szekspirowsko-historycznym i obrazowaniem właściwym teatrowi symboli i mitów³²⁷. Obie stylizacje, historyczna i szekspirowska, stanowią w *Enrico IV* przejawy intertekstualności, są nacechowane ironicznym dystansem oraz prowadzą do groteskowej deformacji rzeczywistości, demaskacji i ośmieszenia konwencji kreowania jej iluzji.

W *Enrico IV* uwyrażniają się echa dramatu historycznego³²⁸. Już tytuł wydaje się zapowiadać kostiumową tragedię historyczną³²⁹. Eustachiewicz pisze w odniesieniu do tej sztuki o „operowej scenerii, romantyzmie kostiumów, monumentalnych asocjacjach”³³⁰. Treść utworu jest osnuta wokół autentycznej postaci (wątek historyczny scalono tu z władzą dynastyczną) – cesarza Niemiec Henryka IV (1050–1106), stanowiąc wariację na jej temat. Bohaterowie starają się odgrywać przed Henrykiem IV wydarzenia historyczne:

³²⁶ Jak pisze Halina Kralowa: „To jemu [Pirandellowi – N.B.] teatr włoski zawdzięcza odejście od schematu mieszczańskiej dramy i wprowadzenie na scenę sztuk o wymiarze egzystencjalnym, stworzenie poetyki, która pozwoliła obnażyć dramat człowieka szukającego własnej tożsamości, pokazać go nagiego, odartego z maski konwenansów i złudzeń, odsłonić mroki jego duszy przecinane błyskawicami szaleństwa” (H. Kralowa, *Luigi Pirandello...*, s. 37–38).

³²⁷ Eustachiewicz: „Pirandello przeszedł ogromną drogę od wiwisekcji mieszczańskich konfliktów obyczajowych przez sublimację banalności na płaszczyźnie dynamicznych form teatru aż do wielkich wizji socjologicznych i futurologicznych, które nazywał mitami” (L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 90; to słowa badacza w odniesieniu do szkicu Jana Błońskiego *Pirandello. „Zamienione dziecko”*). Eustachiewicz odnotowuje ponadto, że *Enrico IV* jest szczególnie interesujący właśnie „jako próba wyrwania się wyobraźni pisarza ze sfery tematyki mieszczańskiej, z fotografowania środowisk, które mu były najlepiej znane i dostępne. [...] *Henryk IV* jest [...] artystycznym tematem zastępczym, znalezieniem formuły estetycznej symbiozy weryzmu z kolorytem historycznym” (ibidem, s. 69–70).

³²⁸ Zob. *Dramat historyczny*, [hasło w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/47/dramat-historyczny>, dostęp: 2.11.2019. Zob. też H. Lindenberger, *The Historical Drama*, University of Chicago Press, Chicago 1975; D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994; J. Waliğóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1993.

³²⁹ Zob. M. Polacco, „*Enrico IV*” e il teatro nel teatro, [w:] eadem, *Pirandello*, Mulino, Bologna 2011, s. 107–111.

³³⁰ L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 69.

MARGRABINA

Do Belcrediego

Bo historia naprawdę głosi, jeśli o tym nie wiecie, że papież rzeczywiście uległ prósbom margrabin Toskańskiej i opata z Cluny. I mogę dodać, drogi Belcredi, że w czasie, kiedy się odbywała owa kawalkada, miałam właśnie zamiar powołać się na historię, aby mu okazać, że uczucia moje dla niego nie są już tak wrogie, jak sobie wyobrażał.

BELCREDI

Ależ to cudownie, margrabinio! Proszę, proszę niech Pani dalej idzie śladami historii...³³¹

W *Enrico IV* są też obecne echa malarstwa historycznego – czy raczej udającego historyczne – i można tu przytoczyć wątek portretów:

pośród starożytnych mebli rzucają się w oczy dwa wielkie, współczesne portrety olejne wielkości naturalnej, umieszczone na ścianie w głębi sceny, na nieznacznej wysokości, wsparte o drewniany rzeźbiony cokół [...]. Portrety wiszą jeden na lewo, drugi na prawo od tronu, który zajmuje środek ściany i wbudowany jest wraz ze swym niskim baldachimem w cokół. Portrety przedstawiają młodzieńca i młodą damę w kostiumach karnewałowych, on jako Henryk IV, ona jako margrabina Matylda Toskańska³³².

Ponadto akcja rozgrywa się w pałacowej scenerii, co również jest jedną z cech dramatów historycznych: „salon w willi umeblowany ściśle tak, jak mogła wyglądać sala tronowa Henryka IV w pałacu cesarskim w Goslar”³³³. Wreszcie z łatwością da się rozpoznać echa powieści gotyckiej i właściwej jej atmosfery grozy: „rzecz dzieje się współcześnie w stojącej na uboczu willi wiejskiej, w Umbrii”³³⁴, w której „panuje” nieprzewidywalny „szaleniec” Henryk IV, budzący przerażenie w odgrywających przed nim role postaciach: „A gdy przyszedł obłęd – stał się aktorem wprost nadzwyczajnym i przerażającym”³³⁵; „Nigdy nie zapomnę tej chwili ani naszych twarzy w maskach, wykrzywionych przerażeniem, ani tej jego maski straszliwej, która już nie była maską – była obłędem!”³³⁶; myśląc, że to Henryk „FRIDA z okrzykiem trwogi, uciekając O Boże, to on!; MARGRABINA cofa się przerażona, ręką zastania oczy, aby go nie widzieć To on? To on?...”³³⁷; „FRIDA O Boże, ja uciekam, uciekam: boję się *Biegnie ku drzwiom na lewo*”³³⁸; „FRIDA [...] Ja czuję to po sobie... cała drzę”³³⁹. Wśród cech *Enrico IV* jako dramatu historycznego warto wymienić także echa melodramatyczne (miłość Henryka IV do Margrabin Toskańskiej), umowność dekoracji (jawia się jako sztuczne) oraz przemieszanie elementów komicznych i tragicznych.

³³¹ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 207.

³³² Ibidem, s. 133 (fragment didaskaliów otwierających pierwszy akt sztuki).

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem, s. 132 (fragment didaskaliów).

³³⁵ Ibidem, s. 165.

³³⁶ Ibidem, s. 166.

³³⁷ Ibidem, s. 168.

³³⁸ Ibidem, s. 169.

³³⁹ Ibidem, s. 209.

Badacze wielokrotnie zwracali uwagę na echa szekspirowskie u Pirandella³⁴⁰. Mary Anne Frese Witt zauważa, że związki Pirandella z Szekspirem najwyraźniej widać w *I giganti della montagna*, zainspirowanej *Burzą* Szekspira (tyt. oryg. *The Tempest*): obie sztuki akcentują magiczne funkcje teatru (teatr jako magia)³⁴¹. Niemniej jednak najwięcej uwagi w literaturze przedmiotu poświęca się echem struktur szekspirowskich w dramacie *Enrico IV* i podobieństwom tytułowej postaci dramatu Pirandella i Hamleta³⁴². Henryk IV ma rysy Hamleta – na przykład obaj bohaterowie udają obłąd³⁴³, ich szaleństwo chwilami wydaje się prawdziwe, chwilami udawane, obaj mają też melancholijne usposobienie. W dramacie *Enrico IV* panuje szekspirowska atmosfera, ale jest to szekspiryzm „na pół gwizdka”: dekoracje jawią się jako sztuczne, jako element scenografii, a postaci – jako aktorzy (widzimy również, jak przygotowują się do ról odtwarzanych przed Henrykiem IV; nie wiadomo, czy to postaci inscenizują same siebie, żeby odgrywać farsę przed cesarzem, czy to Henryk, fingując obłąd, jest dysponentem reguły i reżyserem groteskowej farsy); Henryk jest trochę jak

³⁴⁰ Maria Valentini w obszernych badaniach porównawczych poświęconych Szekspierowi i Pirandellowi wykazuje pokrewieństwa twórczości obu dramaturgów w zakresie tematyki, metaforyki, a przede wszystkim stosowanych technik dramaturgicznych (na przykład zabiegów metateatralnych). Analogiom koncepcji szaleństwa w *Hamlecie* i w *Enrico IV* autorka poświęciła osobne studium (M. Valentini, *Pirandello shakespeareano*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni, Roma 2002). Na temat związków Pirandella z Szekspirem zob. C. Dente, *Elusiveness of Revenge and Impossibility of Tragedy. Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Enrico IV*, „*Ilha do Desterro*” 2005, nr 49, s. 159–194; J.L. Levenson, *Dramatists at (Meta)Play. Shakespeare's "Hamlet", II, ii, II. 410–591 and Pirandello's "Henry IV"*, „*Modern Drama*” 1981, nr 24 (3), s. 330–337; A. Lombardo, *Shakespearean Pirandello*, [w:] *Shakespeare e il Novecento...*, s. 165–186; M.N. Proser, *Madness, Revenge, and the Metaphor of the Theatre in Shakespeare's "Hamlet" and Pirandello's "Henry IV"*, „*Modern Drama*” 1981, t. 24, nr 3, s. 338–352; D. Sparti, *Identità e riconoscimento fra illusione e delusione. Una nota filosofica su Shakespeare e Pirandello*, „*Intersezioni*” 1996, t. 16, nr 3, s. 509–516; M. Valentini, *Shakespeare e Pirandello*, Bulzoni, Roma 1990; eadem, *Pirandello shakespeareano...*, s. 165–187.

³⁴¹ „The Pirandello–Shakespeare connection is best seen in Pirandello's last, unfinished play, *I giganti della montagna*, inspired by *The Tempest*: both the baroque and the modernist play emphasize theatre as magic” (M.A. Frese Witt, *La Commedia da Fare. Baroque and Neobaroque Metatheatre in Bernini and Pirandello*, [w:] eadem, *Metatheatre and Modernity. Baroque and Neobaroque*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison–Teaneck 2013, s. 89).

³⁴² „The objective dimension of the relationship between Shakespeare and Pirandello, if one means to restrict it to explicit quotations and allusions, is very limited and would seem to make the link somewhat tenuous between the two dramatists so far apart in time; however, an indirect link – so far not spelled out – does exist [...]. It is a question of a link that is to be found mainly in two plays: Shakespeare's *Hamlet* and Pirandello's *Enrico IV* (1921), which present on stage basic thematic analogies [...].” (C. Dente, *Elusiveness of Revenge...*, s. 159).

³⁴³ Obłąd Henryka IV z obłądem Hamleta zestawiali również krytycy teatralni. Jak czytamy w recenzji spektaklu *Enrico IV* z 1925 roku: „The story of Italian nobleman who went mad and supposed himself to be Emperor Henry IV of Germany, became sane, and went mad again, or pretended madness [...]. But it is nonetheless affecting to see, because madness, whether treated poetically as by Shakespeare, or ironically, as by Pirandello, is always a moving spectacle” (*“Enrico IV” by Luigi Pirandello* [recenzja], „*The Times*”, 19.06.1925, cyt. za: S. Bassnett, J. Lorch (red.), *Luigi Pirandello in the Theatre*, Routledge, London–New York 2014, s. 115).

nieudaczna wersja Hamleta – to Hamlet uzurpator, przebieraniec, jawi się jako nieprawdziwy, a każde odchylenie hamletowskiej maski rodzi komizm. Oto opis wyglądu Henryka IV:

twarz uderzająco blada, włosy z tyłu głowy siwe – na skroniach natomiast nad czołem ufarbowane w sposób bardzo widoczny na blond. Od tragicznie bladej twarzy odbijają policzki umalowane na jaskrawoczerwony kolor, czyniąc ją podobną do lalki. Na szatę królewską nałożył włosiennicę pokutnika, jak w Canossie. Oczy, obłądnie utkwione w przestrzeń budzą strach, kontrastując z całą postacią, która ma ostentacyjnie wyrażać pokorę i skruchę – jakiej nie czuje, uważając, że nie zasłużył na takie poniżenie³⁴⁴.

Elementy dramatu historycznego i szekspirowskiego zostają przywołane u Pirandella na płaszczyźnie metateatralnej, ironicznie, nieraz paradoksalnie i groteskowo, co determinuje komizm.

3.2.2.3. Grymasy maski komedii dell'arte

Pirandello nie tylko ubiera swoje dramaty w kostiumy szekspirowskie czy historyczne, lecz także przywdziewa im maskę komedii dell'arte³⁴⁵. W pewnym sensie komedia dell'arte była dla Pirandella, jak zauważa Susan Bassnett, najbliższą życiową formą teatralną i najczystsza postacią teatru³⁴⁶. Jednak Pirandellowska maska

³⁴⁴ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 179. Henryk IV stanowi przykład postaci po pirandellowsku humorystycznej. Mógłby, obok obrazu „wymalowanej staruchy” (oryg. „vecchia imbellettata”), stanowić ilustrację humoryzmu Pirandella. Oprócz przytoczonego opisu wyglądu zewnętrznego Henryka IV na „humorystyczny” charakter tej postaci składają się również jej zachowania i wypowiedzi:

„HENRYK IV

[...]

(Zbliża się do Margrabiny i pokazuje jej prawie zalotnie swe ufarbowane włosy)

Widzicie, pani, jeszcze jasnowłoso,

(Dodaje cicho, jakby poufnie)

dla was, księżno! Dla siebie bym tego nie potrzebował. Ale należy dbać o pozory. Oznaka czasu, rozumiecie, Monsignore?

(Znów zbliża się do Margrabiny, przyglądając się jej włosom)

O, ale widzę, że... i wy, księżno...

(Mruży jedno oko i robi wyrazisty ruch ręką)

Cóż, Włoszka...” (ibidem, s. 182–183). Zob. opis Margrabiny jako postaci humorystycznej w rozumieniu Pirandellowskim: „Margrabina ma około czterdziestu pięciu lat; jeszcze piękna i przystojna, chociaż zbyt widocznie, jakkolwiek umiejętnie, stara się makijażem zatrzeć ślady czasu – co w rezultacie czyni ją podobną do walkirii. Ten makijaż kontrastuje wyraźnie z wyrazem pięknych ust, które mają w sobie coś bolesnego” (ibidem, s. 149).

³⁴⁵ Zob. J.L. DiGaetani, *Six Clowns in Search of an Author...*, s. 7–11; J. Fisher, *An Author in Search of Characters...*, s. 495–512; M.A. Frese Witt, *Pirandello's Sicilian Comedies...*, s. 12–20; M. Spergel, *Commedia Motifs...*, s. 22–29.

³⁴⁶ Zob. S. Bassnett, J. Lorch, *Luigi Pirandello in the Theatre...*, s. 9. Dla zrozumienia, dlaczego konwencje komedii dell'arte były bliskie Pirandellowskiej wizji sztuki teatralnej, pomocne są konkluzje Susan Bassnett, która zauważa, że sztuka teatralna jako tekst to jedno, a drugie to jej przedstawienie na scenie – tłumaczenie na język sceny, sceniczna interpretacja,

komedii dell'arte to maska ironiczna i o rysach groteskowych. Wykorzystanie elementów tego gatunku służy w jego dramatach podkreśleniu metateatralności i niemożliwości wystawienia konwencjonalnego dramatu.

Już tytuł *Questa sera si recita a soggetto* jest sygnałem parodystycznej gry intertekstualnej, a raczej interteatralnej, z gatunkiem komedii dell'arte – wzorzec zostaje przywołany, a później, w dalszej części utworu, poddany raptownej dezorganizacji³⁴⁷. Dramat ten to w istocie parodia komedii dell'arte, a przede wszystkim znamiennej dlań improwizacji (stąd jedna z jej nazw „*commedia all'improvviso*”, czyli „komedia improwizowana”)³⁴⁸. To komedia, w której „coś poszło nie tak” i iluzja rzeczywistości kreowana na scenie jest (de)konstruowana i dekonspirowana na oczach widzów. Pirandellofską parodię gatunku podszywa tragizm: wolność aktorów zostaje ukazana jako pozorna, albowiem Hinkfuss ciągle się wtrąca i narzuca swoją wolę (improwizacja, którą proponuje, okazuje się tylko rzekoma – wszystkim steruje wszak samozwańczy adaptator i reżyser), jawi się jako pan woli aktorów, niczym autor – nawet bunt trupy był, jak twierdzi, jego zamysłem³⁴⁹. Jak pisze Krysinski, właśnie gdzieś między improwizacją

kopia, która tylko mniej lub bardziej przypomina oryginał i która, choć „ożywa” w materialnej rzeczywistości, pozostaje jednak fikcyjna i iluzoryczna. Jeśli nie chcemy tylko z grubsza wiernego tłumaczenia, lecz pragniemy w teatrze oryginału, z pomocą przychodzi komedia dell'arte – embrionalny plan i nieskrępowana kreatywność aktora (zob. *ibidem*, s. 34). Z drugiej strony Bassnett odnotowuje, że podobnie jak wielu twórców włoskich początku XX wieku Pirandello dostrzegał w gatunku komedii dell'arte przestarzałą praktykę teatralną. Badaczka przytacza uwagi na ten temat między innymi Matilde Serao, która zauważa, że twórcy współcześni Pirandellowi widzieli w komedii dell'arte „the wayward improvisation by bright actors who have no desire to follow the thoughts of another, that is, the thoughts of the author; it is the whim of those who appear on stage and seek to cover over an old and jaded plot with the illusory colours of natural acting; it is the substitution of the personal consciousness of the actor for the certainly higher and nobler consciousness of the author” (Serao o stosunku włoskich twórców początku XX wieku do gatunku komedii dell'arte pisze w tekście: *Carlo Gozzi e la fiaba*, [w:] *La vita italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Treves, Milano 1908, s. 256).

³⁴⁷ Sztuka *Questa sera si recita a soggetto* „już w tytule wyraża pewną więź z tradycją komedii dell'arte” (J. Heinstein, *Wstęp...*, s. XLVIII). „[...] un titolo può essere luogo privilegiato dell'allusione e del gioco intertestuali o meglio interautoriali, a volte della parodia senz'altro: l'apparente continuità-omaggio, nel titolo, è allora smentita subito dalla discontinuità o dal rovesciamento di senso e valori attuati nel testo” (P.V. Mengaldo, *Titoli novecenteschi*, [w:] *idem, La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, s. 3–26).

³⁴⁸ W komedii dell'arte aktorzy stają się w pewnym stopniu autorami odgrywanych przez siebie postaci. Sposób realizacji poszczególnych ról na scenie zależy prawie wyłącznie od pomysowości aktorów, którzy dysponują tylko zarysem akcji przedstawienia, to jest spisem scen (stąd nazwa: „*commedia a soggetto*”, czyli „komedia ze scenariuszem”), dzięki czemu dialogi rodzą się niejako spontanicznie na scenie, na ich kształt mają też niemały wpływ gust i oczekiwania widzów (zob. K. Miklaszewski, *Komedia dell'arte, czyli Teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. Browińska, M. Browiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961).

³⁴⁹ Przypomnijmy też postpirandellofskie realizacje motywu ucieczki od woli autorskiej/narratorskiej, na przykład w powieści Muriel Spark (*eadem, The Comforters*, Penguin Books, London 1963) czy sztuce Raymonda Queneau (*idem, Le vol D'Icare*, Gallimard, Paris 1994).

a naśladowaniem życia rodzi się poczucie wyobcowania³⁵⁰. Nawiązania do tradycji komedii dell'arte są też obecne w „komedii aktorstwa”³⁵¹, jaką jest niewątpliwie *Sei personaggi in cerca d'autore*:

sens tego utworu w ogromnym stopniu zależy od tego, jak rzecz jest zagrana; bez aktorskiej wirtuozerii przestaje ona być komedią, traci swój groteskowy charakter, staje się jakąś zawiłą historią bez sensu, tekst Pirandella jest bowiem tylko kanwą, dialogi są tu tylko materiałem dla aktora. Właśnie dlatego Pirandello tak bardzo rozbudował didaskalia³⁵².

Wreszcie w ostatnim dramacie Pirandella, *I giganti della montagna*, za sprawą przywołania i „przenicowania” konwencji komedii dell'arte autor konstruuje groteskową płaszczyznę metateatralną. Giorgio Strehler, włoski reżyser, konstatuje, że *I giganti della montagna* to „być może jedyna prawdziwa wielka komedia o teatrze. Komedia, która proponuje i przypomina problematykę teatralną w jej rozmaitych formach i która w samym fakcie scenicznym zawiera całe życie teatru”³⁵³.

Sztuki Pirandella to w istocie tragifarsy. Fabuła jest tragiczna, ale metafikcja obraca tragizm przedstawianych zdarzeń w farsę. Ciągłe tematyzowanie odgrywania spektaklu powoduje dystans wobec odtwarzanej tragedii i jej obrócenie w farsę właśnie. Wciąż przypomina się odbiorcy, że to gra, że aktorzy odgrywają dramat na scenie – a raczej trochę nieudolnie usiłują go odgrywać – że to nieprawdziwy dramat, zatem odbiorca myśli: a więc oni tylko usiłują przekonać nas, że to prawda, ale to w gruncie rzeczy fikcja. Pirandello, jak pisze Jerzy Adamski:

postacie swe ożywił duchem Pantalona, Arlekina, Pulcinelli, tragizm w przeżyciu jednego ukazywał jako komizm w spojrzeniu i oglądzie innych, wielkość bohatera jako

³⁵⁰ „La logica di *Questa sera si recita a soggetto* è di mettere in questione l'esistenza di un solo livello egemonico dei segni teatrali. Tra l'improvvisazione e l'imitazione della vita si introduce lo straniamento” (W. Kryszynski, *La linea Cervantes – Pirandello, prologomeni e termini di una modernità*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto...*, s. 266).

³⁵¹ J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 17–18.

³⁵² Ibidem. Na temat *Sei personaggi in cerca d'autore* w kontekście komedii dell'arte zob. J. Fisher, *An Author in Search of Characters...*, s. 495–512. W tym dramacie zwraca też uwagę analogia imion czy określeń używanych w stosunku do poszczególnych postaci Pirandello'skich (dalej w wyliczeniu podaję je jako drugi człon zestawienia), które są tożsame ze „stanowiskami” członków trup autorskich (dalej w wyliczeniu podaję je jako pierwszy człon zestawienia): Capocomico – Il Direttore-Capocomico (Dyrektor teatru), Prima attrice – La Prima Attrice (Pierwsza Aktorka), Primo attore – Il Primo Attore (Pierwszy Aktor), Seconda donna – La Seconda Donna (Druga Aktorka), Prima attrice giovane/Primo attore giovane – L'Attrice Giovane (Aktorka Młoda), Generici – Altri Attori e Attrici (Inni Aktoży i Aktorki), Madre – La Madre (Matka). Odwołuje się więc tu Pirandello do komedii dell'arte na poziomie metateatralnym (postaci należą do trupy aktorskiej).

³⁵³ Cyt. za: *Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. A. Markowicz, Teatr Studio Galeria, Warszawa 1979.

kalejdoskop sprzecznych osobowości w jednym ciele, komizm wszelkiego tragizmu, wszelką powagę jako kpinę, wszelką formę jako maskę, wszelką prawdę jako niemożność, niemoc, impotencję, wszelki smutek jako śmiech³⁵⁴.

3.2.3. Podsumowanie

Dwie główne odmiany intertekstualności w dramatach Pirandella – autointertekstualność i „dramatyczna gra w teatr” – jako źródła metafikcji są nacechowane komizmem.

Szczególny rodzaj intertekstualności, jakim jest autointertekstualność, znamionują ironia oraz dystans wobec własnego języka i własnej twórczości. Za sprawą autointertekstualności autor buduje gęstą sieć powiązań między swoimi dziełami, poszerzając granice rzeczywistości przedstawionej. Zabiegi autointertekstualne wywołują wrażenie, jakby twórczość literacka Pirandella wyznaczała pewien wspólny świat, Pirandelloowską makrorzeczywistość, po której wędrują wątki, tematy i postaci z mikrorzeczywistości jego poszczególnych dzieł, a i on sam. Swoiste powielenie fikcji za sprawą zabiegów autointertekstualnych paradoksalnie powoduje zrośnięcie fikcji z rzeczywistością i zniesienie sztywnej granicy między prawdą a fikcją. Wkroczenie fikcji do rzeczywistości i rzeczywistości do fikcji (na przykład gdy w dziełach Pirandella jest mowa o nim samym), związane z przekroczeniami metaleptycznymi i prowadzące do splotu fikcji z rzeczywistością, odznacza się komicznym potencjałem. Oto do uporządkowanego schematu obioru dzieła literackiego zostaje wprowadzony element destrukcyjny. Czytelnik, otwierając książkę, wie oczywiście, że obcuje z dziełem literackim stanowiącym wyraz wyobraźni pisarza. To samo dotyczy teatru – widz, idąc na spektakl, zdaje sobie sprawę, że dzieło, które jest wystawiane, to wytwór imaginacji autora, odgrywany przez aktorów na scenie (nic nie dzieje się naprawdę, a jest jedynie odtwarzane przez aktorów, nikt na scenie nie kocha naprawdę, nikt naprawdę nie umiera, a stwarza się tylko taką iluzję). Niemniej jednak, przystępując do lektury czy siadając w fotelu na widowni, odbiorca „zawiesza niewiarę”, porzuca racjonalne rozumowanie i daje się ponieść fikcji. Pirandello uniemożliwia beztróskie zanurzenie się w iluzji rzeczywistości, w fikcji (co zauważa jedna z postaci-widzów w *Ciascuno a suo modo*); wywołuje zdystansowanie odbiorcy wobec fikcji i ten ironiczny dystans odznacza się komicznym potencjałem.

Autointertekstualne zabiegi metafikcyjne zmuszają odbiorcę do spostrzeżenia fikcyjności dzieła (są bowiem silnie nastawione na fikcyjność), uświadamiając mu, że ma do czynienia z transpozycją rzeczywistości za pośrednictwem konwencji literackich i teatralnych. Właśnie te konwencje Pirandello przełamuje. Komentarze, jak ten wygłoszony przez jedną z postaci dramatu, która siedzi pośród widowni: „czy każda premiera Pirandella musi być jak koniec świata?” lub inny: „A cóż ja panu poradzę, skoro z Francji nie dostajemy już dobrych

³⁵⁴ J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 15.

sztuk i zeszciliśmy na to, że musimy grać sztuki Pirandella, które tylko nieliczni rozumieją i które tak są napisane, żeby nikt nie był z nich zadowolony, ani aktorzy, ani krytycy, ani publiczność?”, są komiczne, stanowią bowiem złamanie konwencji komunikacji literackiej – sztuka zostaje ironicznie ujawniona jako dzieło autora. Niczym w powieści Miguela de Cervantesa *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*³⁵⁵, w której nieustannie splata się i miesza obiektywne z subiektywnym, faktyczne z iluzją, fikcja z rzeczywistością, rzeczywistość czytelnika z rzeczywistością przedstawioną³⁵⁶. W pierwszej części książki proboszcz i fryzjer trafiają do biblioteki Don Kichota, gdzie okazuje się, że fryzjer miał okazję czytać dzieło Cervantesa pt. *Galatea*, zna osobiście autora i niezbyt ceni sobie jego twórczość. Fryzjer jest jednocześnie bohaterem utworu Cervantesa pt. *Don Kichot* i czytelnikiem jego innej książki. W drugiej części powieści okazuje się, że bohaterowie *Don Kichota* są równocześnie owego *Don Kichota* czytelnikami. Według Jorgego Luisa Borgesa nasuwa to skojarzenia z Szekspirem: w scenariuszu *Hamleta* jest zawarty scenariusz przedstawienia pt. *Hamlet*. Zdaniem argentyńskiego pisarza w tym, że Don Kichot jest czytelnikiem *Don Kichota*, a Hamlet widzem *Hamleta*, najbardziej niepokoi, że skoro postaci fikcyjne mogą być czytelnikami bądź widzami, to my, czytelnicy możemy być fikcyjni³⁵⁷. Ale – dodajmy – ten niepokój jest podszyty komizmem³⁵⁸.

Komiczne sensy drugiej odmiany intertekstualności, nazywanej tutaj „dramatyczną grą w teatr”, są związane ze stosunkiem Pirandella do „odgrywanych” w jego sztukach konwencji – dramatu mieszczańskiego, szekspirowskiego, historycznego czy wreszcie komedii dell’arte – który można by najogólniej określić jako metafikcyjny. Za sprawą intertekstualności gatunkowej manifestuje się Pirandellowska

tendencja ku metafikcji, ku nastawieniu na fikcyjność i uświadamianiu czytelnikom tego, że mamy do czynienia po prostu z artefaktem, dziełem sztuki, a nie odzwierciedleniem rzeczywistości. A jeśli odzwierciedleniem, to właśnie za pośrednictwem albo konwencji literackich, albo struktur myślenia, usytuowanych w języku, tradycji literackiej, kanonie idei czy świadomości zbiorowej³⁵⁹.

Pirandello przywołuje tradycyjne ujęcia dramatyczne, by ujawnić ich ograniczenia, by przedrzeć się przez nie do „prawdy życia”. Według twórcy, jak pisze

³⁵⁵ M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, t. 1–2, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, PIW, Warszawa 1972 (tyt. oryg. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*).

³⁵⁶ J.L. Borges, *Częściowe magie Don Kichota*, [w:] idem, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999 (tyt. oryg. *Magias parciales del Quijote*).

³⁵⁷ Ibidem. Do zbliżonych wniosków dochodzi Waugh (P. Waugh, *Metafiction...*).

³⁵⁸ Podobny rodzaj komizmu obserwujemy w *Ślubie* Witolda Gombrowicza, gdzie postaci nieustannie coś reżyserują i odgrywają. Inscenizacja jawi się jako siła sprawcza i motor wydarzeń: to, co odgrywane, staje się rzeczywistością.

³⁵⁹ *Rozbieranie metafikcji...*, s. 3. Cytowana wypowiedź Wojciecha Browarnego dotyczy metafikcji w ogóle, wydaje się jednak nadzwyczaj trafna w odniesieniu do postawy Pirandella, wyrażanej między innymi za pośrednictwem intertekstualności gatunkowej.

Józef Heistein, dobre pisanie musi „prezentować nową treść, na przekór starym konwencjom”³⁶⁰. Pirandello przemienia konwencje dramatyczne, do których się odnosi, w trybiki autotematycznej gry w dramat i w teatr. Pisarz wprowadza do swoich dzieł elementy różnych konwencji dramatycznych, ale robi to po bachtinowsku dwugłosowo, tak że w jego wykonaniu jawią się one jako komiczne wykołajenie pewnego modelu literackiego. Pirandello, jak pisze Joanna Ugniewska:

wbrew magicznym i naturalistyczno-imitacyjnym wyobrażeniom teatru, [...] odsłania mechanizm fikcji i umowności teatralnego kodu. To już nie rzeczywistość zostaje ukazana na scenie, lecz jedna z wielu możliwości przedstawienia rzeczywistości. Teatr jawi się jako autorefleksja nad swą rolą pośredniczącą wobec rzeczywistości, a ostatecznie, nad niemożliwością jej wyrażenia [...]³⁶¹.

Autotematyczna gra w dramat i teatr determinuje humoryzm w Pirandellowym rozumieniu: „nieustanny kontrast między «idealną» iluzją a jej «rzeczywistą» realizacją, umożliwiając pokazywanie ludzi i przedmiotów od strony niejako «odwrotnej», zdeformowanych; wywołuje to zjawisko śmiechu, niekiedy utożsamiane ze «śmiechem przez łzy»”³⁶².

3.3. Ironia

W dramatach Pirandella istotną strukturą metafikcyjną jest też ironia, która uobecnia się w przedmowach i didaskaliach, w sposobie ukształtowania świata przedstawionego, w kreacji postaci i ich wypowiedzi (ilustrujących na przykład wypadanie z roli), a także przez ujawnianie obecności nadawcy i jego „ja” autorskiego, jak również eksponowanie odbiorcy (na przykład za pomocą burzących „czwartą ścianę” zwrotów *ad spectatores*). Ironia w dramatach Pirandella wiąże się bezpośrednio z metateatralnością i groteskowością. To właśnie te dwie cechy powodują, że pojawia się „potrzeba nieustannej dysocjacji, brania w cudzysłów ironiczny wszystkiego, co prezentowane”³⁶³, a „ontologiczna nierozstrzygalność ogarnia cały dramat”³⁶⁴. Za sprawą metateatralności, teatralizacji rzeczywistości i groteski potęguje się wrażenie sztuczności i fikcyjności świata przedstawionego, wytwarza się ironiczna dystancjalizacja wobec rzeczywistości przedstawionej, a dramat i kreacja literacka stają się grą w stwarzanie i burzenie iluzji oraz fikcji, w zabawę konwencjami teatralnymi i mimetycznymi. Ironia tego pokroju powoduje, że wszystko przekształca się

³⁶⁰ J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXVII.

³⁶¹ J. Ugniewska, *Svevo i Pirandello...*, s. 19–20.

³⁶² J. Heistein, *Historia literatury włoskiej...*, s. 223.

³⁶³ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 127. Autorka formułuje te wnioski w odniesieniu do *Kordiana* Juliusza Słowackiego.

³⁶⁴ *Ibidem*.

we wszechogarniającą „transcendentalną bufonierię”³⁶⁵. Ironia jest w Pirandello-
skich dramatach jednym z komponentów metafikcji, które determinują jej ko-
mizmotwórczy potencjał.

3.3.1. Ironia narracyjna

Istotną odmianą ironii w sztukach Pirandella jest ironia narracyjna, która reali-
zuje się przez napięcia w obrębie różnych poziomów komunikacyjnych w dra-
macie i między nimi. Chodzi tu o występowanie i zasady funkcjonowania chwy-
tów, które powodują rozbitcie jednolitej struktury komunikacyjno-dramatycznej
(w powieści odpowiadałaby jej struktura narracyjna) i demaskują iluzję świata
przedstawionego³⁶⁶. W dramatach włoskiego pisarza jest odczuwalna obecność
„ja” autorskiego: w autorskich wstępach, didaskaliach i kwestiach postaci rzecz-
ników (animatorów-rezonerów). Jednocześnie siłę tego „ja” autorskiego osłabia
mnogość punktów widzenia wyrażanych przez cudze głosy (głosy postaci)³⁶⁷, ich
zmiennosc (wypadanie z roli) oraz świadomość fikcyjności postaci³⁶⁸. Wydaje
się, że w sztukach Pirandella mamy do czynienia z ironią rozumianą po schle-
głowskiu jako „permanentna parabaza”³⁶⁹. „Trzeba sobie wyobrazić, że parabaza
może wystąpić w każdej chwili”³⁷⁰ – pisze Paul de Man w odniesieniu do ironii
tego rodzaju. I tak właśnie jest w dramatach Pirandella: w każdym momencie
ktoś może nagle wyjść zza parawanu, ujawnić swoją obecność i przemówić

³⁶⁵ Przypomnijmy tu fragment z *Lyceum*: „Istnieją starożytne i nowoczesne wiersze, które w całości i wszędzie oddychają boską ironią. Żyje w nich prawdziwie transcendentalna bufonieria. We wnętrzu – nastroj, który nad wszystkim góruje i wznosi się nieskończenie ponad wszystko, co uwarunkowane, w tym także ponad własną sztukę, cnotę czy genialność. Na zewnątrz, w wykonaniu – maniera mimiczna zwykłego dobrego włoskiego buffo” (F. Schlegel, *Fragmenty*, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył M.P. Markowski, przeł. C. Bartl, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 14–15; tyt. oryg. „*Lyceums*“). *Fragmente*). Zob. też u Pirandella: „Io penso che la vita sia una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché, né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria” (L. Pirandello, *Lettera autobiografica*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari...*, s. 1285–1288).

³⁶⁶ Zob. uwagi Piotra Łaguny na temat ironii narracyjnej, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 64–67.

³⁶⁷ Zdaniem Pirandella to nie osobowość autora powinna wycierać z dzieł dramatycznych, lecz różne osobowości poszczególnych prawdziwych postaci odzwierciedlanych w sztuce; zatem najważniejszym dążeniem autora winno być uczynienie uniwersalną takiej postaci, która – zanim stała się częścią sztuki – była prawdziwa, wolna, niezależna i obdarzona własną osobowością (zob. F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico...*, s. 177).

³⁶⁸ Zob. podrozdział 3.4.1.

³⁶⁹ Friedrich Schlegel nakreśliła koncepcję „permanentnej parabazy”, rozumianej jako „synonim ironii romantycznej oznaczający [...] zasadę wychylania się autora z kart tworzonego dzieła” (W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, PWN, Warszawa 1992, s. 166).

³⁷⁰ P. de Man, *O pojęciu ironii*, [w:] idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 274 (tyt. oryg. *The Concept of Irony*).

do odbiorcy (widza, czytelnika), podobnie postać może zniecka coś powie-
dzieć na stronie, wyzierając zza maski aktora.

Sztuki Pirandella zawierają obfitych rozmiarów teksty poboczne, nie tylko w formie sążnistych didaskaliów ze szczegółowymi wytycznymi co do scenogra-
fii, wyglądu i zachowania postaci, lecz także – jak na przykład w *Sei personaggi in cerca d'autore* – przedmowę autorską, która jest pierwszym bodźcem prowo-
kującym postawę ironiczną wobec świata przedstawionego i demaskującym
iluzję nieobecności podmiotu twórczego³⁷¹ – oto nadawca (autor) zwraca się
tu do odbiorców i osób wystawiających jego sztukę w teatrze niejako ponad
fikcją swojego dzieła. Tekst poboczny (wstępy i didaskalia) jest niezwykle
obszerny i przybiera formę narracji epickiej, w której komentuje się i uzupeł-
nia „obrazy dramatyczne”:

u Pirandella didaskalia nabierają niebywałych rozmiarów. To nie tylko opisy wnętrza,
fizycznego wyglądu postaci i ich działań na scenie, ale obszernie interpretacje przed-
stawianych zjawisk. Wystarczy wspomnieć ilustrację „trzeciego planu” w didaskaliach
poprzedzających pierwsze intermezzo w sztuce *Każdy na swój sposób*. W didaskaliach jest
również miejsce na sceny „improvizowane”, opisane przez autora, ale niezawierające
pełnego tekstu replik; tkwi w tym niewątpliwie tradycja komedii dell'arte³⁷².

W kilkunastu przedmowie do *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello
wypowiada się w pierwszej osobie, przedstawia się jako autor, jako sprawca
świata przedstawionego, wyklada interpretację postaci, zdarzeń i idei dramatu,
nieraz czyniąc to autoironicznie: „Myślałem sobie: «I tak już przygnębiłem moich
czytelników setkami nowel: dlaczego miałbym przygnębiać ich jeszcze opo-
wiadaniem smutnych przygód tych sześciu nieszczęśników?»”³⁷³. Jednocześnie
sugeruje na różne sposoby, że jego dramat i postaci żyją własnym życiem³⁷⁴:

Twory mego umysłu, tych sześciu, żyło już życiem, które było ich własne, i już nie
moje, życiem, którego im odmówić nie było już w mojej mocy. Muszę przyznać, że gdy
ja trwałem w postanowieniu wygnania ich z mego umysłu, oni, prawie całkiem już ode-
rwni od kanwy narracyjnej – postaci powieści wyszły cudem ze stron książki, która
je zawierała – żyli dalej na swój rachunek; wybierali pewne pory dnia, by stawić się
znowu przede mną w samotności mej pracowni, i raz jeden, raz drugi, to znowu dwoje
naraz, przychodzili kusić mnie, przedkładać mi tę czy ową scenę do przedstawienia
lub opisanie [...]³⁷⁵.

³⁷¹ Na temat konwencji i iluzji nieobecności dramatopisarza w dziele pisze K. Ruta-Rut-
kowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55), [s. 31–48], brak
numeracji w obrębie poszczególnych stron.

³⁷² J. Heistein, *Wstęp...*, s. LI.

³⁷³ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 6.

³⁷⁴ Wątek postaci, które przychodzą do autora, pojawia się już we wcześniejszej twórczości
Pirandella, w noweli z 1911 roku pt. *La tragedia di un personaggio*, w której narrator opowiada,
jak to zwykły przyjmować w swoich dziełach postaci „uciekierów” z powieści innych autorów.

³⁷⁵ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 6. Zwraca uwagę, że prawie
identyczne słowa powtarza w dramacie *Pasierbica*: „To prawda, ja także kusiłam go [autora –

Z kolei niedialogowe wstępy do *Ciascuno a suo modo* (tytuł wstępu: *Premessa*) i *Questa sera si recita a soggetto* (tytuł wstępu: *Avvertenza*) są ukształtowane analogicznie do didaskaliów: to uwagi dotyczące sposobu wystawienia sztuki (na przykład że spektakl *Ciascuno a suo modo* powinien zacząć się jeszcze przed wejściem do budynku teatru³⁷⁶, a także jakie dokładnie informacje winien zawierać plakat sztuki *Questa sera si recita a soggetto*³⁷⁷). Najpierw we wstępach, a potem – w dalszych częściach dramatów – w didaskaliach wyraźna jest autoironiczna postawa autora (na przykład w *Ciascuno a suo modo*, w didaskaliach otwierających *Primo Intermezzo Corale*, pośród objaśnień autora dotyczących sposobu wystawienia sztuki mówi się o Pirandellu i jego „irytujących” sztukach, w których już od pierwszego aktu, jak powszechnie wiadomo, dochodzi do sporów i waśni)³⁷⁸. W tekście pobocznym wybrzmiewa głos podmiotu, który można by porównać do epickiego narratora wszechwiedzącego. Jego wiedza obejmuje odczucia publiczności, w tym obecnych na sali krytyków teatralnych³⁷⁹, udziela on również wskazówek reżyserom³⁸⁰. Podmiot wstępu w *Ciascuno a suo modo*, narrator wszechwiedzący, omawia zdarzenia poprzedzające początek przedstawienia na scenie, wprowadza nawet kwestie niektórych postaci, prezentuje ich zachowanie (w czasie przyszłym)³⁸¹, tłumaczy, czemu mają służyć wszystkie

N.B.] tyle razy, kiedy w tej swojej smutnej pracowni, w godzinie zmierzchu siedział zagłębiony w fotelu, nie mogąc się zdecydować na zapalenie światła, i pozwalał, żeby mrok ogarnął pokój i żeby w tym mroku zaczęły się snuć nasze postacie, które przychodziły go kusić...” (ibidem, s. 114). Przedstawiona w przedmowie historia „oderwania się postaci od kanwy narracyjnej” i ich „wyjścia ze stronicy książki, która je zawierała”, przypomina powstałą 40 lat później sztukę Raymonda Queneau oddającą ducha postmodernizmu *Le vol D'Icare* (1968), w której – ku zaskoczeniu czytelnika – postaci uciekają z kart powieści autorom i chcą żyć na własną rękę w rzeczywistości pozaliterackiej (należącej jednak w istocie również do fikcji dzieła Queneau).

³⁷⁶ „La rappresentazione di questa commedia dovrebbe cominciare sulla strada o, più propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro [...]” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo...*, s. 129).

³⁷⁷ „L'annuncio di questa commedia, così nei giornali, come nei manifesti, dev'essere dato, senza il nome dell'autore [...]” (idem, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 251).

³⁷⁸ „È ormai noto a tutti che ogni fin d'atto delle irritanti commedie di Pirandello debbano avvenire discussioni e contrasti” (idem, *Ciascuno a suo modo...*, s. 182). W dalszej części didaskaliów otwierających *Primo Intermezzo Corale* czytamy: „Facilmente si potrebbe recitare a soggetto questo primo intermezzo corale, tanto ormai son noti e ripetuti i giudizi che si danno indistintamente di tutte le commedie di questo autore: «celebrali», «paradossali», «oscure», «assurde», «inverosimili»” (ibidem, s. 183).

³⁷⁹ „L'annuncio, nei giornali e nei manifesti, d'un insolito spettacolo di recita a soggetto ha fatto nascere in tutti una grande curiosità. Solo i signori critici drammatici dei giornali della città non ne danno a vedere, perché credono di poter dire domani facilmente che pasticcio sarà [...] privati d'ogni indicazione che li possa comodamente riportare a un giudizio già dato, temono di cadere in qualche contraddizione” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 253).

³⁸⁰ „Puntualmente all'ora indicata per la rappresentazione, i lumi della sala si spengono e si accende bassa ribalta sul palcoscenico” (ibidem).

³⁸¹ Na przykład: „E andrà avanti e indietro, col viso stravolto e il corpo tutt'un fremito, finché tutti gli spettatori non saranno entrati nella sala” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo...*, s. 131).

jego wyjaśnienia³⁸². Ujawnia się w tych wstępach świadomość sytuująca się na zewnątrz świata przedstawionego, konstruująca poziom „meta”, która „ogarnia nie tylko całość «dziania się», ale i znaczenia przezeń konstytuowane, ich konteksty interpretacyjne itd.”³⁸³. Podmiot didaskaliów można utożsamiać z autorem – zna on przesłanie sztuki, za pośrednictwem didaskaliów stara się je jak najjaśniej wyłożyć i podsunąć reżyserom sposób inscenizacji, który naświetli zaprojektowane przez autora znaczenia. Podmiot didaskaliów jest zatem tożsamy z podmiotem przedmowy i wybrzmiewa w nim głos autorski.

Istotnym źródłem ironii są w dramatach Pirandella różne formy chwytu wypadnięcia z roli. W *Sei personaggi in cerca d'autore* wszystko jest przemieszane: postaci fikcyjne odgrywają same siebie na scenie, potem są odgrywane przez aktorów, wdając się z nimi w dyskusję co do sposobu realizacji roli:

PASIERBICA

(zwracając się do wszystkich rozkazująco)

Trzeba przecież zagrać tę scenę! Proszę, zaczynamy! [...]

do Ojca

Niech Pan zmieni głos i powie, jak ktoś, kto przychodzi z zewnątrz: „dzień dobry paniencie...” [...]

OJCIEC

Dzień dobry paniencie

[...]

PIERWSZY AKTOR

Dzień dobry paniencie

(naśladuje ruchy Ojca, to znaczy zaglądając pod kapelusz Pierwszej aktorki, zupełnie inaczej niż tamten, wyrażając najpierw zadowolenie, a potem obawę)

Ach!... Ale panienska... chyba nie pierwszy raz tu przychodzi, mam nadzieję?

OJCIEC

(Poprawiając mimo woli)

Nie: „mam nadzieję”, tylko „prawda”, „prawda?”

DYREKTOR

Mówi „prawda” w formie pytania.

PIERWSZY AKTOR

(Wskazując na Suflera)

Ja usłyszałem: „mam nadzieję”³⁸⁴.

³⁸² „Tutto questo sopra servirà a spiegare al pubblico perché sui manifesti di questa sera la Direzione del teatro ha stimato prudente fare opporre il seguente: «Nota bene. Non è possibile precisare il numero degli atti di questa commedia, se saranno due o tre, per i probabili incidenti che forse impediranno l'intera rappresentazione»” (ibidem).

³⁸³ Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron. Wydaje się, że dla uzyskania pełnego efektu i wybrzmienia wszystkich poziomów komunikacyjnych wstępy autorskie powinny być odczytane na głos podczas przedstawienia.

³⁸⁴ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 93–94.

Podobnie realizuje się ironia wypadnięcia z roli w pozostałych dwóch sztukach z trylogii „teatru w teatrze”: z jednej strony rozłam między postaciami a ich dublerami na scenie, z drugiej aktorzy wychodzący z roli i komentujący własną grę lub czyniący demaskujące ją uwagi na stronie³⁸⁵. W *Questa sera si recita a soggetto* wchodzenie i wychodzenie z ról jest na tyle skomplikowane, że autor wskazuje w didaskaliach, czy postać odzywa się jako aktor, czy jako improwizowana przezeń na scenie postać z noweli Pirandella, a nawet – czy dana postać zwraca się do drugiej osoby jako aktora, czy jako do postaci ze sztuki³⁸⁶.

Również bohaterowie odgrywający farsę przed Henrykiem IV, jak i on sam, wchodzą w role i wychodzą z nich, wypowiadają się na przemian głosem odgrywanych przez siebie postaci i swoim własnym. O zmianie roli dowiadujemy się także z didaskaliów, które donoszą na przykład, że postać „zmienia nagle głos i mówi jak ktoś, kto chytrze wraca do swojej roli”³⁸⁷, że postaci wzajemnie podpowiadają sobie role, gesty, kwestie do odegrania: „chyłkiem daje doktorowi znaki porozumiewawcze, aby coś raz mu odpowiedział”³⁸⁸ albo robią czy mówią coś, „aby pozostać w swej roli”³⁸⁹, wreszcie z większym lub mniejszym sukcesem przebijają się za postaci do odegrania: „MARGRABINA *widząc Belcrediego, wybuchła śmiechem* O Boże! Co pan z siebie zrobił! Wygląda pan jak struś przebrany za mnicha!”³⁹⁰. Świat przedstawiony ujawnia się jako fikcja – w didaskaliach otwierających pierwszy akt sztuki czytamy: „w chwili podnoszenia kurtyny dwaj Służący zrywają się jakby zaskoczeni z cokołu, na którym leżeli, i ustawiają się

³⁸⁵ „LA SIGNORA IGNAZIA

Cerca, cerca in una delle tasche di quel soprabito, e guarda quello che ci trovi!
Piano alle ragazze: (Bisogna aiutarla a fare la scena, adesso; siamo alla fine!)” (idem, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 379).

Lub:

„NENÈ (*piano, all'ATTRICE CARATTERISTA*)

(Risponde lei?)

L'ATTRICE CARATTERISTA

(Ma no, dica... Che storie!)” (ibidem).

³⁸⁶ „VERRI

(*a Mommina, come prima Attrice, uscendo spontaneamente dalla sua parte, con la stizza del Primo Attore tirato a dire quello che non vuole*)

Benissimo è contenta?

MOMMINA

(*da Prima Attrice, sconcertata*)

Di che?

VERRI

(*come sopra*)

D'aver detto quello che non doveva! Che c'entrava quest'incolparsi, così all'ultimo.

MOMMINA

(c. s.) M'è venuto spontaneo” (ibidem, s. 336–337).

³⁸⁷ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 180.

³⁸⁸ Ibidem, s. 185.

³⁸⁹ Ibidem, s. 181.

³⁹⁰ Ibidem, s. 177.

jak dwa posągi u stóp tronu, po jego obu bokach; w rękach trzymają halabardy”³⁹¹. Służący, odgrywając przed Henrykiem IV tajnych radców, na podnoszącą się kurtynę reagują tak, jakby odgrywali coś (fikcję) również wobec widzów przedstawienia. Obnażenie fikcji realizuje się w tym dramacie także przez wprowadzenie *tableau vivant* – postaci pozują i ustawiają się właśnie w „żywe obrazy”: służący „ustawiają się jak dwa posągi u stóp tronu, po jego obu bokach”³⁹², drugi służący „zmienia pozę, oddycha z ulgą i idzie wyciągnąć się znowu na cokole”³⁹³.

Wreszcie w *I giganti della montagna* bohaterowie wchodzą w swoje role i wychodzą z nich w *Baśni o zamienionym dziecku*. Na przykład Hrabina zaczyna ni stąd, ni zowąd odgrywać fragmenty z *Baśni*. Postać ta ma bardzo osobisty stosunek do przedstawienia i własnej w nim roli:

ILZA (*po chwili, unosi się i siada, zaczyna mówić z najgłębszym wzruszeniem*)

Słuchajcie baśni nowej,
Lecz jeśli chcecie słuchać –
Uwierzcie.
[...]

(*w tym miejscu, jakby na dany znak, Hrabia, Chrom, wszyscy, cała trupa Hrabiny wybucha chóralnym śmiechem o najrozmaitszych tonach, lecz zawsze jednako szyderczym [...]*)

KOTRON (*zaskoczony*)

Ależ... to jest przedstawienie! Wy gracie!

MAŁY LORD

Coś takiego!

MARA-MARA

Dają spektakl. Grają³⁹⁴.

Ironia narracyjna wytwarza efekt obcości. Nie tylko dlatego, że wiąże się ze zburzeniem iluzji scenicznej, ale także dlatego, że wprowadza zewnętrzny punkt widzenia – perspektywę „ja” organizującego całość tekstu³⁹⁵. Co ciekawe, trzy podmioty związane z autorską świadomością (animatory-rezonerzy, podmiot didaskaliów, podmiot autorskich wstępów) nie dysponują jednakowymi kompetencjami – wszystkie mają rysy autorskie, ale działają w różnych zakresach (na przykład rzecznik jest wyrazicielem światopoglądu autora, ale nie panuje nad didaskaliami). W sztukach Pirandella obszary, w których ujawnia się świadomość autorska, przynoszą interpretację „dziania się” oraz obrazują stosunek autora do uruchamianych konwencji literackich, a także – do siebie

³⁹¹ Ibidem, s. 133.

³⁹² Ibidem.

³⁹³ Ibidem, s. 134.

³⁹⁴ L. Pirandello, *Giganci z gór...*, s. 178.

³⁹⁵ Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 113–138.

samego i własnej twórczości (autoironiczna postawa Pirandella). Ironia narracyjna powoduje obnażenie fikcyjnego statusu dzieła i wytwarza komiczne napięcia: ciągle naruszania i przeniesienia między różnymi poziomami komunikacji i różnymi poziomami rzeczywistości wytwarzają niepokój oraz efekty komiczne.

3.3.2. Ironia groteski

Jeżeli teatr jest lustrem [...], lustrem, w którym mamy się przeglądać, odnajdywać i rozpoznawać siebie, to rację ma Pirandello: lustro nie odbija naszej prawdziwej twarzy, tylko znieruchomiała, śmieszny, a zarazem okropny jakiś grymas. Świadomy siebie teatr może być tylko groteską, formą humoru stanowiącego artystyczny wyraz autoświadomości, pełną, nieuleczalną sprzeczność, nieustanną ambiwalencję śmiechu i łez, komizmu i tragizmu, kpiny i powagi³⁹⁶.

Druga odmiana ironii w dramatach Pirandella wiąże się z groteską³⁹⁷. Groteska realizuje się w jego sztukach przede wszystkim za sprawą wprowadzenia do nich płaszczyzny metateatralnej. Ironia groteski u włoskiego dramaturga łączy się z tym, że z jednej strony rzeczywistości odtwarzane w ramach płaszczyzny metateatralnej zostają oderwane od swoich pierwotnych „rzeczywistych” motywacji, kontekstów, logiki i przenoszą się do „niereczywistego wymiaru” sceny, odgrywając się w tym sensie niejako w próżni, z drugiej zaś dochodzi jednak do jakiegoś odwzorowania rzeczywistości, mimo jej zniekształcenia, umowności i obnażenia jako rzeczywistości odtworzonej, kreowanej³⁹⁸. We wszystkich rozpatrywanych dramatach Pirandella obserwujemy w gruncie rzeczy podobny mechanizm ironii groteski opartej na nieustannej grze ambiwalencji i rozumianej jako „ironiczny efekt względności, niepochwytności istoty zjawisk”³⁹⁹, dystansu wobec fikcji świata przedstawionego. Próby zagrania, odtworzenia na scenie rzeczywistych dramatów powodują obrócenie utworu w podszytą głębokim tragizmem błazenadę. Na tej zasadzie obfitujące w dramatyczne zwroty akcji dzieje sześciu postaci w *Sei personaggi in cerca d'autore*, historia bohaterów tragicznego w skutkach skandalu towarzyskiego w *Ciascuno a suo modo*, wreszcie fatalne losy kobiety dręczonej przez chorobliwie zazdrosnego męża w *Questa sera si recita a soggetto*, oderwane od rzeczywistych motywacji i przeniesione niejako w próżnię rzeczywistości sceny, jawią się jako groteskowe i komedianckie. Groteskowość sześciu postaci, jak konstatuje Adamski, polega w istocie na tym, że

³⁹⁶ J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 14–15.

³⁹⁷ Interpretację dzieł teatralnych Pirandella w kategoriach teatru groteski proponuje między innymi Adamski (ibidem, s. 5–27).

³⁹⁸ Zob. uwagi Łaguny na temat ironii groteski, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 76–78.

³⁹⁹ Ibidem, s. 77.

postacie starające się przedstawić na scenie jak najpoważniej siebie same stają się kabotynami i błaznami, a ich przeżycia, odczuwane przez nie same jako tragedia, zamieniają się w farsę. Więcej jednak: kiedy zadanie przejmują aktorzy, okazuje się, że granie nie siebie, lecz postaci z życia podpatrzonej – przy całym wysiłku, aby być wiernym swojej obserwacji, ścisłym i dokładnym w jej oddaniu – prowadzi do fałszu. Aktor, który chce pokazać postać taką, jaką ona jest, pokazuje kogoś innego, zawsze kogoś innego. Tak więc i wówczas, kiedy postaci grają siebie, i wówczas, kiedy aktorzy grają postaci, zawsze wszyscy oni grają kogoś innego, kogoś trzeciego jeszcze⁴⁰⁰.

Analogiczny mechanizm groteski związanej z metateatralnością obserwujemy w *Ciascuno a suo modo* i *Questa sera si recita a soggetto*. Z kolei w *Enrico IV* ironia groteski łączy się z tym, że rzeczywistość odgrywana przez postaci w ramach płaszczyzny metateatralnej (fikcja odgrywana przed Henrykiem IV przez osoby z jego otoczenia) jest w istocie „tylko znieruchomiałym, śmiesznym, a zarazem okropnym jakimś grymasem”⁴⁰¹. Podobnie zresztą jak to dzieje się w *I giganti della montagna*. Tutaj aktorzy z trupy wędrownej trafiają do świata poza światem, do zaświatów właściwie, do przestrzeni urojonej, przypominającej nieco – jak zauważa Jan Błoński – fantastykę Federica Felliniego⁴⁰², gdzie w nocy ozywają sny. Postaci spotykają się w równoległym świecie snu, podczas gdy ich ciała śpią w sypialniach: „CHROM Ja także znalazłem swoje ciało – tam, w pokoju, śpiące jak suseł. Obudziliśmy się na zewnątrz naszych ciał! [...]”⁴⁰³, „CHROM Moje ciało chrapie! Szczęśliwe jak świnia. Brzuchem do góry! [...]”⁴⁰⁴, „Moje śpi z otwartą gębą”⁴⁰⁵. Granica między snem a rzeczywistością zostaje jednak jeszcze bardziej nadszarpnięta, gdy postaci dochodzą do wniosku, że jedna z nich (Drobny) powiesiła się rzeczywiście na drzewie za pałacykiem: „ŚLIMAK Jak to śpi? Patrzcie! Powiesił się naprawdę!”⁴⁰⁶. Kotron, animator-rezoner, wyprowadza ich jednakże z błędu: „Za pałacykiem nie ma ani jednego drzewa”⁴⁰⁷, „Taki już jest nasz pałacyk. Co noc wytwarza muzykę i sny”⁴⁰⁸. Groteskowy okazuje się tu niepokój o granice snu i rzeczywistości, który determinuje postawę ironicznego dystansu wobec fikcji świata przedstawionego.

Pirandello, jak odnotowuje Adamski, „wyśmiewa się z ludzi i z samego siebie, ze sztuki, z teatru i z tego przedstawienia, które sam proponuje. I właśnie tym sposobem dotrzeć chce do jakiejś prawdy o świecie i człowieku, prawdy na serio, prawdy poważnej, może tragicznej. [...] Taka ambiwalencja (a może i dwuznaczność) charakteryzuje cały europejski teatr groteski lat dwudziestych,

⁴⁰⁰ J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 18.

⁴⁰¹ Ibidem, s. 15.

⁴⁰² Zob. J. Błoński, *Pirandello. „Zamienione dziecko”*, „Dialog” 1967, nr 6, s. 83–91.

⁴⁰³ L. Pirandello, *Giganci z gór...*, s. 224.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Ibidem, s. 225.

⁴⁰⁷ Ibidem, s. 226.

⁴⁰⁸ Ibidem.

którego Pirandello jest twórcą”⁴⁰⁹. Rozpatrywane przeze mnie dramaty można by określić tragifarsami utrzymanymi w duchu groteski i absurdu⁴¹⁰. Obrócenie tragizmu (na przykład tragicznych losów i położenia, w których znajdują się postaci) w farsę realizuje się za sprawą obnażenia mechanizmów i konwencji przedstawiania (groteskowość wytwarza w dziełach Pirandella ironiczny dystans wobec świata przedstawionego i aktu przedstawiania). Mechanizmem sprawczym farsy jest tu zatem metafikcja.

3.4. Postaci metafikcyjne

W dramatach Pirandella metafikcyjność postaci jest zasadniczo związana z płaszczyzną metateatralną, której głównymi wyznacznikami⁴¹¹ są: podział osób dramatu na postaci-aktorów, postaci-widzów i postaci wyposażone w świadomość własnego fikcyjnego statusu; wyodrębnienie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej; rozdźwięki między postacią a odgrywaną przez nią rolą, między postacią a odtwarzającym ją aktorem⁴¹², między postacią a jej maskami⁴¹³; „ukazanie obiegu komunikacyjnego scena-widz (zwroty do publiczności, parabaza, prolog)”⁴¹⁴ oraz „dyskursywizacja problematyki teatralnej w wypowiedziach postaci”⁴¹⁵. Komizm Pirandellovskich postaci metafikcyjnych rodzi się z tego, że płaszczyzny fikcyjna (pierwszego stopnia) i metateatralna (drugiego stopnia) spletają się, a postaci przedzierają się z jednego poziomu na drugi. Komizm postaci metafikcyjnych wiąże się więc tu ściśle z napięciami między płaszczyzną fikcyjną i – dekonstruującą ją nieustannie – metateatralną, w którą nieraz jest

⁴⁰⁹ J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 14.

⁴¹⁰ Józef Heistein zauważa, że „wiele zabiegów zastosowanych przez Pirandella można znaleźć przede wszystkim w dziełach zaliczanych do tzw. teatru absurdu” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. LXX). Na to, że „podstawy ideowe teatru Pirandella są niemal identyczne z tymi, które zwykło się przyjmować jako ideowe źródła nie tylko tzw. teatru absurdu, ale dużej części współczesnej literatury zafascynowanej egzystencjalizmem w różnych jego odmianach”, zwraca uwagę Wilam Horzyca (zob. W. Horzyca, *Poeta żywej maski* [tekst zamieszczony w programie teatralnym], Teatr Polski, Teatr Nowy w Poznaniu, Teatr Narodowy w Warszawie; przedruk w: idem, *O dramacie*, wstęp J. Iwaszkiewicz, wyb. L. Kuchtówna, K. Puzyna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, s. 189–193; tu przytaczam za J. Heistein, *Wstęp...*, s. LXXI).

⁴¹¹ Odwołuję się tu ogólnie do wyznaczników metateatralności wyliczonych przez Krystynę Rutę-Rutkowską, ale doprecyzowuję je pod kątem przejawów metateatralności w pięciu omawianych dramatach Pirandella. Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, zwłaszcza s. 114–117.

⁴¹² „We wszystkich trzech [sztukach zaliczanych do trylogii metateatralnej – N.B.] występuje [...] ów znamienity dla ich paradoksalnej problematyki fałsz czy mistyfikacja: i postacie rzeczywiste, i postacie fikcyjne, i te z życia, i te z literatury, i publiczność, i reżyser, i aktorzy – wszystko to jest oczywiście zagrane [...]” (J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 10–11).

⁴¹³ Maski są tu związane nie tylko z odgrywanymi przez postaci rolemi, ale też z różnymi aspektami ich osobowości, ich „ja”.

⁴¹⁴ K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 116.

⁴¹⁵ Ibidem.

również włączany trzeci plan, obejmujący publiczność⁴¹⁶. Napięcia te narzucają odbiorcy dystancjalizację wobec prezentowanego świata, a to za sprawą ciągłej deziluzji i sugerowania mu fikcyjności, iluzoryczności i względności jako głównych cech jego i operujących w nim postaci⁴¹⁷.

W sztukach włoskiego pisarza ujawnia się na różne sposoby fikcyjny status postaci. Przy czym należy przez to rozumieć nie tylko fikcyjność *sensu stricto* literacką, lecz także szerzej: to, co jest wymyślone, udawane i istnieje jedynie pozornie, to, co związane z – posługując się sformułowaniem Pirandella – „rzeczywistościami kreowanymi”⁴¹⁸. Postaci pięciu rozpatrywanych tu dramatów zastanawiają się nad własnym istnieniem (autorefleksja), wchodzą w role reżyserów i alter ego podmiotu twórczego, w ich kwestiach zawarte są liczne przykłady dyskursywizacji problematyki teatralnej – demaskują one w ten sposób przed odbiorcą własną fikcyjność, iluzoryczność, umowność, niewiarygodność i nieautentyczność. Postaci przemieszczają się między poziomami rzeczywistości i fikcji (między światem diegetycznym i ekstradiegetycznym), aktualizując grę z ramą artystycznej prezentacji. Co ciekawe, wśród Pirandellowskich person można wyróżnić nie tylko takie, które przedstawiają się jako fikcyjne, ale też takie, które figują w obrębie świata przedstawionego (a więc fikcyjnego) swoją autentycznością. Rysów metafikcyjnych przydaje postaciom również to, że nie zostają one nigdy obdarowane kompletną i stałą charakterystyką⁴¹⁹, przeciwnie – ukazuje się je fragmentarycznie, a ich tożsamość zastępują maski⁴²⁰,

⁴¹⁶ Zob. uwagi Heisteina na temat trzeciego planu w dramatach Pirandella: J. Heistein, *Wstęp...*, s. XLV–XLIX.

⁴¹⁷ Refleksja, którą Pirandello prezentuje w swojej twórczości dramatycznej (i nie tylko), prowadzi nas do ładu postmodernistycznych wniosków, jakoby poznanie faktów było nieosiągalne, a możliwe pozostawało jedynie dotarcie do ich subiektywnych i zmiennych interpretacji.

⁴¹⁸ Problematyka granic fikcji i rzeczywistości w dramatach Pirandella jest również poruszana przez eksplorowanie snu, urojenia, iluzji oraz jednostkowych subiektywnych wyobrażeń i sądów.

⁴¹⁹ Wiąże się to z Pirandellowskim widzeniem osobowości człowieka i ze swoistą płynnością jako cechą konstrukcji i tożsamości postaci, a także z właściwością świata przedstawionego. Według Pirandella główne cechy ludzkiej osobowości to płynność, niestałość, zmienność: „Dla nas samych jesteśmy czymś innym, a w świadomości otoczenia nasza osobowość kształtuje się w najrozmaitszy sposób, nigdy nie jest jednoznaczna. Jeszcze bardziej komplikuje położenie jednostki fakt, że musi ona często rezygnować z tkwiących w jej świadomości własnych cech osobowości, przybierać maskę pozorującą inną osobowość” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XVI). Heistein dodaje, że „postać nie jawi się nam nigdy jako pełna, a kolejne sekwencje nie dostarczają ciągle nowych cech dla uzupełnienia charakterystyki. Wprost przeciwnie, autor zdaje się czynić wszystko, by określenie postaci skomplikować i uniemożliwić jakąkolwiek jednoznaczną jej interpretację, głównie dzięki przedstawianiu różnych wizji tej samej postaci. [...] Otrzymujemy o nich dane fragmentaryczne, często sprzeczne, przy czym sprzeczności te zachodzą zarówno między postaciami «dramatów właściwych», jak i w ich ocenie dokonywanej przez postaci z planów rzeczywistości [...]” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XLIII–XLIV).

⁴²⁰ Na przykład w *Ciascuno a suo modo* jedna z aktorek (La Prima) mówi: „E come sono? Non lo so più! Ti giuro che non lo so più! Tutto mobile, labile, senza peso. Mi volto di qua, di là, rido; m'apparto in un angolo per piangere. Che smania! Che angoscia! E continuamente mi nascondo la faccia davanti a me stessa, tanto mi vergogno a vedermi cambiare”

które zmieniają się pod wpływem innych postaci, uwag reżysera, okoliczności, rzadziej własnej woli⁴²¹. Pirandellowskim bohaterom daleko do postaci, jakimi chciałby je widzieć teatr naturalistyczny (choćby dlatego, że nagminnie burzą zuchwale „czwartą ścianę”). Metafikcja w rękach Pirandella staje się narzędziem dekonstrukcji i rozebrania postaci z masek⁴²² (także tych determinujących ich przynależność do fikcji dramatycznej), uwolnienia ich od presji społecznej i obyczajowej, jak również od presji tradycji dramatycznych i teatralnych.

3.4.1. Świadomość fikcyjności

Postaci pięciu rozpatrywanych dramatów na różne sposoby ujawniają własną fikcyjność i iluzoryczność (jawią się jako konstrukty zmienne, nieraz o wątpliwym statusie ontologicznym)⁴²³, czyniąc z nich przedmiot swoich refleksji⁴²⁴.

(L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo...*, s. 140–141). O zagadnieniu maski w twórczości Pirandella pisze na przykład Heistein: „W wielu sytuacjach człowiek postępuje nie według znanych wyznaczników działania, ale czasami niejako na przekór tym wyznacznikom. Innymi słowy, w zależności od sytuacji człowiek przybiera różne maski – podobnie jak czyni to aktor grający na scenie różne postaci [...]. Według włoskiego dramaturga to nie aktor wciela się w postać, a postać sama wciela się w różne maski, często świadomie [...]. Przybieranie masek następuje pod wpływem bodźców zewnętrznych, gdy zmuszają do tego «normy» – nacisk opinii, prawa nie liczące się z faktycznymi dążeniami jednostki; czasami jednak przyjmuje się maskę z wewnętrznych pobudek, gdy postać nie czuje się na siłach, by przybrać maskę odpowiednią do sytuacji. Niekiedy bywa tak, że postać przybiera różne maski nieświadomie, ale wtedy mamy najczęściej do czynienia z objawami patologicznymi” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXXIV).

⁴²¹ W dramacie *I giganti della montagna* okazuje się, że przybierane przez postaci maski ujawniają w istocie ich prawdziwe „ja”, elementy ich natury, które same przed sobą skrywały, wypierając je ze świadomości.

⁴²² Tytuł zbioru dramatów Pirandella to *Nagie maski* (tyt. oryg. *Maschere nude*). Paradoksalnie rozebranie postaci z maski oznacza u tego twórcy *de facto* przyjęcie przez nią takiej maski (lub masek), która oddaje jakiś aspekt jej prawdziwego „ja”. Jak twierdzi Kotron, animator-rezoner z *I giganti della montagna*, wybiera się maskę i kostium, które są dla danej osoby najodpowiedniejsze, które wyrażają prawdziwe „ja”, spychane do podświadomości. Podobnie dzieje się w *Enrico IV*, jak mówi tytułowa postać: „nieświadomie przywdziewamy maskę takich, jakimi nam się wydaje, że jesteśmy” (L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 239).

⁴²³ Wątpliwy status ontologiczny postaci jest związany między innymi z ich przemieszczaniem się między poziomami fikcji i z występowaniem w dramatach płaszczyzny metateatralnej, a w dramacie *I giganti della montagna* z kreacją postaci Cebulastych jako istot z pogranicza baśni i rzeczywistości (po spisie osób czytamy: „czas i miejsce nieokreślone: na granicy baśni i rzeczywistości” – idem, *Giganci z gór...*, s. 168).

⁴²⁴ Postaci same „stawiają sprawę swojego istnienia – kwestię fikcji i rzeczywistości, prawdy i sztuki. To one same poddają krytycznej analizie pojęcia osobowości i stawiają znak zapytania nad jej tożsamością, a tym samym nad jej rzeczywistością. To one same poddają wątpieniu pojęcie sztuki, jego odbicia rzeczywistości jako prawdy. To one same – żonglując w toku sporów terminami takimi jak fikcja, iluzja, prawda, urojenie, prawdopodobieństwo – ukazują zawilość problematyki, którą roztrząsają. I jej paradoksalność: to, co uznajemy za rzeczywistość, bywa fikcją, a to, co traktujemy jako fikcję, bywa bardziej rzeczywiste, niż byśmy chcieli; prawdopodobieństwo bywa kłamstwem, nieprawdopodobny zaś absurd – prawdą. A teatr jest szczególnie paradoksalnym zjawiskiem: jego racją bytu jest dawanie życia postaciom

Świadomość fikcyjności jest zasadniczo związana ze świadomością gry i udawania, która uzewnętrznia się jako wyraźny rozdźwięk między postacią a jej rolą, ciągle wychodzenie postaci z roli i jej wychylanie się zza maski. Wyróżniają się na tym tle postaci z *Sei personaggi in cerca d'autore*, które dodatkowo *expressis verbis* przedstawiają się jako fikcyjne.

3.4.1.1. Rozdźwięk między postacią a aktorem, postacią a rolą, postacią a kukłą

W trylogii „teatru w teatrze” fikcyjność postaci ujawnia się przez nieustanne eksponowanie na różne sposoby rozdźwięku między postaciami a odgrywającymi ich role aktorami⁴²⁵. W dramatach tych płaszczyzna fikcyjna zostaje zdublowana na płaszczyźnie metateatralnej, ale jest to jej odbicie w krzywym zwierciadle (albowiem płaszczyzna metateatralna wciąż ujawnia swoje relacje z tą fikcyjną i jawi się jako metateatralna właśnie). To, że postaci wiedzą, iż są odtwarzane (i ingerują w sposób własnego przedstawienia) powoduje obnażenie iluzji. Nie tylko uwidacznia się opowiadana historia, ale też są ujawniane mechanizmy jej odzwierciedlenia na scenie. Głównym sposobem zwrócenia uwagi na status i funkcjonowanie postaci jest więc dysonans między postacią a odgrywającym ją aktorem (szczególnie akcentuje się właśnie jej „granie”). Tytułowych sześć postaci wyraźnie sygnalizuje rozdźwięk między nimi a odgrywającymi ich aktorami, między „przeżytym” przez nie dramatem a jego odtworzeniem na scenie: zwierciadło teatru „oddaje nas w jakimś grymasie, w którym sami nie możemy się rozpoznać”⁴²⁶. Niekiedy postaci fikcyjne wcielają się niejako w rolę reżysera, pouczając aktorów i dyrektora odnośnie do najwłaściwszego sposobu ich odegrania na scenie⁴²⁷: „PASIERBICA Niech pan zmieni głos i powie, jak ktoś, kto

urojonym, sensem jego sztuki jest fikcję przemieniać w rzeczywistość – sceniczną, więc udaną, skłamaną, aby tym bardziej mogła odsonić się prawda” (J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 11). Wnioski te Adamski formułuje w kontekście *Sei personaggi in cerca d'autore*, są one jednak w najwyższym stopniu adekwatne również w odniesieniu do pozostałych rozpatrywanych tu sztuk Pirandella. Nic nie jest w tych utworach pewne, zaczynając od statusu ontologicznego postaci.

⁴²⁵ W odniesieniu do *Ciascuno a suo modo* Mary Ann Frese Witt pisze aż o pięciu poziomach rzeczywistości: 1. „stage setting where the inner play takes place, a contemporary salon in the ancient palace of a nobleman”; 2. „the stage as a stage with actors, director and other theater personnel”; 3. „the audience in the theater, including a planted man and woman who protest that their intimate drama is being played on the stage”; 4. „the lobby of the theatre, in which fake audience members, theater critics and ushers intermingle with the real audience and discuss the play”; 5. „the street in front of the theater”. Natomiast dla *Questa sera si recita a soggetto* badaczka wylicza trzy główne poziomy komunikacyjne: 1. „actors in roles (inner play following the novel *Leonora addio!*)”; 2. „actors out of roles, dialog with Hinkfuss”; 3. „Hinkfuss in dialog with fake and real audience” (M.A. Frese Witt, *La Commedia da Fare...*, s. 99, 107).

⁴²⁶ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 124.

⁴²⁷ Trudno dziwić się, że Dyrektor buntuje się na samowolę postaci: „No patrzcie! Któż ostatecznie reżyseruje – pani czy ja?” (ibidem, s. 87).

przychodzi z zewnątrz: «Dzień dobry panience...»⁴²⁸. Z kolei Ojciec w jednej ze scen mówi do wcielającego się weń aktora: „Otóż myślę, że nawet gdyby on całą swoją wolą i całym swoim talentem usiłował wżyć się we mnie...”⁴²⁹. Nieraz też sześc postaci wdaje się ze sobą w dyskusje nad rzeczywistym przebiegiem ich wspólnego dramatu. Takie zachowanie bohaterów i ich swobodne przemieszczanie się między ich „prawdziwym” dramatem a jego odtworzeniem na scenie powoduje napięcia między płaszczyzną fikcyjną a metateatralną.

Podobnie – właśnie przez pokazanie rozdźwięku, a raczej wprost otwartego konfliktu między bohaterami wydarzenia z kroniki towarzyskiej a odgrywanymi ich na scenie aktorami⁴³⁰ – zostaje ujawniona fikcyjność postaci w *Ciascuno a suo modo*. Aktorzy odtwarzają na deskach teatru historię postaci obecnych wśród publiczności, które następnie – ku powszechnemu zaskoczeniu pozostałych widzów i kierownika trupy teatralnej – powielają zachowania przedstawione na scenie⁴³¹. Nie wiadomo już, czy to teatr imituje życie, czy życie naśladuje teatr. Teatralizacja rzeczywistości, z którą mamy tu do czynienia, jest narzędziem dystancjalizacji odbiorcy wobec rzeczywistości przedstawionej.

Również w *Questa sera si recita a soggetto* istotną determinantą metafikcyjności postaci są napięcia między bohaterami a grającymi ich aktorami, między płaszczyzną fikcyjną a metateatralną. Rozdźwięk realizuje się tu przede wszystkim w kwestiach aktorów, którzy komentują własne role i wchodzi w polemikę z reżyserem. Te dyskusje wybijają odbiorcę z rytmu odbioru dzieła jako fikcyjnego – jak tu zanurzyć się w fikcji, jeśli postaci co chwilę wychodzą z roli i zdejmują maskę odgrywanych person:

W trakcie sztuki wszystkie „plany” stale zazębiają się. Aktorzy odgrywający dramat raz po raz przerywają „spektakl”, by na przykład upomnieć się o lepsze możliwości dla realizacji swoich ról, zbudowanych (pozornie zresztą) na zasadach improwizacji,

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Ibidem, s. 75–76.

⁴³⁰ Wyznaczniki metateatralności opisuje K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość...*, s. 116.

⁴³¹ „UNO SPETTATORE SCIOCCO

E dire che si sono ribellati! Ribellati; e poi hanno fatto come nella commedia!

IL CAPOCOMICO

Già! Ha avuto coraggio di venirmi ad aggredire la prima attrice in palcoscenico! – «Io, abbracciare quell'uomo?»

MOLTI

È incredibile! È incredibile!

UNO SPETTATORE INTELLIGENTE

Ma no, signori: naturalissimo! Si sono visti come in uno specchio e si sono ribellati, soprattutto a quel loro ultimo gesto!

IL CAPOCOMICO

Ma se hanno ripetuto appunto quel gesto!

LO SPETTATORE INTELLIGENTE

Appunto! Giustissimo! Hanno fatto per forza sotto i nostri occhi, senza volerlo, quello che l'arte aveva preveduto!” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo...*, s. 244–245).

a wreszcie buntują się przeciw reżyserowi, by... odegrać dramat tak, jak to przewidział reżyser. Ponadto jedna z aktorek do tego stopnia przekształciła się w odgrywaną postać, że wybuchła „autentycznym” płaczem na widok „martwego” ojca, a pod koniec przedstawienia tak się rozczuliła swoim losem, że popadła w „autentyczne” omdlenie⁴³².

Z kolei w *Enrico IV* samoświadomość postaci ujawnia się przez autorefleksję nad własną rolą w fikcji (konstruuje w tym dramacie płaszczyznę meta-teatralną), a przede wszystkim bohaterowie mają świadomość konstruowania szeroko rozumianej fikcji: „przecież samiśmy to wszystko skonstruowali”⁴³³ – mówią. Wprawdzie w *Enrico IV* płaszczyzna metateatralna nie jest związana z przestrzenią teatru *sensu stricto* (rzecz nie dzieje się na scenie żadnego teatru), nie ulega jednak wątpliwości, że postaci tej sztuki odgrywają spektakl i zachowują się jak aktorzy, a przestrzeń ma cechy scenografii. Co istotne, nagminnie ujawniane jest ich podwójne oblicze i uwypukla się rozdzźwięk między ich prawdziwym „ja” a odgrywanymi rolami. Henryk IV (co znaczące, odbiorca nie poznaje prawdziwego imienia tej postaci, bo zostaje podane tylko imię przybieranej przezeń maski) po upadku z konia wierzy, że jest postacią, którą udawał podczas karnawałowej kawalkady, zaś rodzina – starając się uchronić go od wstrząsu, jaki mogłoby wywołać poznanie prawdy – usiłuje podtrzymać fikcję, w której utknął bohater. Dramat ukazuje postaci odgrywające fikcję przed Henrykiem IV. Wyraźnie zarysowano tutaj podwójność ich kreacji⁴³⁴: widzimy, jak przygotowują się do swoich ról i grają przed Henrykiem. Bertoldo, nowo przybyły „aktor”, który ma wcielić się w jednego z „czterech pseudotajnych radców”⁴³⁵, na początku nie może zorientować się w fikcji i we własnej roli⁴³⁶:

⁴³² J. Heistein, *Wstęp...*, s. XLVIII–XLIX.

⁴³³ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 209.

⁴³⁴ „W ekspozycji, dzięki wprowadzeniu nowego «dworzanina» i zapoznaniu go z zasadami jego działania w fikcyjnym świecie «króla», również i widz (czytelnik) poznaje istotę mechanizmu tego świata. Po wprowadzeniu pozostałych postaci «planu rzeczywistości» dowiadujemy się o dążeniu rodziny do wyleczenia umysłowo chorego bohatera przy pomocy szoku. Tak więc, gdy w końcu I aktu pojawia się sam «władca», jesteśmy przekonani, podobnie jak wszystkie postaci «planu rzeczywistości», że mamy do czynienia z szaleńcem. Jednak już na początku II aktu Henryk IV wyjawia tajemnicę swego uzdrowienia, a więc «fikcyjność fikcji»” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XLII).

⁴³⁵ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 132.

⁴³⁶ „ARIALDO

A najgorsze ze wszystkiego jest to, że nawet my nie wiemy, kim jesteś.

BERTOLDO

Nawet wy nie wiecie, jaką rolę mam odgrywać?

ORDULFO

Bertolda...

BERTOLDO

Ale co to za Bertoldo, dlaczego Bertoldo?

LANDOLFPO

Kończąc rozpoczęte zdanie

«Wypędzili mi Wojciecha? Chcę teraz Bertolda! Chcę Bertolda!» – tak zaczął wykrzykiwać.

BERTOLDO

(który przez cały czas rozgląda się wokół, po sali, zdumiony i niepewny, ogląda kostium własny i swych towarzyszy)

Słuchajcie no... ale ta sala... te stroje... Jaki to Henryk IV? Nie mogę się połapać: ten francuski, czy jaki inny?⁴³⁷

Dowiadujemy się od razu, że mamy przed sobą odtwórcę jakiejś roli:

BERTOLDO

(wpadając w złość)

Ależ mogli mi powiedzieć, na Boga, że chodzi o Henryka IV niemieckiego, a nie francuskiego. Ileż ja książek przewertowałem przez te piętnaście dni, które mi dali na przygotowanie!⁴³⁸

Postaci nieustannie wychodzą z ról, ujawniają swoje prawdziwe oblicza, skrywane pod maską i kostiumem tego, co odgrywają one przed Henrykiem IV. W ich kwestiach jest natarczywie omawiana problematyka grania, fikcji i teatru, a także zostają odsłonięte kulisy przygotowań do ról. W ten sposób postaci demonstrują swego rodzaju „nadświadomość” – rozumieją zasady funkcjonowania fikcji, którą powołują do życia, chcąc sprostać oczekiwaniom Henryka IV⁴³⁹.

Wreszcie w dramacie *I giganti della montagna* zacierają się granice między prawdziwym „ja” aktorów, odgrywanymi przez nich postaciami *Baśni o zamienionym dziecku*, kukłami i sennymi projekcjami postaci-aktorów. Rozdźwięk

ARIALDO

Spojrzeliliśmy po sobie wszyscy trzej: kto to jest ten Bertoldo?

ORDULFO

No i ty jesteś Bertoldem, miły mój!

[...]

LANDOLFO

Możesz się zresztą pocieszyć, że i my nie wiemy, kim jesteśmy. Ten – Arialdo. Ten – Ordulfo, ja Landolfo... tak nas nazywa. Już w końcu przywykliśmy. Ale kim jesteśmy? [...]” (ibidem, s. 138–139). To, że ani sam Bertoldo, ani pozostałe postaci nie wiedzą, na czym dokładnie ma polegać jego rola, przywodzi na myśl dramat postaci komedii Woody’ego Allena pt. *Śmierć* (tyt. oryg. *Death*, 1975). W sztuce tej postać nazwiskiem Kleiman usiłuje bezskutecznie ustalić swoją rolę w akcji, podczas gdy pozostali bohaterowie utrzymują, że wiedzą tylko, na czym polegają ich własne role.

⁴³⁷ L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 135.

⁴³⁸ Ibidem, s. 137.

⁴³⁹ „LANDOLFO

[...] jesteśmy... tacy jacyś... brak nam kogoś po prostu, co by nami pokierował i dał nam jakąś historię do zagrania. Jest... jakby to powiedzieć... jest forma, ale brak treści! [...] jesteśmy tu tacy wystrojeni – na tym pięknym dworze... i po co?... po nic... Jak sześciu pajaców zawieszonych na ścianie, co czekają na kogoś, kto by nimi poruszył – tak albo tak – i kazał im wymawiać jakieś słowa...” (ibidem, s. 140–141).

Oraz:

„LANDOLFO [do Bertolda – N.B.]

Powiązemy ci nitki i doprowadzimy do ładu, jak doskonałego, starannie wykończonego pajaca [...]” (ibidem, s. 144).

w obrębie kreacji postaci realizuje się przez zmiany masek i kostiumów, zastosowanie poetyki groteskowo-onirycznej oraz wprowadzenie podziału osób dramatu na członków trupy aktorskiej⁴⁴⁰, Cebulastych (postaci groteskowe)⁴⁴¹, Gigantów (są tylko wspomniani, nigdy nie pojawiają się na scenie, należą do jeszcze innego, choć nie mniej fantastyczno-groteskowego gatunku co Cebulaści), kukły i ożywione postaci *Baśni* (Sąsiadki), które „występują” ze scenariusza i dołączają do recytującej Hrabiny. Bohaterowie zaczynają ni stąd, ni zowąd odgrywać fragmenty przedstawienia⁴⁴² (nagle wcielają się w fikcyjne postaci,

⁴⁴⁰ Tu jednak, odwrotnie niż w *Sei personaggi in cerca d'autore*, „to postacie obserwują dramat Aktorów, pragnących za wszelką cenę odegrać utwór, z którym przyszli” (J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 21).

⁴⁴¹ Kreacja postaci Cebulastych jako groteskowych wymusza dystans: „Kim są Cebulaści, tego wyraźnie nie dowiadujemy się; wiele w nich z ludzi, trochę z marionetek, trochę z elementarnych duchów ziemi, wody, ognia, powietrza, trochę pokutujących dusz zanurzonych w czyścicu dantejskim. Przede wszystkim jednak Cebulaści wywodzą się z czystej formy – tak jak ją rozumiał Witkacy, nieznanzy oczywiście Pirandellowi, ale umożliwiający dziś z pewnego dystansu historycznoliterackiego propozycję interpretacji analogii” (L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 87–88).

⁴⁴² Hrabina ni stąd, ni zowąd zaczyna deklamować, recytować, grać. Postać ta ma bardzo osobisty stosunek do przedstawienia i swojej roli:

„ILZA (po chwili, unosi się i siada, zaczyna mówić z najgłębszym wzruszeniem)

Słuchajcie baśni nowej,

Lecz jeśli chcecie słuchać –

Uwierzcie.

[...]

(w tym miejscu, jakby na dany znak, Hrabia, Chrom, wszyscy, cała trupa Hrabiny wybuchają chóralnym śmiechem o najrozmaitszych tonach, lecz zawsze jednako szyderczym [...])

KOTRON (zaskoczony)

Ależ... to jest przedstawienie! Wy gracie!

MAŁY LORD

Coś takiego!

MARA-MARA

Dają spektakl. Grają” (L. Pirandello, *Giganci z gór...*, s. 178). Nie tylko jednak aktorzy, lecz również Cebulaści grają. Oto w jednej z pierwszych scen dramatu Cebulaści odgrywają przed postaciami z trupy aktorskiej spektakl z efektami specjalnymi:

„WRÓBLICA

(skrzeczy od wnętrza)

Błyskawice! Błyskawice!

PRYSZNIC

Błyskawice kosztują, nie spiesz się tak.

[...]

MAŁY LORD

No to przynajmniej zawołajcie Marę, niech wyjdzie z parasolką na mostek.

(od drzwi pałacyku biegnie Mara-Mara i krzyczy)

MARA-MARA

Jestem, jestem! Takiej Szkotki przestraszą się na pewno. [...] Ale dajcie światło z dachu! Ciemno tu i kark sobie skręczę!

(Biegnie do mostka, staje na poręczy, reflektor z dachu rzuca na nią zielone światło, w którym wygląda upiornie, przechadza się po poręczy tam i z powrotem, udając zjawę. Co jakiś czas spoza

jak gdyby naprawdę współodczuwały ich dramat); wchodzą w różne role i wychodzą z nich (raz grają bohaterów *Baśni*, to znów wychodzą z roli i ujawniają się jako aktorzy); przywdziewają rozmaite maski i kostiumy⁴⁴³; ożywają kukły z *Baśni*⁴⁴⁴; persony ze scenariusza *Baśni* (Sąsiadki) dołączają do aktorów podczas recytacji; pod osłoną nocy⁴⁴⁵ postaci „wychodzą z siebie”, pozostawiają swoje ciała śpiące w łózkach, same zaś jawią się niczym mozaika masek⁴⁴⁶ i ruszają w groteskowo-oniryczny tan z kukłami⁴⁴⁷. W dramacie tym mamy do czynienia z eksploracją fikcji za pośrednictwem groteskowo-onirycznej poetyki. Mieszają się ze sobą maski, kukły, kostiumy, „ja” aktorów i postaci fikcyjne z *Baśni*. Bohaterowie próbują rozpoznać własną kondycję, własny status, zdiagnozować, czy są żywi, czy martwi, określić, co jest prawdą, a co marzeniem sennym albo projekcją wyobraźni. Sposób kreacji postaci determinuje pewnego rodzaju niepokój poznawczy. Jest w świecie przedstawionym tego dramatu coś z horroru, fantastyki, groteski, silnie eksponuje się wzajemne oddziaływanie jawy i snu,

pałacyku błyskają szerokie pasma światła, jakby zbliżała się burza letnia i słychać pobrzękiwanie łańcuchów) (ibidem, s. 171).

⁴⁴³ „Drobny, wybrawszy coś z kostiumów, które znalazł w dziwnej garderobie pałacyku, w arsenałe zjaw, pojawia się przebrany za młodego poetę, na podobieństwo tego, który się zabił dla Hrabiny: na ramionach czarna peleryna, taka jaką dawniej noszono do fraka, wokół szyi biały, jedwabny szalik, w szapokłaku. Ma ukrytą w dłoniach, przytrzymujących poły peleryny elegancko wydętej, latarkę elektryczną, którą od spodu oświetla swoją twarz, co nadaje mu wygląd upióra [...]” (ibidem, s. 205).

⁴⁴⁴ „Kurtyna podnosi się i widać scenę oświetloną nienaturalnym światłem: nie wiadomo jak, nie wiadomo skąd. W takim świetle kukły siedzące na krzesłach wydadzą się żywymi ludźmi, chociaż ich nieruchomość pozwoli domyślić się, że to kukły [...]”

HRABIA [...]

Spójrz. Czy to kukły?

ILZA

Wyglądają jak ludzie...

HRABIA

Tak... jak ludzie, którzy udają, że nas nie widzą... [...] to są postacie z baśni o zamienionym dziecku! [...]” (ibidem, s. 212).

⁴⁴⁵ Jak tłumaczy Kotron – pałacyk „co noc sam wytwarza muzykę i sny” (ibidem, s. 226).

⁴⁴⁶ „[...] pojawia się Chrom – tyłem. Jak we śnie, widać jego ciągle zmieniającą się postać: najpierw jego własną twarz, potem maskę Stałego Klienta, potem nos Premiera – obu postaci z *Baśni* o zmienionym dziecku [...]” (ibidem, s. 218) oraz „tymczasem w pierwszym wejściu na prawo zjawia się Dyament w kostiumie Wiedźmy, z maską uniesioną nad głową” (ibidem, s. 218).

⁴⁴⁷ „[...] (dwie kukły biorą go pod rękę i ustawiają się w koło razem z innymi. Instrumenty same zaczynają grać, nieskładnie, do tańca. Chrom i kukły puszczają się w tan. Tymczasem wracają, nieprzytomni ze zdumienia, Bitwa i Dyament. Bitwa – w sposób widoczny, że nie wie o tym – nosi na sobie kostium «Kurewki» z resztką kapelusika na głowie)

DYAMENT

Ja zwariuję. Więc to

(dotyka swego ciała)

Nie jest moje ciało? Przecież czuję, że go dotykam!” (ibidem, s. 223–224).

A także:

„tańczmy, tańczmy! Jak we śnie, to we śnie! Dobra nasza! (nowa melodia grana przez instrumenty. Tańczą, ale ruchy mają dziwne, kanciaste, jak kukły, które źle się składają, bo są zbyt sztywne [...])” (ibidem, s. 224–225).

fikcji i rzeczywistości. Granice między jawą a snem, fikcją a rzeczywistością, grą a rzeczywistością zostają zasnuwane mgłą. Świat Cebulastych – groteskowy, oniryczny, magiczny, świat poza światem i poza przestrzenią – ujawnia tajniki teatru i fikcji.

3.4.1.2. „Powołał nas do życia autor”*

W przypadku sześciu tytułowych postaci⁴⁴⁸ dramatu *Sei personaggi in cerca d'autore* mamy do czynienia z fikcyjnością literacką w ścisłym znaczeniu: postaci zrodziły się w wyobraźni autora i są tego świadome. „Przychodzimy w poszukiwaniu autora”⁴⁴⁹ – mówią. W swoich kwestiach natarczywie usiłują dowieść, że „urodziły się jako postaci fikcyjne”⁴⁵⁰: „OJCIEC Chcę panu dowieść, że na świat

* Kwestia Ojca brzmi: „W tym znaczeniu, widzi pan, że autor, który nas powołał do życia, nie chciał potem czy też fizycznie nie był w stanie przenieść nas w świat sztuki” (L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 36). Ważny jest także komiczny splot płaszczyzny fikcyjnej i metateatralnej. Sześć person to postaci fikcyjne, stworzone przez autora, których historia stanowi ich zdaniem doskonały materiał do wystawienia na scenie. Kwestię Ojca, że on i pozostali pięć postaci są „zrodzeni dla sceny”, należałoby zatem rozumieć dosłownie (zostali przez autora powołani do życia na potrzeby sztuki teatralnej), natomiast Dyrektor interpretuje je w kluczu racjonalnym i formułuje przypuszczenie, że trudnią się aktorstwem:

„OJCIEC

Pan rozumie: my zrodzeni dla sceny...

DYREKTOR

Państwo tworzycie trupę amatorską?” (ibidem, s. 63).

⁴⁴⁸ Postaci tej sztuki dzielą się na członków trupy aktorskiej i osoby pracujące w teatrze (dyrektor teatru, aktorzy, inspicjent, sufler, rekwizytor, maszynista, sekretarz dyrektora, woźny, personel obsługi sceny) oraz „postaci dramatu” („i personaggi della commedia da fare”, czyli dosłownie „postaci sztuki do zrealizowania” – przeł. Z. Jachimecka): Ojciec, Matka, Pasierbica, Syn, Chłopczyk, Dziewczynka, Pani Pace. Wkroczenie (sześciu fikcyjnych) postaci dramatu do teatru przerywa próbę sztuki. To pierwszy moment zderzenia dwóch płaszczyzn: fikcyjnej i metateatralnej. Postaci poszukują autora.

⁴⁴⁹ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 32. Postaci przekraczają granicę fikcji i niefikcji (wszystko oczywiście dzieje się w obrębie fikcyjnej rzeczywistości stworzonej przez Pirandella, ale właśnie ta fikcja ma dwojakie oblicze – penetruje bowiem własną fikcyjność). „OJCIEC [...] my jako my [...] nie mamy rzeczywistości poza tym złudzeniem!” (ibidem, s. 109) – odpowiedź Ojca na słowa dyrektora, że teatr ma stworzyć dla widzów złudzenie rzeczywistości (ibidem, s. 108–109). Reminiscencje motywu postaci, które wydostały się z kart książki i ze świata przedstawionego, znajdziemy między innymi w sztuce Raymonda Queneau pt. *Le vol D'Icare* (1968) czy w dziełach Woody'ego Allena, takich jak dramat *Bóg (Sztuka)* (tyt. oryg. *God. A Comedy in One Act*, 1975) i film *Purpurowa Róża z Kairu* (tyt. oryg. *The Purple Rose of Cairo*, 1985). W przypadku tych tekstów przemieszanie płaszczyzn fikcyjnej i pozaliterackiej (pozornie) prowadzi do efektów komicznych. Zderzanie, nieustanne splatanie, kontrastowanie dwóch płaszczyzn: fikcyjnej i metateatralnej rodzi komizm.

⁴⁵⁰ „DYREKTOR

To znaczy, że pan i ci wszyscy państwo urodziliście się jako postacie fikcyjne?

OJCIEC

Właśnie tak. I to żywe, tak jak nas Pan tu widzi” (L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 35).

przychodzi się najrozmaitszymi sposobami i pod różnymi postaciami: jako drzewo czy kamień, jako woda czy motyl... albo kobieta. I że można urodzić się także jako postać fikcyjna!”⁴⁵¹. Przykłady kwestii, w których postaci tej sztuki ujawniają własny fikcyjny status, można by mnożyć: „OJCIEC Zdumiewa mnie doprawdy to niedowierzanie! Czy nie jesteście przyzwyczajeni patrzeć na to, jak nagle wyskakują tu, jedna obok drugiej, postaci stworzone przez autora? Może dlatego, że nie ma tam (*Wskazuje na budkę Suflera*) egzemplarza sztuki, który by nas zawierał?”⁴⁵²; „PASIERBICA Proszę mi wierzyć, że jesteśmy naprawdę Sześcioma Postaciami, i to niesłychanie interesującymi. Chociaż zablakany-mi!”⁴⁵³; „OJCIEC [...] autor, który nas powołał do życia, nie chciał potem czy też fizycznie nie był w stanie przenieść nas w świat sztuki. A to była prawdziwa zbrodnia, proszę pana, ponieważ ten, co ma szczęście urodzić się żywą fikcyjną postacią, może kpić sobie nawet ze śmierci! [...] Umiera człowiek, pisarz, narzędzie tworzenia; twór nie umiera! [...]”⁴⁵⁴. Pirandello we *Wstępie* do sztuki ujawnia, jak się wyduje, metafikcyjne podłoże humoryzmu jego postaci:

w tych moich Postaciach, tak podnieconych, że aż przekrzykują jedna drugą w roli, jaką każda z nich gra w jednym dramacie, podczas gdy ja przedstawiam je jako postacie innej sztuki, o której one nie wiedzą i której istnienia nawet nie podejrzewają, i w ten sposób to ich wzburzenie uczuciowe, właściwe manierze romantycznej, pokazane jest według założeń humoryzmu i jako zawieszony w próżni⁴⁵⁵.

Określenie stosunku tych postaci wobec fikcji i rzeczywistości jest skomplikowane, gdyż stwarzają one poczucie, jakoby wprawdzie same zostały stworzone przez autora, ale ich dramat był autentyczny⁴⁵⁶ – postaci przeżyły już swój dramat i zdarzenia, które pragną opowiedzieć na scenie, ale tekst sztuki, cytując słowa Ojca, „trzeba jeszcze napisać”⁴⁵⁷. Utrudnia to odbiorcy zajęcie jednoznacznej pozycji wobec świata przedstawionego.

⁴⁵¹ Ibidem, s. 34.

⁴⁵² Ibidem, s. 36. Wprowadzenie do teatralnej sztuki postaci suflera i rekwizytu w formie egzemplarza utworu można rozpatrywać w kategoriach metalepsy – pisze na ten temat, w kontekście metalepsy w filmie, Keyvan Sarkhosh, przedstawiając pokazanie w filmie kamery lub reżysera jako formy metaleptycznych wtargnięć (zob. K. Sarkhosh, *Metalepsis in Popular Comedy Film...*, s. 171–196).

⁴⁵³ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 36.

⁴⁵⁴ Ibidem, s. 36–37.

⁴⁵⁵ Ibidem, s. 18.

⁴⁵⁶ „Istnieje konflikt między postaciami, ale jest zatarty z dwóch powodów: po pierwsze dotyczy on postaci nie «prawdziwych», ale postaci dramatu (mamy tu do czynienia z przypadkiem «fikcji w fikcji»), a po drugie: konflikt ten postacie mają już poza sobą i odtwarzają go tylko fragmentarycznie” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXXIX).

⁴⁵⁷ „OJCIEC

Zważcie państwo, że sztukę trzeba dopiero napisać:
do Dyrektora

Ala jeżeli pan i pańscy aktorzy zechcą, ułożymy ją zaraz wspólnie.

3.4.2. Animatorzy-rezonerzy

Innym wcieleniem postaci metafikcyjnej są w dramatach Pirandella bohaterowie, którzy zdają się kontrolować to, co dzieje się w sztuce, niekiedy kreując swój wizerunek w tekście na wzór i podobieństwo podmiotu twórczego⁴⁵⁸. To animatorzy-rezonerzy⁴⁵⁹, którzy wyjątkowo implikują metateatralny wymiar Pirandellovskich sztuk, obnażając iluzję i uniemożliwiając odbiorcy traktowanie świata przedstawionego jako realnej i spójnej rzeczywistości (a więc jako ekwiwalentu rzeczywistości). Wyrazistymi przykładami takich postaci są: Dyrektor i Ojciec⁴⁶⁰ (*Sei personaggi in cerca d'autore*), Doktor Hinkfuss (*Questa sera si recita*

DYREKTOR

zniecierpliwiony

Co pan chce układać! Tutaj nic się nie układa! Tutaj grywa się dramaty i komedie!

OJCIEC

Dobrze! Po to właśnie przyszedłem do pana.

DYREKTOR

A gdzie jest egzemplarz sztuki?

OJCIEC

W nas samych” (L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 38). W *Sei personaggi in cerca d'autore* dochodzi do odwrócenia tradycyjnego porządku, zgodnie z którym aktorzy na scenie realizują wytyczne ze scenariusza. Tymczasem tutaj na podstawie zdarzeń ukazanych na scenie ma zostać spisany scenariusz. Dyrektor zleca Suflerowi stenografowanie:

„DYREKTOR

[...]

Przynieście z mego gabinetu dużo, dużo papieru, ile się tylko znajdzie!

Robotnik wybiega, po czym wraca z dużym plikiem papieru, który podaje Suflerowi. Dyrektor dalej do Suflera

Niech pan śledzi sceny, w miarę jak się będą rozwijały, i niech się pan stara zapisać kwestie, przynajmniej te najważniejsze!” (ibidem, s. 70–71).

⁴⁵⁸ „[...] w utworze dramatycznym mogą pojawiać się bohaterowie o szczególnym statusie, sytuujący się jakby ponad rzeczywistością przedstawioną na dwa sposoby: albo jako postacie obdarzone mocą prezentowania «słowa autorskiego», choć «ontycznie» pozostające w świecie przedstawionym, albo jako postacie sytuujące się w rzeczywistości drugiego stopnia; w «meta-rzeczywistości» pojawiającej się w tekście dramatycznym wskutek zastosowania praktyk metateatralnych” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron). Zob. A. Caesar, *Characters and Authors in Luigi Pirandello*, Clarendon Press, Oxford 1998, zwłaszcza rozdział pierwszy *Real and Implied Authors* (s. 1–35) oraz rozdział siódmy *The Author as Director. Characters and Actors* (s. 181–217).

⁴⁵⁹ Karp, omawiając postaci rezonerów w dramatach Pirandella na przykładzie sztuk *Il piacere dell'onesta* i *Così è (come vi pare)*, wyróżnia dwa wcielenia rezonera u włoskiego pisarza. Oto może on być *spiritus movens* akcji, mieć moce twórcze i wpływać na świat przedstawiony, albo być tylko obserwatorem i komentatorem tego, co się dzieje w świecie przedstawionym (zob. K. Karp, *Il protagonista diventa “tipo raisonneur”, [w:] idem, Pirandello e Gombrowicz...*, s. 67–79).

⁴⁶⁰ W *Sei personaggi in cerca d'autore* kompetencje animatora-rezonera są rozłożone na dwie postaci: Ojca i Dyrektora. Co warto odnotować: „W dramaturgii dwudziestowiecznej bardzo często natomiast pojawiają się postacie, które można by określić jako «figury reżysera». W sztukach Luigi Pirandello są to rezonerzy o rozbudowanych kompetencjach, obejmujących także koncepcje dramaturgiczne (najbardziej znani to Ojciec i Dyrektor z *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*)” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron).

a soggetto), Henryk IV (*Enrico IV*) i Kotron (*I giganti della montagna*)⁴⁶¹. Wypowiedzi animatorów-rezonerów nie tylko są w szczególnej mierze przestrzenią dyskursywizacji tematyki teatralnej (postaci te snują refleksje dotyczące mechanizmów teatru)⁴⁶², ale także pozwalają odnieść wrażenie, jakoby ich wiedza wykraczała

⁴⁶¹ Do grona animatorów-rezonerów należą więc nie tylko postaci reżyserów *sensu stricto* operujących w obrębie przestrzeni teatralnej, jak Dyrektor w *Sei personaggi in cerca d'autore* czy Doktor Hinkfuss w *Questa sera si recita a soggetto* (oba dramaty rozgrywają się w budynku teatru), lecz także postaci, które „manewrują” innymi postaciami, tak by te coś przed sobą wzajemnie udawały i odgrywały, jak na przykład Henryk IV czy Kotron (ani *Enrico IV*, ani *I giganti della montagna* nie rozgrywają się dosłownie na scenie, choć przestrzeń w obu tych dramatach ma wiele cech scenografii teatralnej; wyjątek stanowi oczywiście ostatnia część *I giganti della montagna*, kiedy to trupa aktorska usiłuje wystawić *Baśń o zamienionym dziecku* przed podwładnymi Gigantów).

⁴⁶² Istotną cechą wypowiedzi animatorów-rezonerów jest dyskursywizacja tematyki teatralnej i to, że postaci te ujawniają swoistą „nadświadomość” mechanizmów teatru i fikcji, odsłaniając kulisy tych ostatnich nie tylko przed pozostałymi postaciami dramatów, ale także przed zewnętrznymi odbiorcami dzieła. Oto przykład wypowiedzi zawierających dyskursywizację tematyki teatralnej, które ujawniają „nadświadomość” Ojca (przedstawia się jako postać fikcyjna, ale ma świadomość sytuującą go powyżej poziomu fikcji, na poziomie meta) i Dyrektora:

„DYREKTOR

Jaki wasz wyraz! Zdaje się wam, że macie w sobie wyraz? Nic podobnego!

OJCIEC

Jak to?! My nie mamy naszego własnego wyrazu?

DYREKTOR

Wcale nie! Wasz wyraz staje się tworzywem, a ciała i kształtu, głosu i gestu używają mu aktorzy, którzy – trzeba panu wiedzieć – potrafili dać wyraz znacznie poważniejszej treści, gdy tymczasem ta wasza jest tak uboga, że o ile wytrzyma próbę sceny, to całą zasługę, niech mi pan wierzy, trzeba będzie przypisać moim aktorom.

OJCIEC

Nie śmiem panu przeczyć! Ale niech mi pan wierzy, że to straszna męka dla nas, którzy jesteśmy tacy, jak pan nas widzi, z tym ciałem, z tą twarzą...

DYREKTOR

przerywając mu, zniecierpliwiony

Ależ tu się pomaga charakteryzacją, drogi panie, jeżeli chodzi o twarz, to się pomaga charakteryzacją.

OJCIEC

Tak, ale głos, gesty...

DYREKTOR

Och, przecież pan tu nie może być we własnej osobie! Tu jest aktor, który pana przedstawia – i koniec!

OJCIEC

Zrozumiałem. I może teraz domyślam się również, dlaczego nasz autor, który nas widział żywych, takich, jak jesteśmy, nie chciał później ukształtować nas dla sceny. Nie chcę uwłaczać pańskim aktorom. Broń, Panie Boże! [...]

OJCIEC

Nawet jeżeli ten pan będzie starał się upodobnić do mnie za pomocą charakteryzacji... to, jak powiadam, z tym wzrostem...

Wszyscy Aktorzy śmieją się

...to i tak nie zdoła przedstawić mnie takim, jakim jestem naprawdę. Będzie to raczej – nie mówiąc już o twarzy – będzie to raczej jego interpretacja mojej osoby, tak jakim on

poza granice świata przedstawionego. Postaci te sytuują się niejako między światami: należą po trosze do tej samej rzeczywistości, co pozostałe postaci, a po trosze – roszcząc sobie kompetencje autorskie i ujawniając panowanie nad dramatem, jego osobami i akcją – suponują własną przynależność do wyższej „kasty” i swoje usytuowanie w obrębie tej samej płaszczyzny komunikacyjnej, co podmiot twórczy (prezentują się jako rzecznicy autora)⁴⁶³. Co ciekawe, animatorzy-rezonerzy nie „panują” nad didaskaliami: nie są ich podmiotem, lecz przedmiotem⁴⁶⁴. Wiedzą o pozostałych postaciach to, czego one same nie są świadome, są ponadto animatorami fikcji, sprawują nadzór nad bohaterami i dramatem, wykazują swoją sprawczość wobec losów postaci, ale wchodzą też z nimi w interakcje. Postaci niekiedy jawią się niczym kukiełki w rękach pociągających za sznurki animatorów-rezonerów. Sposób kreacji i usytuowana animatorów-rezonerów (ich usytuowania niejako na granicy światów) uniemożliwia odbiorcy wypracowanie jednoznacznego stosunku wobec świata przedstawionego i powoduje dysonans poznawczy, gdyż odbiorca nie wie, czy usytuować się względem nich jako elementów fikcji, czy – rzeczywistości. W odbiorcy stale wytwarzane są wątpliwości: czy tym postaciom można wierzyć, czy nie? Czy naprawdę to one nadzorują inne postaci i zdarzenia? Za pośrednictwem animatorów-rezonerów autor aktualizuje grę zwiększania i zmniejszania dystansu odbiorcy wobec dzieła, igra z oczekiwaniami czytelnicznymi, drażni się i przekomarza z nimi.

Niektórych animatorów-rezonerów można określić jako postaci metafikcyjne na opak, w tym sensie, że nie ujawniają one swojej fikcyjności, lecz w fikcyjnym świecie fingują własną autentyczność i usytuowanie ponad fikcją świata przedstawionego. To postaci, które prezentują się jako rzecznicy autora i występują „w roli mentorów pouczających przyszłego czytelnika i twórcę teatralnego, jak należy dzieło rozumieć i realizować”⁴⁶⁵. Ich przykładami są Dyrektor (*Sei personaggi in cerca d'autore*) oraz Doktor Hinkfuss (*Questa sera si recita a soggetto*). Dyrektor przedstawia się jako reżyser i dysponent reguł w teatrze. W jego wypowiedziach zostaje zarysowane rozgraniczenie między nim jako reżyserem a sześcioma postaciami. Dyrektor zwraca przy tym uwagę na fikcyjność tytułowych bohaterów, ma do nich stosunek pobłażliwy i ironiczny: „DYREKTOR [...] czy widział kto kiedy taką postać fikcyjną, która by, wyszedłszy ze swojej roli, zaczęła ją omawiać, tak jak pan to robi, podsuwać ją i objaśniać? Potrafi mi pan na to odpowiedzieć? Mnie się to jeszcze nie zdarzyło!”⁴⁶⁶; „DYREKTOR No wiecie, to już doprawdy bezczelność! Ktoś się podaje za postać fikcyjną i pyta mnie, kim

mnie czuje – [...] a nie tak, jakim ja się czuję w głębi duszy” (L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 74–76).

⁴⁶³ Syntetyczne uwagi o postaciach, które są rzecznikami autora: w *Sei personaggi in cerca d'autore* Ojciec, w *Così è (se vi pare)* Laudisi i w *Questa sera si recita a soggetto* Doktor Hinkfuss, przedstawia J. Heistein, *Wstęp...*, s. L–Ll.

⁴⁶⁴ Zob. podrozdział 3.3, a zwłaszcza uwagi na temat podmiotu sprawczego didaskaliów.

⁴⁶⁵ J. Heistein, *Wstęp...*, s. L.

⁴⁶⁶ L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora...*, s. 113.

jestem!”⁴⁶⁷. Również Doktor Hinkfuss dokonuje autoprezentacji jako postać rzeczywista, która kieruje zdarzeniami w teatrze⁴⁶⁸, utrzymuje, że wszystko, co ukazuje się oczom widzów, dzieje się z jego inspiracji, zostało przez niego zaaranżowane i jest w tym sensie fikcyjne. Bohater ten, prezentując się jako twórca fikcji i twierdząc, że to on jest prawowitym ojcem spektaklu⁴⁶⁹, stawia się nawet ponad autorem. Hinkfuss panuje nie tylko nad światem przedstawionym dramatu, lecz także – w pewnym stopniu – nad reakcjami publiczności⁴⁷⁰. Doktor, jak zauważa Heistein, to „reżyser i animator, który jest jednocześnie pośrednikiem między sceną i widownią i niejako wyjaśnia mechanizm teatru. Przedmiotem jednego z dłuższych monologów tej postaci jest stosunek między dramatem a spektaklem teatralnym”⁴⁷¹.

Rezonery jawią się nieraz niczym animatorzy-lalkarze, pociągający za sznurki z poprzczepianymi do nich pacynkami, którzy z góry wszystko reżyserują: reżyserują spektakl teatralny, reżyserują publiczność, reżyserują pozasceniczne zachowania aktorów⁴⁷². Oblicze animatorów-rezonerów jako lalkarzy ujawnia się

⁴⁶⁷ Ibidem, s. 111.

⁴⁶⁸ „IL DOTTOR HINKFUSS Ma che gong! Ma che gong! Chi ha ordinato di sonare il gong? Lo comanderò io, il gong, quando sarà tempo” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 256); „IL DOKTOR HINKFUSS [...] La rappresentazione è cominciata, se io sono qua davanti a voi” (ibidem, s. 258).

⁴⁶⁹ Hinkfuss dodaje od siebie zakończenie, którego nie było w „adaptowanej” noweli Pirandella. Pierwowzór fabularny (nowela) i jego teatralna adaptacja nie są identyczne. Oto, jak zauważa Eustachiewicz, „amplifikacją fabularną w stosunku do noweli jest melodramatyczna scena śmierci Momminy, ranionego w wulgarnej awanturze kawiarnianej” (L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello...*, s. 81). Od Doktora Hinkfussa dowiadujemy się, że to zakończenie pochodzi właśnie od niego, a nie od Pirandella. Jak twierdzi reżyser, autor noweli nie wprowadziłby takiego motywu, żeby nie przedstawiać obyczajów sycylijskich w złym świetle; gdyby uważał śmierć ojca za potrzebną dla rozwoju fabuły, wybrałby raczej udar serca, ale teatr wymaga efektu, krwi, wina, gwaru. Dzieło jawi się jako artefakt artystyczny (ma autora, jest adaptacją jego innego utworu itd.), ale jednocześnie niejako uniezależnia się, uwalnia spod władzy autorskiej (oczywiście tylko pozornie, na poziomie gry literackiej).

⁴⁷⁰ W *Questa sera si recita a soggetto*, jak zauważa Heistein, mamy do czynienia z „zabiegiem, który zapowiada późniejszy happening, gdyż publiczność współuczestniczy w spektaklu nie tylko w sposób narzucony przez autora, ale w pewnych sytuacjach sama może wpłynąć na kształt spektaklu; co prawda, autor stara się przewidzieć reakcje publiczności i opracowuje dla reżysera odpowiednie warianty” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XLVIII). Ponadto: „Praktycznie udział publiczności wyraża się w dwojaki sposób: 1) poprzez głosy domagające się wyjaśnienia lub interpretacji wydarzeń, 2) poprzez wybór scen, które odgrywane są w antrakcie w różnych miejscach w foyer, a także podczas zmiany dekoracji – w sali widowiskowej” (ibidem, s. XLVIII).

⁴⁷¹ Ibidem, s. XXV.

⁴⁷² Bunt postaci dramatu *Questa sera si recita a soggetto* przywodzi na myśl powieść Muriel Spark pt. *The Comforters*, której bohaterka próbuje uciec przed losem, jaki został jej napisany przez autora. Protagonistka tego utworu, Caroline Rose, powieściopisarka, która pisze właśnie powieść o formie powieści i która niedawno przeszła na katolicyzm, zaczyna słyszeć głosy komentujące jej myśli i działania. Głosem towarzyszy stukot pisania na maszynie. Bohaterka orientuje się, że jej życie jest przedmiotem narracji, a ona sama – postacią powieści. Oto powieściopisarka Caroline, postać powieści Muriel Spark, okazuje się też postacią innej powieści, pisanej przez jeszcze kogoś innego (uobecniającego się jedynie za pośrednictwem tajemniczych

szczególne w sposobie kreacji Doktora Hinkfussa, Henryka IV i Kotrona. Ten pierwszy wprawdzie początkowo daje wolność postaciom, organizując przedstawienie jako wielką improwizację aktorów na podstawie opracowanego przez siebie tekstu, następnie jednak demonstruje swoje panowanie nie tylko nad spektaklem, ale także nad pozascenicznymi zachowaniami aktorów i nieustannie sugeruje, że wszystko, co ukazuje się oczom widzów, jest fikcją i zostało przezeń uprzednio wyreżyserowane. Hinkfuss prezentuje się niemal niczym bóg: oto gdy postaci buntują się przeciw niemu i jego wizji przedstawienia, utrzymuje on, że ich protest przewidział i wyreżyserował oraz że stanowi to część fikcji i przedstawienia⁴⁷³.

Również Henryk IV ujawnia samoświadomość jako reżysera fikcji, animatora kukiełek, jest dysponentem reguł w obrębie stworzonej – jak się okazuje – przez niego samej fikcji, twierdzi, że jest świadom „fikcyjności fikcji”. Początkowo odbiorca wierzy, że to postaci grają i udają coś przed Henrykiem IV (wariatem, który postradał zmysły, żyje iluzją i w iluzji), a tymczasem okazuje się, że to Henryk IV gra rolę wariata, aby pozostałymi personami „manewrować”, niczym reżyser w teatrze⁴⁷⁴ bądź aktor-lalkarz-animator. Objawia się jednak nam w końcu Henryk IV ze wszystkimi sznurkami w dłoniach:

głosów i stukotu maszyny do pisania). Caroline buntuje się przeciwko temu, że jej przeznaczenie zostało zaplanowane przez kogoś innego (konkretnie przez głos narratora): „I won't be involved in this fictional plot if I can help it. In fact, I'd like to spoil it. If I had my way, I'd like to hold up the action of the novel. [...] I intend to stand aside and see if the novel has any real form apart from this artificial plot” (M. Spark, *The Comforters...*, s. 105).

⁴⁷³ Hinkfuss burzy „czwartą ścianę” i zwraca się wprost do publiczności (która wprawdzie też ma swoich reprezentantów wśród postaci, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że zwroty do publiku w praktyce są również kierowane do zewnętrznego widza i czytelnika sztuki Pirandella):

„IL DOKTOR HINKFUSS (*con un lampo di malizia, trovando lì per lì la via di scampo per salvare il suo prestigio*)

Come il pubblico avrà capito, questa ribellione degli attori ai miei ordini è finta, concentra avanti tra me e loro, per far più spontanea e vivace la presentazione.

(*A questa uscita mancina, gli attori restano di colpo come tanti fantocci atteggianti di sbalordimento. Il Dottor Hinkfuss lo avverte subito: si volta a guardarli e li mostra al pubblico*):

Finto anche questo loro sbalordimento.

IL PRIMO ATTORE (*scrollandosi, indignato*)

Buffonte! Io prego il pubblico di credere che la mia protesta non è stata affatto una finzione. (*Scosta come prima la tenda, e se ne va furioso*)

IL DOTTOR HINKFUSS (*subito in confidenza, al pubblico*)

Finzione, finzione anche questo scatto. All'amor proprio d'un attore come il signor... (*ne pronuncia il nome*) tra i migliori della nostra scena, io dovevo pur concedere qualche soddisfazione. Ma voi capite che tutto quanto avviene quassù non può esser che finto. (*Voltandosi all'Attrice Caratterista*). Séguiti, séguiti, signora... (c. s.) Va benissimo. Non potevo aspettarvi meno da lei” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto...*, s. 274–275).

⁴⁷⁴ Henryk IV wchodzi w rolę reżysera:

„HENRYK IV

Biorąc lampę i wskazując stół

Nareszcie trochę światła. Siadajcie tu za stołem. Nie tak. W pięknych i niewymuszonych pozach...

Do Arialda

Nie widzisz, jak nimi manewruję, jak z nimi wyprawiam, co mi się podoba, jak z nich robię przerażonych błaznów! I boją się tylko jednego: że zerwę im tę błazeńską maskę i odsłonię ich przebranie! Tak, jakbym to nie ja sam zmusił ich do grania komedii – dlatego że mam fantazję udawać wariata⁴⁷⁵.

Podobne poczucie własnej sprawczości w obrębie świata przedstawionego wykazuje Kotron, którego wyobraźnia ma moc performatywną (gdy czyta scenariusz, jego wyobraźnia materializuje fikcyjne postaci, które dołączają do aktorów; „W miarę jak czytałem, one [postaci – N.B.] same się tworzyły”⁴⁷⁶ – wyjaśnia):

KOTRON

[...] wystarczy, że sobie coś wyobrażymy, a natychmiast to wyobrażenie staje się rzeczywistością i żyje sobie. [...] Na przykład te kukły. Kiedy duch postaci, które przedstawiają, przeniknie w nie i da im życie, zaczną się ruszać i mówić. Bo prawdziwy cud – to nie jest przedstawienie teatralne, lecz wyobraźnia poety, w której narodziły się i żyją postaci. A tak dalece są żywe, tak dalece są rzeczywiste, że można je zobaczyć bez pośrednictwa żywego ciała. Zadanie teatru polega przeważnie na tym, aby wyobrażone postaci sprowadzić do fikcyjnej rzeczywistości sceny [...]⁴⁷⁷.

Kotron dysponuje swoistą „nadświadomością”⁴⁷⁸ (świadomością większą niż pozostałe postaci) w zakresie mechanizmów, jakimi rządzą się teatr, fikcja, iluzja, sen i magia (a więc szeroko pojmowana fikcyjność). Gdy jedna z aktorek trupy teatralnej (Hrabina) odgrywa scenę z *Baśni o zamienionym dziecku*, dołączają do niej dwie fikcyjne postaci ze scenariusza. Zaskoczonej aktorce Kotron tłumaczy: „One przyszły tu prosto z wyobraźni ich twórcy”⁴⁷⁹ i dalej: „Pani hrabino, grała pani z dwiema żywymi postaciami. One przyszły tu prosto z głębi wyobraźni ich twórcy”⁴⁸⁰. Animatorzy-rezonerzy wychodzą (natrętnie i nagminnie) zza parawanu, odkrywając swój warsztat i ujawniając panowanie nad innymi⁴⁸¹.

O, ty tak...

Pozuje go, potem do Bertolda

A ty tak...

Pozuje go

Tak będzie dobrze...

Siada naprzeciwko nich

A ja tu...” (L. Pirandello, *Henryk IV...*, s. 223). W tej scenie wyraźnie zarysowują się podobieństwa między Henrykiem IV (postacią Pirandellowskiej sztuki) a Henrykiem ze *Ślubu Gombrowicza*.

⁴⁷⁵ Ibidem, s. 216.

⁴⁷⁶ L. Pirandello, *Giganci z gór...*, s. 229.

⁴⁷⁷ Ibidem, s. 229–230.

⁴⁷⁸ „KOTRON Odkrywałem prawdy, które świadomość odrzuca. Wydobywałem z tajnych kryjówek zmysłów albo – i te najbardziej przerażające – z głębin instynktów” (ibidem, s. 207).

⁴⁷⁹ Ibidem, s. 231–232.

⁴⁸⁰ Ibidem, s. 233–234.

⁴⁸¹ Wychodzenie zza parawanu animatora-lalkarza wpisuje się w tendencję teatru lalek XX wieku.

3.4.3. Podsumowanie

Persony Pirandello'skich dramatów spełniają główne kryteria stawiane postaciom metafikcyjnym⁴⁸²: są wyposażone w świadomość swojego fikcyjnego statusu; ustosunkowują się wobec własnej fikcyjnej kondycji; tematyzują swoje istnienie i czynią je obiektem krytycznej refleksji; komentują i analizują własną kondycję; sytuują się na poziomie „meta”; stwarzają dystans między sobą jako podmiotem a sobą jako przedmiotem; demaskują iluzję i tematyzują akt swojej językowej kreacji; są przenoszone w sferę pozaliteracką. Nie przestają przy tym, co oczywiste, mieć charakteru fikcyjnego. Postaci metafikcyjne naświetlają w tych dramatach iluzoryczność i subiektywność wszelkich przedstawień literackich i teatralnych, a szerzej rzecz ujmując – postaw i sytuacji życiowych.

Niewątpliwie wyposażenie postaci w świadomość własnej fikcyjności czy odgrywania roli (świadomość odgrywania roli to przecież nic innego, jak poczucie nieprawdziwości tego, co się robi i mówi, nieprawdziwości prezentowanego wizerunku siebie, dysonansu między aktorem a rolą, a u Pirandella dodatkowo postaci poddają swoją grę analizie i ją komentują) stanowi zerwanie konwencji kreacji postaci literackiej. Postać należy do fikcyjnej rzeczywistości stworzonej dla niej przez autora (podmiot twórczy) i powinna być pozbawiona świadomości własnej fikcyjności (u Pirandella zdystansowanie postaci wobec jej roli zostaje osiągnięte przez wprowadzenie płaszczyzny metateatralnej). Być może – jak sugeruje Malcolm Bradbury – największym żartem jest właśnie to, że postaci wiedzą, iż znajdują się niejako w „jakby świecie” i zachowują się też tylko „na niby”⁴⁸³ (sześć person świadomość własnej fikcyjności łączy z przekonaniem o prawdziwości własnego dramatu i o byciu w najwyższym stopniu „żywymi”). Dotyczy to w równej mierze bohaterów *Sei personaggi in cerca d'autore* świadomych, że są fikcyjni w sensie literackim, co wszystkich postaci, które są świadome, że coś odgrywają, że to, co na scenie (scenie teatru *sensu stricto* w trylogii „teatru w teatrze” i scenie w sensie umownym w *Enrico IV* czy niektórych fragmentach *I giganti della montagna*), dzieje się „na niby” i tylko „tak jakby”, przestrzeń sceny jest jakby przestrzenią, postaci na niej są jakby osobami, to jakby osoby w jakby świecie. Właśnie stosunek tego, co na scenie, do tego, co rzeczywiste, szczególnie naświetla Pirandello. Według modelu komunikacji literackiej opracowanego przez Aleksandrę Okopień-Sławińską, badaczkę zajmującą się teorią literatury, w dziele literackim istnieje kilka warstw komunikacji⁴⁸⁴.

⁴⁸² Zob. M. Jakubowiak, *Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne...*, s. 205–208.

⁴⁸³ Oryg. „Perhaps the greatest joke is that the characters know they are in just kind of world and behave accordingly. They understand they are not self-authored but live in an alien fiction. Sometimes they speculate about their role in the story, sometimes they challenge their author over control of their fates” (M. Bradbury, *Crossroads. Fiction in the Sixties: 1960–1969*, [w:] idem, *The Modern British Novel*, Penguin, London 1994, s. 407).

⁴⁸⁴ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 109–143.

Postaci znajdują się na najniższym poziomie, dlatego nie są świadome poziomów nad nimi, a więc powinny być świadome istnienia innych postaci, ale nigdy narratora lub autora. Na podstawie konwencji literackiej dramat ukazuje losy bohaterów, omawia je w didaskaliach, ale w żadnym razie postaci nie mogą się o tym dowiedzieć. W sztukach Pirandella ta konwencja jest łamana⁴⁸⁵: z chwilą pojawienia się tytułowych sześciu fikcyjnych postaci akcja rozgrywa się na dwóch nieustannie przecinających się planach: fikcyjnym i metateatralnym⁴⁸⁶. Niemożliwe jest wytworzenie stałego stosunku wobec postaci, bo na oczach odbiorcy zmieniają one oblicze, zmieniają maski, zdanie, widzenie siebie, sytuacji, w której się znajdują, i postrzeganie innych. Pirandello narzuca odbiorcy relację z dziełem na zasadzie gry, igrą z czytelnikiem bądź widzom. Sztuki włoskiego dramaturga prezentują postaci i obrazy tragiczne. Rozbicie owych postaci i obrazów za sprawą zabiegów metafikcyjnych z jednej strony prowadzi do pewnego skruszenia tragizmu, z drugiej – to źródło konsternacji, refleksji, zagubienia odbiorcy, nacechowane Pirandellowskim humoryzmem.

3.5. Metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Pirandella

Momenty metafikcyjne nie tylko tematyzują główne problemy nurtujące Pirandella (granice mimetyzmu i realizmu), lecz również prowadzą do komicznego rozładowania napięcia przedstawianych sytuacji dramatycznych, ale jest to komizm podszyty smutną refleksją. Metafikcja uniemożliwia zanurzenie się w fikcji, zawieszenie niewiary, przeciwnie: potęguje sceptycyzm, niewiarę i powątpiewanie we wszystko, co jest nam (odbiorcom) przedstawiane. Kolejne elementy świata przedstawionego są podważane i demistyfikowane. Jest w świecie dramatów Pirandella coś z Freudowskiego „das Unheimliche” – niesamowitości i obcości⁴⁸⁷. Źródłem tej szczególnej, niepokojącej niesamowitości są komponenty metafikcyjne, wzbudzające w odbiorcy uczucie niepokoju i obcości przez wprowadzenie do znanych, rozpoznawalnych konwencji dramatycznych i teatralnych elementów je zakłócających, obcych. Chodzi o niesamowitość rozumianą jako coś niezwykłego, nietypowego, niekonwencjonalnego, osobliwego, generującego poczucie nierzeczywistości. Zakłócenie konwencji przedstawiania w literaturze i teatrze fikcji jako rzeczywistości generuje poczucie sprzeczności: co jest fikcją, a co prawdą, kto należy do świata przedstawionego, a kto do rzeczywistości

⁴⁸⁵ Paradoksalnie zerwanie konwencjonalnej umowy między autorem, postacią a czytelnikiem prowadzi do ich zbliżenia i zacieśnienia relacji.

⁴⁸⁶ Zob. J. Heistein, *Wstęp...*, s. XL.

⁴⁸⁷ Na temat „das Unheimliche” zob. S. Freud, *Pisma psychologiczne*, t. 3, cz. 11: *Niesamowite*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997; E. Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, „Journal of the Theoretical Humanities” 1997, nr 2 (1), s. 7–16; N. Royle, *The Uncanny. An Introduction*, Manchester University Press, Manchester 2003.

pozaliterackiej, czy i my (odbiorcy) nie jesteśmy przypadkiem fikcyjni. Niepokój wzbudzony przez „das Unheimliche” wynika z zaistnienia dysonansu poznawczego⁴⁸⁸ w percypowaniu świata przedstawionego Pirandellowskich dramatów. Uczucie nieprzyjemnego napięcia związanego z owym dysonansem zostaje rozładowane przez śmiech⁴⁸⁹.

Komizm metafikcji w sztukach włoskiego dramaturga stanowi realizację zjawiska określanego przezeń humoryzmem; komizm metafikcji służy Pirandellowi do wywołania efektu humorystycznego, lecz nie jest to komizm prosty. Oto dostrzeżeniu przeciwieństwa, inkongruencji, odchylenia od normy (oryg. „l'avvertenza del contrario”) towarzyszy rozpoznanie dramatu kondycji egzystencjalnej, uwidocznionego za sprawą metafikcji. Pirandellowski humoryzm, jak zauważa Heistein, „nie jest [...] kategorią estetyczną, ale pojęciem związanym z sytuacją egzystencjalną człowieka i pisarza. Pisarz tej sytuacji nie tworzy, lecz odkrywa maksymalną ilość jej aspektów w sposób możliwie wielostronny [...]”⁴⁹⁰. Pirandello za pomocą struktur metafikcyjnych „odżegnuje się od akceptowania pozornie obiektywnej rzeczywistości, która w istocie jest tylko tej rzeczywistości maską”⁴⁹¹ (obnażenie konwencji literackich i teatralnych), dąży do poznania rzeczywistości przez dekompozycję – nieraz prowadzącą do groteskowej deformacji – form i elementów ją budujących⁴⁹², zdziera

⁴⁸⁸ Na temat dysonansu poznawczego zob. E. Aronson, *The Theory of Cognitive Dissonance. A Current Perspective*, [w:] *Advances in Experimental Social Psychology*, red. L. Berkowitz, Academic Press, Cambridge 1969, s. 1–34; J. Cooper, *Cognitive Dissonance. Fifty Years of a Classic Theory*, Sage Publications, London 2007; L. Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, Stanford 1957; idem, *Cognitive Dissonance*, „Scientific American” 1962, nr 207 (4), s. 93–107.

⁴⁸⁹ Niektórzy badacze wskazują właściwości komizmu jako strategii komunikacyjnej mającej na celu zredukowanie dysonansu poznawczego, związanego na przykład z zawiedzionym oczekiwaniem: „The [...] research on humor and cognitive dissonance suggests compelling evidence that humor does relieve cognitive dissonance due to its potential to reduce uncertainty, alleviate negative psychological tensions, and influence positive affective states. It is also clear that there are many parallels between the cognitive relief theory of humor (Freud, 1960 [S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, przeł. J. Strachey]) and the experience of cognitive dissonance (Festinger, 1957 [L. Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*]), such that relief theory explains the role of humor during experiences of cognitive dissonance. According to Chapple and Ziebland (2004 [A. Chapple, S. Ziebland, *The Role of Humor for Men with Testicular Cancer*]), under unpleasant psychological conditions of distress, humor provided individuals with a means of «exploring ambiguous situations... [and] distancing unpleasantness» [...]. To summarize the above literature, one may assume that under conditions of cognitive dissonance, humor functions as a cognitive and communicative reframing device that enables speakers to reduce tensions. Humor allows you to laugh and move on, and adapt to unusual circumstances, whether it's the «black humor» that surrounds tragedy or the humor of «cognitive dissonance»” (T. Hack, *Humor as a Cognitive Dissonance Reduction Strategy. A Focus on Speakers*, Phoenix 2012, https://www.academia.edu/3507872/Humor_as_a_Cognitive_Dissonance_Reduction_Strategy_A_Focus_on_Speakers, dostęp: 15.11.2019).

⁴⁹⁰ J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXIII.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² „[...] l'umorismo è caratterizzato da una ambizione di conoscenza della realtà attraverso la scomposizione degli elementi che la costituiscono ed è sotteso da una volontà di andare

postaciom maski (według Pirandella człowiek przywdziewa wciąż maski, a pisarz humorysta refleksyjnie dekomponuje, analizuje i obdziera z nich swoich bohaterów). Wszystko to działa niczym katalizator i uwypukla sprzeczności wpisane w konwencje literackie, teatralne i społeczne⁴⁹³, a także w funkcjonowanie instytucji i rodzi Pirandello, na wskroś refleksyjny komizm. W ujęciu włoskiego dramaturga refleksja dekomponuje rzeczywistość, rozrywa maski, obala formy⁴⁹⁴. W *L'umorismo* Pirandello konstataje, że jej działanie przypomina poczynania „demonka” (*demonietto*), który rozmontowuje mechanizm każdego wyobrażenia, interesuje go zwłaszcza, jak to wyobrażenie jest zrobione, i pragnie zajrzeć pod spód, by zrozumieć, jak mechanizm działa, zobaczyć konwulsyjne zgrzyty, które kryją się pod powierzchnią⁴⁹⁵. Tak rozumiana refleksja humorystyczna wykazuje powinowactwa w sposobie funkcjonowania z metafikcją, która rozmontowuje mechanizmy fikcji i ujawnia to, co stłumione pod powierzchnią konwencji.

oltre e in profondità. Ed è una cosa ben diversa dal comico, dal riso [...]” (S. Guglielmino, *Introduzione...*, s. XVI–XVII).

⁴⁹³ „Deformazione della realtà nella direzione o del paradosso o del grottesco è una costante della produzione di Pirandello, è la sua specificità nel panorama della narrativa e del teatro contemporanei. La espremissazione paradossale alla quale egli ricorre agisce quasi da catalizzatore e rende più evidenti le contraddizioni insite nelle convenzioni sociali, nelle istituzioni, nei cosiddetti valori passivamente recepiti” (ibidem, s. XV–XVI).

⁴⁹⁴ F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico...*, s. 149.

⁴⁹⁵ L. Pirandello, *L'umorismo...*, s. 157–158.

ROZDZIAŁ 4

Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Gombrowicza

4.1. Wprowadzenie

4.1.1. Twórczość dramatyczna Gombrowicza

Twórczość teatralna Witolda Gombrowicza⁴⁹⁶ obejmuje cztery lub – jak przyjmują niektórzy badacze – trzy i pół dramatu⁴⁹⁷, zależnie od tego, czy niedokończoną sztukę pt. *Historia* uznaje się za pełny i samodzielny utwór, czy raczej tylko za swoisty zaczyn literacki.

Nad pierwszą sztuką, komedią⁴⁹⁸ pt. *Iwona, księżniczka Burgunda*, Gombrowicz pracował w latach 1933–1935. Sam tak wspomina proces jej powstawania:

Iwonę pisałem z trudem i niechętnie. Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem w opowiadaniach, tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdałnego tematu trochę tak, jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas pisano. Walczyłem zjadle z formą...⁴⁹⁹

Utwór ukazał się drukiem na łamach miesięcznika „Skamander” w 1938 roku, ale do pierwszego wydania książkowego doszło dopiero dwie dekady później, kiedy to jego publikacji podjął się Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie. Co ciekawe, edycje z roku 1938 i 1958 nie są tożsame, autor dokonał bowiem w tekście zmian, które zostały potem dodatkowo pogłębione w tłumaczeniu

⁴⁹⁶ Witold Gombrowicz (1904–1969) urodził się w Małoszycach koło Opatowa w rodzinie o rodowodzie szlacheckim. Ukończył studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, studiował też filozofię i ekonomię. W 1939 roku wyjechał do Argentyny, gdzie spędził dwadzieścia lat. W 1963 roku Gombrowicz wrócił do Europy, najpierw przebywał na stypendium w Berlinie Zachodnim, a następnie osiadł we Francji, gdzie mieszkał aż do śmierci. Był dwukrotnie nominowany do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Zob. J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 3: G–J, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994; K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1–2, Czarne, Warszawa 2017.

⁴⁹⁷ Zob. J. Franczak, *Trzy i pół dramatu*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty...*, s. 460–471.

⁴⁹⁸ Gombrowicz akcentuje komediowy charakter *Iwony* we *Wspomnieniach polskich*, zob. W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie; Wędrowki po Argentynie*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 121.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, s. 103.

na język francuski z roku 1965 pióra Konstantego Aleksandra Jeleńskiego i Geneviève Serreau⁵⁰⁰. Wydanie z 1958 roku stało się podstawą przekładów na języki obce. *Iwona* doczekała się licznych tłumaczeń, inscenizacji, a także adaptacji operowych⁵⁰¹ – zapewne z uwagi na muzyczny charakter utworu, podkreślany przez Gombrowicza.

Ślub, swoje drugie dzieło sceniczne, Gombrowicz pisał w latach 1944–1945 podczas pobytu na emigracji w Argentynie. Jako pierwsze ukazało się hiszpańskie tłumaczenie dramatu, opracowane wspólnie przez autora wraz ze znajomymi Argentyńczykami – Alejandrem i Sergiem Rússovichami. Po polsku tekst opublikowano dopiero w 1953 roku we Francji nakładem paryskiego Instytutu Literackiego, a w Polsce jeszcze cztery lata później, na fali odwilży październikowej, w Wydawnictwie Czytelnik⁵⁰². Wprawdzie *Ślubu*, w odróżnieniu od *Iwony, księżniczki Burgunda*, nie można zaliczyć do gatunku komedii, ale w utworze obecne są momenty silnego napięcia komicznego, na które wskazuje autor nie tylko we wstępnym komentarzu, pisząc o „zagrożeniu” dramatu śmiesznością: „sztuka nieustannie jest zagrożona elementem tandety, śmieszności, idiotyzmu”⁵⁰³, lecz także w *Dzienniku*, gdzie odnotowuje anegdotyczny charakter akcji⁵⁰⁴. Z jednej strony *Ślub* ma rysy anegdotyczne, z drugiej jednak zakodowano tam głęboki tragizm, polegający, jak czytamy w *Dzienniku*, „na przerażeniu człowieka, który widzi, że kształtuje się w sposób dla siebie nieprzewidywany – na rozdźwięku pomiędzy człowiekiem a formą”⁵⁰⁵. Ten groteskowy dramat o nieustannym stwarzaniu i przetwarzaniu się zarówno rzeczywistości, jak i człowieka, a szerzej rzecz ujmując – o „przedziwnych konwulsjach Formy”, jest jedną z najczęściej wystawianych sztuk Gombrowicza, w kraju i za granicą⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ Na przykład w wydaniu z 1938 roku można doliczyć się 25 replik Iwony, w tekście z 1958 – zaledwie 7, a w tłumaczeniu francuskim Iwona staje się postacią milczącą, <https://witoldgombrowicz.com/pl/wgtworczosc/dramaty/iwona-ksiezniczka-burgunda/iwona-ksiezniczka-burgunda-prezentacja>, dostęp: 6.06.2019.

⁵⁰¹ Zob. bibliografię przekładów dzieł Gombrowicza na języki obce opracowaną przez Ritę Gombrowicz (R. Gombrowicz, *Wybór przekładów utworów Witolda Gombrowicza*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Universitas, Kraków 2010, s. 805–835); spis inscenizacji dzieł Gombrowicza opracowany przez Allena J. Kuharskiego: <https://witoldgombrowicz.eu>, dostęp: 6.06.2019.

⁵⁰² Wydanie z 1957 roku różni się od tego z 1953, Gombrowicz nałożył bowiem na tekst poprawki. Edycja z 1957 roku stała się podstawą przekładów na języki obce (zob. R. Gombrowicz, *Wybór przekładów...*). Wyjątek stanowią pierwsze tłumaczenie hiszpańskie, oparte na wcześniejszej wersji tekstu polskiego, i pierwszy przekład francuski (zaginiony), którego Gombrowicz dokonał w 1949 roku wraz z dwiema francuskimi studentkami i dziennikarzem M. Debeneyem na podstawie tekstu hiszpańskiego (W. Gombrowicz, *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 122–125).

⁵⁰³ W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] idem, *Dramaty...*, s. 108.

⁵⁰⁴ Idem, *Dziennik 1953–1956*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 101–105.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ Zob. spis inscenizacji dzieł Gombrowicza opracowany przez Allena J. Kuharskiego.

Historia to rekonstrukcja trzyaktowej sztuki teatralnej Gombrowicza dokonana przez Jeleńskiego na podstawie dwóch niedokończonych wersji *Operetki*, powstałych jeszcze w latach pięćdziesiątych, kiedy pisarz pracował w Banco Polaco w Buenos Aires. Kilka lat po śmierci męża Rita Gombrowicz przekazała Konstantemu Aleksandrowi Jeleńskiemu i François Bondy'emu łącznie trzysta stron rękopisów i maszynopisów. Jeleński opracował na ich podstawie kilkanaście fragmentów, „nadając im formę sztuki oryginalnej, choć niepełnej”⁵⁰⁷. Urywki niedokończonego dramatu po raz pierwszy ukazały się drukiem w roku 1975 na łamach paryskiej „Kultury”. Dramat jest znany tylko we fragmentach, których wybór i układ są owocem prac nie samego autora, lecz edytora – właśnie Jeleńskiego. Losy wydawnicze *Historii* prowokują pewne skojarzenia z powieścią Vladimira Nabokova z 1962 roku pt. *Blady ogień*⁵⁰⁸ – oto Jeleński, podobnie jak Charles Kinbote u Nabokova, w komentarzu dołączonym do rekonstruowanej sztuki utrzymuje, że otrzymał cenne, niepublikowane dotąd rękopisy od żony zmarłego pisarza, obaj przedstawiają się jako przyjaciele autorów i opiekunowie-redaktorzy ich dorobku, wreszcie obaj akcentują umiłowanie – własne bądź pisarzy, których dzieł mieniają się kuratorami – do „przecinających się torów życia i fikcji”⁵⁰⁹. Zestawienie „legend” osnutych wokół obu utworów może wyznaczać ciekawy kierunek refleksji na temat granic prawdy i fikcji. *Historia* to z jednej strony utwór niedokończony, ujmowany przez badaczy w kategoriach prototypu i „bezsztaltnego embrionu kolejnych wersji *Operetki*”⁵¹⁰, z drugiej jednak, mimo zauważalnych powiązań z *Operetką*, wyraźna jest również realizująca się na różne sposoby odrębność literacka *Historii*. Dramat ten, podobnie jak pozostałe sztuki pisarza, doczekał się przekładów na języki obce (aczkolwiek zainteresowanie tłumaczy tym utworem okazuje się mniejsze niż w przypadku jego pozostałych dzieł dramatycznych), a także inscenizacji teatralnych i telewizyjnych w Polsce oraz za granicą⁵¹¹.

Nad *Operetką*, swoim ostatnim dramatem, Gombrowicz rozpoczął prace (nie licząc „przymiarek” do tego utworu, których dowodem jest *Historia*) na początku lat pięćdziesiątych podczas pobytu na emigracji w Argentynie, najpierw w Buenos Aires, a potem w Tandil. Utwór pisał z przerwami przez piętnaście lat i ukończył dopiero w sierpniu 1966 roku we Francji⁵¹². Obszerny, zróżnicowany korpus

⁵⁰⁷ Zob. <http://www.witoldgombrowicz.com>, dostęp: 6.06.2019.

⁵⁰⁸ V. Nabokov, *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, Da Capo, Warszawa 1988 (tyt. oryg. *Pale Fire*).

⁵⁰⁹ To sformułowanie użyte przez Jeleńskiego w odniesieniu do Gombrowicza (zob. K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty...*, s. 458).

⁵¹⁰ Ibidem, s. 459; zob. J. Franczak, *Trzy i pół dramatu...*, s. 460–471.

⁵¹¹ Zob. R. Gombrowicz, *Wybór przekładów...*; spis inscenizacji dzieł Gombrowicza opracowany przez Allena J. Kuharskiego.

⁵¹² „Dobrnąłem do końca z *Operetką*, ale jeszcze sporo roboty” – VIII 1966 (W. Gombrowicz, *Kronos...*, s. 352); „Wykańczam *Operetkę*” – VIII 1966, „29 VIII skończyłem *Operetkę*” (ibidem, s. 353).

przekładów i duża liczba inscenizacji *Operetki* (sztuka była wielokrotnie wystawiana na scenach europejskich i światowych teatrów)⁵¹³ niewątpliwie świadczą o sporym zainteresowaniu utworem zarówno w kraju, jak i za granicą. Czytelnik i widz *Operetki* – za pośrednictwem ironiczno-groteskowo-absurdalnego języka, cudacznych onomatopei, raz śpiewnych i operetkowych, kiedy indziej bełkotliwych, które są narzędziem karykaturalnej stylizacji nie tylko operetkowej, ale też społecznej, didaskaliów rodem z teatru absurdu, parodystycznych fragmentów śpiewanych – mają okazję obcować z niepowtarzalnym operetkowo-surrealistycznym światem (meta)teatru⁵¹⁴ Gombrowicza, teatrem autotematycznym i łańcuchem postmodernistycznym. Utwór ten wyznacza swego rodzaju zwrot postmodernistyczny w twórczości autora. Dietrich Scholze zauważa, że *Operetka* odznacza się cechami postmodernistycznymi – takimi jak parodia operetki jako gatunku, niezgodność formy i treści, trywializacja procesu historycznego – i na jej przykładzie można śledzić zbliżenie Gombrowicza do postmodernizmu⁵¹⁵.

4.1.2. Struktury metafikcyjne w dramatach Gombrowicza

Lektura dramatów Gombrowicza w porządku chronologicznym ich powstawania pozwala zaobserwować ciągłość zasadniczych tematów, motywów, struktur dramatycznych i schematów fabularnych⁵¹⁶. W każdej ze sztuk znajdziemy też trzy główne wyznaczniki metafikcji: 1. intertekstualność (polifonia motywów, stylów i gatunków; echa wyrazistych wzorców gatunkowych; nawiązania strukturalne, stylistyczne i tematyczne do dramatów Szekspira; stylizacja

⁵¹³ Zob. spis inscenizacji *Operetki* opracowany przez Allena J. Kuharskiego: <https://witoldgombrowicz.eu/OPERETTE-mises-en-scene.html>, dostęp: 6.06.2019.

⁵¹⁴ Autorzy artykułu pt. *Metateatr Witolda Gombrowicza* wykazują, że jego cała twórczość teatralna odznacza się szczególną metateatralnością, która wynika z „osobowości i indywidualnego pojmowania sztuki tego autora” (B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza*, [w:] *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zybura, Universitas, Kraków 2004, s. 450). Jak piszą, Gombrowicz, „korzystając obficie ze środków metadramatu i metateatru w swoich trzech ukończonych utworach scenicznych, odnosi się w równej mierze do polskiej historii społecznej, jak i historii literatury i teatru” (ibidem, s. 424); autorzy zaznaczają ponadto, że pierwiastek metatekstualny realizuje się w utworach pisarza również przez nawiązania natury intertekstualnej. Na temat metatekstów w Gombrowiczowskich sztukach zob. M. Nikodem, *Metateksty dramatów Witolda Gombrowicza*, [w:] *Metateksty i parateksty teatru i dramatu. Od antyku do współczesności*, red. J. Czerwińska, K. Chiżyńska, M. Budzowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

⁵¹⁵ Zob. D. Scholze, *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem*, [w:] *Patagończyk w Berlinie...*, s. 207–214.

⁵¹⁶ Jerzy Franczak pisze o „głębokiej jedności problemowej i konstrukcyjnej” utworów: „w dramatach Gombrowicza spotykamy zwykle młodego człowieka, który wkracza w dojrzałość i występuje przeciwko autorytetowi ojca w imię realizacji własnych pragnień” (J. Franczak, *Trzy i pół dramatu...*, s. 462); „każdy z tych dramatów opiera się na jakimś wyrazistym wzorcu gatunkowym” (ibidem, s. 461); „zasadą królującą w tych utworach jest sztuczność: realia są umowne, fabuły schematyczne, postaci zmanierowane, dialogi nienaturalne” (ibidem, s. 468).

muzyczna; parodia), 2. ironię (paratekst autorski; ujawnianie się na różne sposoby świadomości autorskiej, groteska i absurd) i 3. postaci podszyte metafikcją (dekonstrukcja, niestałość podmiotowości i autorefleksja). Analiza kolejnych dramatów – począwszy od *Iwony*, przez *Ślub* i fragmenty wydanego po śmierci pisarza utworu *Historia*, a skończywszy na *Operetce* – pozwala zaobserwować proces rozwoju struktur metafikcyjnych, które stopniowo pęcznieją, rozrastają się i nawarstwiają, coraz radykalniej rozsadzając świat przedstawiony od środka, co *ad extremum* prowadzi do zastąpienia rzeczywistości absurdalnym układem jej zniekształconych pozostałości, a także do nabrzmienia komicznych zasobów zawartych w tych strukturach. Metafikcyjno-komiczny żywioł osiąga apogeum w ostatnim dramacie opublikowanym za życia pisarza – *Operetce*.

4.1.3. Komiczny potencjał metafikcji w dramatach Gombrowicza

Dramaty Gombrowicza można określić jako intertekstualne, autotematyczne i ironiczne dialogi z formami i konwencjami nie tylko literackimi i dramatycznymi, lecz również kulturowymi i społecznymi. Każdy z nich stanowi oryginalną tkaninę literacką wykonaną z gęsto splecionych mniej lub bardziej jawnych imitacji stylistycznych, aluzji do rozmaitych wzorców literackich, kulturowych czy społecznych, a także ich parodystycznych i groteskowych trawestacji. W sztukach Gombrowicza wykorzystanie narzędzi metafikcyjnych prowadzi do groteskowej deformacji rzeczywistości (rozumianej jako zbiór spostrzeżeń na temat istnienia, zachowania, sposobów językowego i literackiego wyrażania) oraz do dekonstrukcji struktur i form, za pomocą których z jednej strony człowiek porządkuje i poznaje świat, a z drugiej staje się ich niewolnikiem – zarówno w aspekcie artystycznym, jak i egzystencjalnym. Właśnie ta dekonstrukcja otwiera przestrzeń dla komizmu, niekoniecznie radosnego, jest to raczej gorzki komizm groteski. Narzędzia literackie, którymi operuje metafikcja w dramatach Gombrowicza, nie tylko konkretyzują relacje utworów z uniwersum literacko-społeczno-kulturowym, a rozkładając na czynniki pierwsze konstrukcję fikcji, penetrują rzeczywistość⁵¹⁷, ale także są nośnikami strukturalnego potencjału komizmotwórczego. Wskazanie i omówienie sposobu realizacji poszczególnych struktur metafikcyjnych w kolejnych sztukach umożliwi ujawnienie zależności między tymi strukturami (i stopniem ich eksplicytności) a komizmem.

⁵¹⁷ „Jednym z naczelných zadań mojego pisanía to przedrzeć się poprzez Nierzeczywistość do Rzeczywistości” (W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 9–10).

4.2. Intertekstualność

Jedną z konstytutywnych cech budowy sztuk Gombrowicza są rozmaite odmiany intertekstualności, realizującej się na poziomie strukturalnym, prezentacyjnym, stylistycznym i tematycznym, przez polifonię motywów, stylów i gatunków, szekspieryzm, stylizację muzyczną i – w przypadku *Operetki* – totalną parodię operetkowego paradygmatu. W zmiennym nasileniu i różnych konfiguracjach oznaki zależności intertekstualnych znajdziemy we wszystkich dramatach autora. Ślady gatunków, form, konwencji, tematów, stylów, konkretnych utworów czy stylistyki poszczególnych autorów istnieją jako odwołania ironiczne, w taki sposób, że dochodzi do rozbicia, wykpienia i wyśmiania naśladowanych wzorców.

4.2.1. Polifonia motywów, stylów i gatunków

We wszystkich sztukach Gombrowicza są obecne odwołania do rozmaitych motywów, stylów, tekstów kultury i wzorców gatunkowych. Każdy z rozpoznawalnych wzorców – jak zauważa Jan Błoński – zostaje przez pisarza „przełamany innym – i to tak, że sparodiowany zostaje nie tylko on, ale także jego następca”⁵¹⁸. Odbiorca zapewne rozpozna „zapożyczone” motywy i oryginalne konteksty ich zaistnienia. Komiczny wydźwięk tego rodzaju zabiegów jest w dramatach Gombrowicza intensyfikowany za sprawą (dość chaotycznego) nagromadzenia, umieszczenia w obcym kontekście i paradoksalnego zestawienia poszczególnych elementów intertekstualnych.

Iwona, księżniczka Burgunda to owoc poligamicznego mariażu literackiego tragedii szekspirowskiej z komedią obyczajową i salonową (a więc, najogólniej rzecz ujmując, z modelem komedii traktującej o sprawach obyczajowych i charakterologicznych, opartej na kunsztownych dialogach, zaludnionej postaciami z wyższych sfer)⁵¹⁹ oraz farsą, ale pobrzmiewają w niej też „echa struktur, tematów i motywów dramatu psychologiczno-realistycznego (np. Ibsena): trójkąt erotyczny [Filip – Iwona – Iza], determinacja biologiczna, analiza dramatyczna, rozpad rodziny”⁵²⁰. Zwraca uwagę także specyficzna stylizacja muzyczna, której narzędziem jest śmiech.

Z kolei w *Ślubie*, oprócz ducha szekspirowskiego, uobecniają się elementy europejskiej tradycji dramatu sytuującego się na pograniczu jawy i snu, od Pedra

⁵¹⁸ J. Błoński, *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?*, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003, s. 253.

⁵¹⁹ W komedii Gombrowicza, jak piszą Schultze i Conrad, pokazana zostaje „hierarchicznie ukształtowana, samoinscenizująca się społeczność w jej konwencjonalnych zachowaniach społecznych, językowych i innych, którym się dobrowolnie poddaje, czy wręcz je w sposób rytualny celebrowuje” (B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 433).

⁵²⁰ Ibidem, s. 437. Na powiązania twórczości Gombrowicza, w tym *Iwony, księżniczki Burgunda*, z tradycją dramatyczną zwracają uwagę między innymi Jerzy Jarzębski (*Gombrowicz i Szekspir...*, s. 79–91) oraz Brigitte Schultze i Jan Conrad (*Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 433–435).

Calderóna i Augusta Strindberga po rodzimych wieszczów romantycznych (zwłaszcza „wykorzystanie snu jako struktury stwarzającej dodatkowe możliwości kreacji”⁵²¹), echa *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego⁵²², *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, *Dziadów* Adama Mickiewicza, *Kordiana*, *Lilli Wenedy* i *Balladyny* Juliusza Słowackiego⁵²³, *Wesela* i *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego⁵²⁴, a także na przykład motywu „z chłopą król” wywodzącego się z tradycji zapustowej (wykorzystanie tego wątku prowadzi u Gombrowicza do ukazania problemów tożsamości postaci i jej zagubienia między różnymi rolami), jak również biblii i pism liturgicznych. Komiczny wydzźwięk stylizacji z jednej strony niskiej – karczemnej, z drugiej podniosłej – nabożeństwowej ilustrują na przykład poniższe kwestie Ojca:

OJCIEC

Ty przywiązany i zacnym jeździe młodzieńcem, a zatem nie będziesz wyprzedzał w jedzeniu rodzica swojego, który cię spłodził...⁵²⁵

OJCIEC (*jakby kazanie mówił*)

...Bo nima ty czci, ty miłości, której by syn ojcy swojemu nie był powinien, a bo Ojciec od wieku wieków amen nietykalnie świętem i uświęconem, ogromnem przedmiotem synowskiego nabożeństwa jezd pod grozą kary wieczystej⁵²⁶.

Kwestie Ojca wytwarzają nastrój nabożeństwa. Na religijny ton wypowiedzi składa się nie tylko ich ukształtowanie językowe (między innymi kalki syntaktyczne oraz cytaty z języka religijnego – na przykład „na wieki wieków amen”), ale również uwagi zamieszczone w didaskaliach (na przykład „jakby kazanie mówił”). Słowa „nie będziesz wyprzedzał w jedzeniu rodzica swego” przywołują na myśl boskie przykazania: „nie będziesz miał bogów cudzych przede mną” i „czcij ojca swego i matkę swoją”. Nie można tu jednak z pewnością mówić o pełnej przystawalności wzorca i jego imitacji. Z jednej strony Ojciec przemawia niczym z kościelnej ambony i „mówi modlitewnikiem”, z drugiej uderza karczemny, niski styl jego wypowiedzi – „jeźdeś” zamiast „jesteś”, „nima” zamiast „nie ma”, „świętem” zamiast „świętym” itd. Na zamierzone odchylenia od naśladowanych

⁵²¹ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 440.

⁵²² Sam Gombrowicz wskazuje na Szekspira (*Hamlet*) i Goethego (*Faust*) jako źródła inspiracji *Ślubu*. W *Rozmowach z Dominikiem de Roux* pisarz stwierdza: „*Ślub* zacząłem już podczas wojny. Komponował mi się z wolna i dorywczo w mojej egzystencji argentyńskiej z dnia na dzień. Wzorem był mi *Faust* i *Hamlet*, ale jako format jedynie; mnie szło o napisanie «wielkiego» i «genialnego» dramatu, powracałem myślą do tych dzieł, nabożnie w młodości czytanych” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 95).

⁵²³ Na temat obecności Juliusza Słowackiego w twórczości Gombrowicza zob. W. Bolecki, *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 171–192; E. Jaśkiewicz, *Juliusz Słowacki w twórczości Witolda Gombrowicza*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Wydawnictwo Uczelniane Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2002, s. 289–331.

⁵²⁴ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 443.

⁵²⁵ W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 126.

⁵²⁶ Ibidem.

wzorców w tym utworze zwracają uwagę Brigitte Schultze i Jan Conrad: „cytaty w *Ślubie* to teksty ról postaci i liczne teksty ustnego i pisemnego przekazu, np. z dramatu literatury światowej, Biblii, pism liturgicznych, songów ulicznych – nierzadko z zamierzonymi, tworzącymi nowy sens odchyleniami od tekstu wzorca, a w przypadku referencji systemowej, od normy tekstowej”⁵²⁷.

Wreszcie w *Historii* uwidaczniają się paralelizmy z *Ferdydurke* (na przykład w zakresie motywu powrotu do lat szkolnych: w jednej ze scen główny bohater Witold Gombrowicz staje przed komisją, w którą przepoczwarzyła się jego rodzina, by zdać egzamin dojrzałości, w innej wraca ze szkoły w towarzystwie – *nomen omen* – Józka przywodzącego na myśl bohatera *Ferdydurke* – Józia), są ponadto zauważalne załączki pomysłów, które w zmienionej i rozbudowanej formie znajdujemy w *Operetce*⁵²⁸ (operetkowa nagość w *Historii* ma formę bosości, zdarzają się tu również – choć mniej liczne – wprowadzające zmianę tonu sceny śpiewane i tańczone)⁵²⁹, można dopatrzeć się też związków z *Weselem* Wyspiańskiego (na przykład motyw chodzenia na bosaka – „Witold to marzyciel i doktryner. Chce się chamom podlizywać, chodząc na bosaka”⁵³⁰ –

⁵²⁷ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 438–439.

⁵²⁸ Jak pisze Jeleński: „Trzeba było Gombrowiczowi zamienić swą bosą stopę na wiecznie żywą nagość Albertynki, trzeba mu było zredukować swe historyczne postacie do figurantów w kadrylu (a wreszcie usunąć je całkowicie), aby od tej *Historii* – zbyt dosłownie historycznej – dojść do *Operetki*, gdzie wszystko przemienia się doprawdy «w znak, w bajkę, w sztukę» i właśnie dlatego nareszcie «przemienia głosem historii»” (K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 459).

⁵²⁹ „RODZINA

Na bosaka!

Na bosaka!

Na bosaka!

I hejże ha!

Tra la la

Na bosaka

Hoc, hoc, hopsasa

Tra la la!

(*wstają i zaczynają tupać*)” (W. Gombrowicz, *Historia*, [w:] idem, *Dramaty...*, s. 384).

„RODZINA (*zniecka*)

Na bosaka

I hopsa i hopsa

Na bosaka!

(*zatykają sobie usta*)” (ibidem, s. 386).

Zob. fragmenty *Operetki*:

„FIRULET (*śpiewa*)

Na goło Szarm, na goło Szarm!

ha, ha, ha, i hej hopsasa!

ha, ha, ha, ha, na golasa!

Na goło Szarm, na goło Szarm!

(*defilują jeden przed drugim arogancko*)” (W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 291).

⁵³⁰ W rekonstrukcji akcji przedstawionej przez Jeleńskiego „na wzór” Gombrowicza czytamy, że według Janusza „Witold to «marzyciel i doktryner. Chce się chamom podlizywać, chodząc na bosaka»” (K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 421). Zob. fragment *Historii*:

przywodzi na myśl Pana Młodego), a także z *Dziadami* Mickiewicza („przemiana Witolda w Bosonoga to poniekąd (w carskim, jak wiemy, więzieniu) «Obiit Gustavus, natus est Conradus». [...] Wielki monolog pierwszego aktu przypomina wielką improwizację: «prywatna» bosa stopa Witolda mierzyć się będzie odtąd z butem historii”⁵³¹).

W ostatnim dramacie Gombrowicza, *Operetce*, obok stylizacji szekspirowskiej czy szekspirowsko-romantycznej obecne są intertekstualne echa romantyczno-sielankowe, które ujawniają się w didaskaliach oraz w sposobie kreacji postaci i ich wypowiedzi:

(*Wchodzą Szarm i Firulet w strojach sielskich, w kapeluszach słomkowych, z siatkami na motyle.*

Twarze podmalowane, kretyniczno-radosne, clownów)

SZARM i FIRULET (*śpiewają*)

Hej, ha, motylek nakrapiany

Jak chyżo mkniesz, ja za nim w lot!

Hej, ha, motylek nakrapiany

Ja za nim w lot, oj w lot!

Motyliku mój, nie umkniesz mi!

W siateczkę mą ja złowię cię!

Motyliku mój, choć chyżo mkniesz

Siateczce mej nie umkniesz, nie!⁵³²

Ponadto w *Operetce* intertekstualność realizuje się za sprawą „obrazów cytatów” (intertekstualność prezentacyjna):

zakończenie sztuki zawiera metateatr prezentacyjny. W momencie, gdy całkowita dezorientacja osiąga punkt kulminacyjny, pojawiają się dwaj grabarze w maskach niosący trumnę. Ten obraz-cytat przywołuje oczywiście scenę z szekspirowskiego *Hamleta*. Pod maskami skrywają się Złodziejaszki, którzy wcześniej służyli rywalom: Hrabiemu Szarmowi i Baronowi Firuletowi. Otoczona „wybawcami” powstaje z grobu Albertynka. W tym wizualnym znaku, zdominowanym przez układ pionowy, wyraźne jest odniesienie do ukrzyżowania i zmartwychwstania Chrystusa. Zacytowany tu obraz ma w polskim dramacie i teatrze szczególnie długą i bogatą tradycję. [...] Oprócz *Hamleta* Szekspira znajdujemy tu wiele odniesień intertekstualnych do innych konkretnych utworów scenicznych, np. *Don Giovanniego* Mozarta i pozostałych sztuk z tego kręgu tematycznego. Rywale, Hrabia Szarm i Baron Firulet, prześcigają się w „zbieraniu miłostek”, które nie zmiernają jednak do uwiedzenia wybranki, lecz do jej ubrania⁵³³.

„JANUSZ

Dlaczego bez butów chodzisz, co? Żeby się podlizywać hołocie?!

Doktryny i teorie

Teorie i doktryny

Doktryner!” (W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 375).

⁵³¹ K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 445.

⁵³² W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 350–351.

⁵³³ B. Schultz, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 448.

Obraz „zmartwychwstania” nagiej Albertynki skomponowany na „kształt i podobieństwo” ukrzyżowania i zmartwychwstania Chrystusa rodzi dodatkowo komiczne napięcia wynikające z jego profanacyjnego wydźwięku.

W *Operetce* manifestują się też cechy, których rodowód można by łączyć z paradygmatem komedii dell'arte⁵³⁴: doniosła rola maski, typowe postaci wywodzące się z różnych grup społecznych, ukształtowanie języka bohaterów ujawniające ich pochodzenie, karykatura (u Gombrowicza realizuje się między innymi w sposobie przedstawienia grup społecznych, a w komedii dell'arte również w sposobie ukazania mieszkańców różnych regionów Włoch), improvizacja, a także niektóre elementy strukturalne, takie jak *l'argomento*, czyli streszczenie zawartości utworu, które poprzedza tekst właściwy dramatu⁵³⁵. Przewrotnie to właśnie te elementy *Operetki*, które wykazują związki z komedią dell'arte, gatunkiem z gruntu skonwencjonalizowanym i uschematyzowanym, stają się narzędziem swoistej demaskacji formy czy „gęby”. Przy czym paralelizmy te mają charakter raczej powierzchowny. Komedia dell'arte jest ewokowana jako gatunek, który odznacza się szczególną teatralnością oraz którego niemalże synonimami są kategorie „maski” i „konwencji”. Związki dramatu Gombrowicza z komedią dell'arte opierają się na powinowactwach z jej zasadniczymi wyznacznikami gatunkowymi. W *Operetce* pisarz nawiązuje do schematycznych, konwencjonalnych ujęć literackich i teatralnych rodem z komedii dell'arte, by zadać stałym, gotowym konwencjom „niewygodne pytanie”⁵³⁶, które ma skutkować nadpęknięciem zespolenia maski z człowiekiem. Gombrowicz traktuje gotowe formy teatralne instrumentalnie: służą one najpierw kreacji, a następnie demaskacji teatralności istnienia. W *Operetce* teatralność zostaje doprowadzona do stanu krytycznego⁵³⁷ przez aluzje do operetki i komedii dell'arte, czyli form teatralnych o szczególnym nasileniu teatralności.

4.2.2. Dramaty podszyte Szekspirem

We wszystkich dramatach Gombrowicza bardzo wyraźne są echa szekspirowskie, zarówno jako odniesienia systemowe, jak i odwołania do konkretnych utworów, rozmaite cytaty czy kryptocytaty⁵³⁸.

⁵³⁴ Na temat *Operetki* w kontekście komedii dell'arte zob. N. Bąkowska, *Maska czy gęba? „Operetka” Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, nr 38, s. 103–123.

⁵³⁵ W *Operetce* nie występują charakterystyczne dla komedii dell'arte i *lazzi*, czyli komiczne scenki niezwiązane z zasadniczą akcją utworu.

⁵³⁶ J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, [w:] idem, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 90–91.

⁵³⁷ Ibidem, s. 98.

⁵³⁸ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 442–443. „Na to, że wzorem są tu dramaty królewskie Szekspira, wskazywał niejednokrotnie sam Gombrowicz” (K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 431).

W *Iwonie* szekspirowskość wybrzmiewa już w pierwszych scenach za sprawą wykorzystania znaków akustycznych. Oto „jak u Szekspira fanfary anonsują tu przybycie dworu królewskiego”⁵³⁹: „Miejsce przechadzek – drzewa, w głębi ławki, publiczność świąteczna. Wchodzą przy dźwięku trąb: KRÓL IGNACY, KRÓLOWA MAŁGORZATA, KSIĄŻĘ FILIP, SZAMBELAN, CYRYL, CYPRIAN, damy i panowie”⁵⁴⁰; „Dźwięk trąb, wychodzą wszyscy prócz KSIĘCIA, CYRYLA i CYPRIANA”⁵⁴¹; „Dźwięk trąb; wchodzą: KRÓL, KRÓLOWA, SZAMBELAN, dwór”⁵⁴²; „Komnata zamkowa. Przy dźwięku trąb wchodzi KRÓL, za nim trzej dostojnicy”⁵⁴³; „Dworzanie, którzy wyglądali spoza drzew, zbliżają się; dźwięk trąb”⁵⁴⁴; „Otwierają się drzwi w głębi i wchodzą przy dźwięku trąb KRÓL, KRÓLOWA, SZAMBELAN, IWONA, IZA, dworzanie”⁵⁴⁵. Powtarzanie fanfar (podobnie jak w *Operetce* pierwiastek szekspirowski obwieszcza tu didaskalia) niemal za każdym razem, gdy członek rodu królewskiego pojawia się na scenie, jest sygnałem wykorzystania pewnego kodu dramatycznego. Wskutek takich zabiegów w odczuciu odbiorcy „akcja na scenie nabiera od początku znamion gry, fikcji”⁵⁴⁶ i zyskuje wymiar parodystyczny.

Wzorzec szekspirowskiego królewsko-rodzinnego dramatu władzy zostaje przytoczony również w spisie osób (w przypadku dramatu jako tekstu czytanego)⁵⁴⁷. U Gombrowicza, analogicznie jak u Szekspira, postaci to zwykle: 1. reprezentanci władzy świeckiej (w *Iwonie* występują Król Ignacy, Królowa Małgorzata i Książę Filip, w *Ślubie* odpowiednio Ignacy – Król i Ojciec, Katarzyna – Matka i Królowa oraz Henryk, w *Historii* Ojciec – Cesarz Mikołaj II i Matka – Cesarzowa Rosyjska, w *Operetce* Książę Himalaj, Księżna Himalaj i Hrabia Szarm); 2. urzędnicy dworscy (w *Iwonie*, *Ślubie* i *Historii* pojawia się figura Szambelana, w *Ślubie* jest też Kanclerz); 3. dworzanie, służący, lokaje i żebracy (jako bohater zbiorowy, ale także indywidualne figury); 4. reprezentanci władzy kościelnej (w *Ślubie* to biskup Pandulf, a w *Operetce* Proboszcz). Jeśli chodzi o szekspirowskość postaci, to w *Ślubie* występują szczególne intertekstualne odniesienia metateatralne do *Hamleta*, które obejmują właśnie „spis osobowy i przyporządkowanie figur Hamlet–Ofelia, Hamlet–Horatio/Henryk–Mania, Henryk–Władzio”⁵⁴⁸, na co zwracają uwagę Schultze i Conrad. W kontekście hamletowskich monologów Henryka (nie bez powodu bohater ten w inscenizacji w reżyserii Krystiana

⁵³⁹ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 433.

⁵⁴⁰ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] idem, *Dramaty...*, s. 9, wyróż. N.B.

⁵⁴¹ Ibidem, s. 11, wyróż. N.B.

⁵⁴² Ibidem, s. 20, wyróż. N.B.

⁵⁴³ Ibidem, s. 74, wyróż. N.B.

⁵⁴⁴ Ibidem, s. 25, wyróż. N.B.

⁵⁴⁵ Ibidem, s. 51, wyróż. N.B.

⁵⁴⁶ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 433–434.

⁵⁴⁷ Na przywołanie w *Iwonie* już w spisie osób wzorca szekspirowskiego zwracają uwagę Schultze i Conrad.

⁵⁴⁸ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 442–443.

Lupy został ucharakteryzowany na Hamleta) – obok funkcji parodystycznej – Głowiński, a w ślad za nim Jarzębski piszą o „chwilowej deziluzji”, która

stanowi funkcję pewnej nadświadomości głównej postaci dramatu, która nie tylko działa na scenie, ale też prowadzi wątek autotematyczny, dystansując się od swej roli i analizując własne postęпки. To, co było wielkim odkryciem Szekspira i decydowało o nowatorstwie jego dramatów, Gombrowicz powtarza, przydając autoanalizie bohaterów nieco innego, współczesnego tła antropologicznego⁵⁴⁹.

Można tu dostrzec wywołane przez zabiegi intertekstualne – dystans wobec własnej roli, „chwilową deziluzję” i wzbudzenie niewiary – determinanty metafikcyjno-komicznych napięć.

Zasugerowane w spisie osób paralelizmy gombrowiczowsko-szekspirowskie ujawniają się następnie w podejmowanych tematach, takich jak intrygi dworskie, zdrada, bunt młodego pokolenia, sukcesja władzy, wprowadzające zamęt wdzieranie się dołów społecznych do uporządkowanego świata elit i sztucznych konwenansów. *Iwona*, *Ślub*, *Historia* i *Operetka* na wzór *Hamleta*, *Makbeta* czy *Króla Leara* ukazują konflikt między starym a młodym pokoleniem (to wariacje dotyczące dramatu władzy i dramatu rodzinnego). Jednakże u Gombrowicza szekspirowskie ramy tematyczne są najpierw na różne sposoby ewokowane i powielane, a potem gwałtownie przekraczane, mobilizując przy tym uwagę odbiorców wokół konwencji organizowania świata przedstawionego i zdarzeń fabularnych.

W *Iwonie* demontaż szekspirowskiego tematu konfliktu pokoleń i konfliktu tragicznego realizuje się przez farsową trywializację: Księżę Filip, na przekór wzorom zachowań, którym hołdują jego rodzice i cały dwór, zamiast zalecać się do którejś z pięknych dwórek, czyni awanse wobec „nieapetycznej”⁵⁵⁰, „mało ponętnej”⁵⁵¹, „cierpiącej na niedomogę organiczną”⁵⁵² i یشه groteskowej Iwony, niemieszczącej się w żadnej konwencji ani w żadnym konwenansie. W dramacie tym

nie ma mowy o zachowaniu reguł klasycznej tragedii, nawet w jej niezbyt ortodoksyjnej, szekspirowskiej wersji. Ale przecież bunt Filipa przeciw dworowi i królewskim obyczajom mieści się dobrze w konwencjach klasycznego teatru uwieczniającego dramaty władzy i pokoleniowe konflikty. Tyle że antyczne bądź szekspirowskie wzorce Gombrowicz odczytuje za pośrednictwem albo XIX-wiecznego polskiego dramatu romantycznego, albo mieszczańskiego teatru końca XIX stulecia: operetki, farsy. W ten sposób wątki Szekspirowskie zanurzone zostają w innej stylistyce, odbierającej im powagę i pierwotnie istniejący w nich monumentalizm⁵⁵³.

⁵⁴⁹ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 87; zob. M. Głowiński, *Komentarze do „Ślubu”*, [w:] *Gombrowicz i krytycy...*, s. 645.

⁵⁵⁰ W. Gombrowicz, *Iwona, książniczka Burgunda...*, s. 7.

⁵⁵¹ Ibidem, s. 14.

⁵⁵² Ibidem, s. 17.

⁵⁵³ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 83–84.

W *Iwonie* Gombrowicz wykorzystał „formułę sceniczną farsy, ale z domieszką *Hamleta*”⁵⁵⁴, doszło do przemieszania stylów (dostojeństwo panujących zostało zderzone ze stylem farsowym) i wykluczenia powagi tragedii⁵⁵⁵. Na skutek splątania gatunków dramatycznych następuje obrócenie modelu szekspirowskiej tragedii królewskiej w farsę, w której miarowo wybrzmiewa jednak poczucie tragizmu i groteski⁵⁵⁶.

Z kolei Henryk ze *Ślubu* najpierw „wynosi swego ojca, karczmarza, do królewskich godności, ale potem ulega podszeptom Pijaka i obala go, poddając następnie oboje rodziców rozmaitym upokorzeniom”⁵⁵⁷. Jego dawny dom rodzinny przemienia się w karczmę, a później w dwór królewski. W dramacie zostaje zderzone „dostojeństwo panujących z prymitywnym, chłopskim językiem”⁵⁵⁸, tak że dochodzi do komicznego nakładania się różnych stylów wypowiedzi. Na przenikanie się „wysokiej tragedii czy moralitetu z niskimi gatunkami krotochwili lub farsy o proveniencji ludowej”⁵⁵⁹, związane z tym, że „wątki szekspirowskie w *Ślubie* – zanim znalazły się u Gombrowicza – przepuszczone zostały przez jeszcze jedno medium: to polski dramat romantyczny”⁵⁶⁰, wskazuje Jarzębski, powołując się na badania Włodzimierza Boleckiego⁵⁶¹. Zresztą i Gombrowicz podkreśla parodystyczny wymiar odniesień do Szekspira w tym utworze: „Nieraz sztuka przybiera charakter parodii Szekspira. Dekoracje, stroje i maski aktorów winny wyrażać ów świat wiecznej gry, wiecznego naśladownictwa, sztuczności i mistyfikacji”⁵⁶². Dominuje wrażenie niestałości stylizacji, zmienności tonu, stylu, statusu i charakteru postaci, jak również ich niestabilność i niepewność usytuowania w świecie przedstawionym oraz wobec fikcji.

Także *Historia* odnosi się do szekspirowskiego dramatu historycznego, królewskiego i rodzinnego. Jak odnotowuje Jarzębski: „Niedokończona *Historia* zaczyna się wprawdzie w mieszczańskim domu, w którym syn – a jakże! – buntuje się przeciw rodzicom, ale wkrótce ten sam schemat buntu zostanie przeniesiony na rosyjski, potem na niemiecki dwór cesarski”⁵⁶³. W *Historii* obserwujemy

⁵⁵⁴ Ibidem, s. 79.

⁵⁵⁵ Ibidem, s. 83.

⁵⁵⁶ Podobne zjawisko obserwujemy w twórczości dramatycznej Pirandella.

⁵⁵⁷ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 82.

⁵⁵⁸ Ibidem, s. 83.

⁵⁵⁹ Ibidem, s. 86.

⁵⁶⁰ Ibidem.

⁵⁶¹ W. Bolecki, *Słowacki Gombrowicza...*, s. 171–192. Bolecki pisze ponadto: „Nie mam wątpliwości, że szekspiryzm dramatów Gombrowicza (*Iwona, księżniczka Burgunda* oraz *Ślub*) miał także niezauważone dotąd ogniwo pośrednie – były nimi dramaty Słowackiego. Jeden dramat Słowackiego musiał mieć dla Gombrowicza wyjątkowe znaczenie. Była nim, moim zdaniem, *Balladyna*. [...] *Ślub* jest świadectwem podjęcia przez Gombrowicza problematyki *Balladyny* (jako intertekstu łączącego dramat Gombrowicza z utworami Shakespeare’a, zwłaszcza *Makbetem*) [...]” (ibidem, s. 187).

⁵⁶² W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 108.

⁵⁶³ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 83.

groteskowy rozkład ewokowanych wzorców: rodzina z pierwszych scen pierwszego aktu przepoczwarza się kolejno w maturalną komisję egzaminacyjną, komisję poborową i rodzinę cesarską.

Wreszcie w *Operetce* stylizacja szekspirowska ma podwójne oblicze. Podobnie jak uczynił to w *Ślubie*, Gombrowicz wprost wskazuje na szekspirowską atmosferę w *Uwagach o grze i reżyserii*: „Efekty burzy, wichry, gromy, z początku raczej retoryczne, w drugim, a zwłaszcza w trzecim akcie, przechodzą w prawdziwą burzę. Sceny szekspirowskie trzeciego aktu niech będą patetyczne i tragiczne”⁵⁶⁴. A potem, już w obrębie właściwego tekstu dramatu podmiot mówiący sygnalizuje ponownie szekspirowsko-romantyczną aurę w didaskaliach: „*Grom potężny. Wicher. Ciemność*”⁵⁶⁵, „*Ruiny zamku Himalaj. Ta sama sala, ale zrujnowana. Ściany wywalone, troszkę mebli pozostało; stół nakryty makatą, lampa stojąca, fotele... W głębi rumowiska. Wiatr hula, burza, przez wyrwy w murach widać niebo tajemnicze, ognie, błyski, luny...*”⁵⁶⁶, „*walczy z wiatrem*”⁵⁶⁷, „*krzyczy na wietrze*”⁵⁶⁸, „*grzmi, ściemnia się*”⁵⁶⁹, „*ściemnia się gwałtownie, burza*”⁵⁷⁰, „*grom; uspokaja się, troszkę jaśniej*”⁵⁷¹, „*wiatr gwałtowny*”⁵⁷², „*usiłując przekrzyczeć wiatr*”⁵⁷³, „*wicher, grzmoty, błyskawice*”⁵⁷⁴, „*wicher, grom, ciemność*”⁵⁷⁵.

W czterech sztukach: *Iwonie*, *Ślubie*, *Historii* i *Operetce*, gombrowiczowsko-szekspirowskie paralelizmy realizują się niczym w zniekształcającej soczewce. Elementy szekspirowskie zostają wprowadzone w kontekście obcym wobec ich pierwotnego kontekstu istnienia (przez co jawią się jako sztuczne), a ponadto – groteskowo przekroczone. Wyrazny jest parodystyczny wydzźwięk stylizacji, rozdźwięk między szekspirowskim wzorcem a Szekspirem *à la* Gombrowicz, odbiorca może dostrzec kontrast między powtórzeniem a wykojejeniem modelu⁵⁷⁶.

⁵⁶⁴ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 262–263.

⁵⁶⁵ Ibidem, s. 335.

⁵⁶⁶ Ibidem, s. 337.

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Ibidem, s. 338.

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 341.

⁵⁷⁰ Ibidem, s. 246.

⁵⁷¹ Ibidem.

⁵⁷² Ibidem, s. 347.

⁵⁷³ Ibidem, s. 349.

⁵⁷⁴ Ibidem, s. 350. Zob. pierwszą scenę pierwszego aktu *Makbeta* Williama Szekspira:

„*Otwarte pole. Grzmoty i błyskawice – wchodzą trzy CZAROWNICE*

I CZAROWNICA

Gdzie, kiedy nowe spotkanie?

W grzmotach, błyskach, huraganie?” (W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. L. Ulrich, objaśnienia J.I. Kraszewski, Wydano nakładem Gebethnera i spółki, Kraków 1895, s. 3 – tyt. oryg. *Macbeth*). Deszcz, wichry, grzmoty, huragan przewijają się również kilkakrotnie między innymi w *Królu Learze*.

⁵⁷⁵ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 350.

⁵⁷⁶ Zob. J. Ziomek, *Komizm...*, s. 351.

4.2.3. Stylizacja muzyczna

We wszystkich sztukach Gombrowicza wyraźna jest dążność do umuzyczenia dramatów. Predylekcja do muzyki⁵⁷⁷ ujawnia się na różne sposoby – zarówno w uwagach zawartych w autorskich wstępach czy w obrębie didaskaliów, jak i w brzmieniowej tkance kwestii. Punktem wyjścia rozważań przedstawionych w tym podrozdziale pozostaje założenie, że stylizacja muzyczna stanowi formę intertekstualności i badając intertekstualne uwikłania tekstów, należy wziąć pod uwagę nie tylko elementy *stricte* tekstualne, ale także – jeśli w ogóle występują – te o proveniencjach wskazujących na dziedzinę sztuki inną niż literacka, w tym muzykę⁵⁷⁸.

W *Iwonie* specyficzna muzyczność realizuje się za sprawą motywu i gestu śmiechu⁵⁷⁹, który jest tu instrumentem finezyjnej stylizacji intersemiotycznej o wydzźwięku parodystycznym. Gombrowicz odmienia w tym utworze śmiech przez wszystkie przypadki i tonacje. W całym dramacie rozbrzmiewają wybuchy

⁵⁷⁷ Zob. J. Margański, *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 58–65.

⁵⁷⁸ Zob. A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 139–161.

⁵⁷⁹ Śmiech jawi się w *Iwonie* jako narzucana forma zachowania i „bycia” we wspólnocie, jest narzędziem manipulacji, wpływania na interlokutora (na przykład uśmiechy króla kierowane do Iwony, mające na celu jej „oswojenie” i „wdrożenie” w dworskie konwenanse). Śmiech demaskuje w utworze konwencjonalność i skostnienie form rządzących relacjami międzyludzkimi, reakcjami, interpretacjami i percepcją (samej siebie i innych) uwięzionej w nich jednostki (w odniesieniu do utworu można mówić o swoistej masce śmiechu przywdziewanej przez postaci, które właśnie pod sztucznym śmiechem kryją ułomności, postęпки przeszłości, niespełnione ambicje i marzenia), sam będąc skostniałym („Jeśli według klasycznej formuły Bergsona śmiech demaskuje i niszczy skostnienia, to Gombrowicz odkrywa coś odwrótnego, a mianowicie to, że śmiech może nie tylko bronić skostniałości, ale i sam może być jakoś skostniały” – M. Urbanowski, *Gest śmiechu...*, s. 126. Badacz czyni tę uwagę w odniesieniu do *Ferdydurke*, wydaje się ona jednak trafnie podsumowywać naturę i funkcję śmiechu również w *Iwonie*). Paradoksalnie w *Iwonie* śmiech z jednej strony jest narzędziem interpretacji świata (zob. *ibidem*), sygnałem i siłą napędową konwencjonalności funkcjonowania pewnej wspólnoty („importance of humor as a factor in identity maintenance and construction” – G. Pye, *Comedy Theory and the Postmodern*, „Humor” 2006, t. 19, nr 1, s. 54; u Gombrowicza śmiech służy raczej podtrzymaniu odgrywanych ról aniżeli tożsamości), z drugiej zaś ma moce burzycielskie, czyli niejako jednocześnie konkretyzuje konwencje i powoduje nadpęknięcie konwencjonalności form narzucanych człowiekowi przez kulturę. Owo nadpęknięcie formy-konwensu-konwencji literackiej realizuje się przez zwrócenie uwagi na jej sztuczność – za sprawą wyolbrzymienia do karykaturalnych rozmiarów i absurdalizacji. Oto śmiech jawi się jako sposób wymuszania postaw i zachowań, ale – jak pokazuje finał dramatu – niemożliwe jest trwałe wyzwolenie z dyktatu form. W *Iwonie* nieco analogiczne funkcje co w *Operetce* „wir historii” pełni „poryw śmiechu”, który pochwytuje i doprowadza wydarzenia do absurdu i groteski. Śmiech wprowadza dystans, bierze wszystko w cudzysłów: „śmiech narusza i niszczy wszelki system znaków istotnych w świecie kultury. Śmiech przywraca światu jego pierwotny chaos, a równocześnie burząc, buduje, tworzy świat niedorzeczności, naruszonych i pobudzonych stosunków” (S. Grzeszczuk, *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humoryście sowizdrzalskiej XVI i XVII w.*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 56).

śmiechu i chichotu⁵⁸⁰, które nie tylko są oznajmiane we wstępnych uwagach odautorskich i w didaskaliach, ale też są imitowane za pomocą onomatopei oraz tematyzowane w kwestiach postaci⁵⁸¹. Śmiech w *Iwonie* miejscami przypomina ścieżkę dźwiękową z wybuchami sztucznego śmiechu publiczności w serialach telewizyjnych, czyli tak zwany śmiech z puszkii⁵⁸². W dialogach wielokrotnie pojawiają się onomatopeiczne wykrzykniki imitujące dźwięki, jakie powstają, gdy ktoś głośno się śmieje: „ha, ha, ha!”⁵⁸³ i „hi, hi, hi!”⁵⁸⁴, jak również wyrażenia frazeologiczne dotyczące śmiechu („leżeć ze śmiechu”⁵⁸⁵, „narażać kogoś na śmieszność”⁵⁸⁶, „unikać śmieszności”⁵⁸⁷, „cierpieć szyderstwo”⁵⁸⁸, „śmiać się z kogoś”⁵⁸⁹, „śmiać się za czyimiś plecami”⁵⁹⁰, „śmiać się komuś w nos”⁵⁹¹, „zdychać [ze śmiechu]”⁵⁹², „pękać [ze śmiechu]”⁵⁹³, „konać [ze śmiechu]”⁵⁹⁴, „ośmieszyć kogoś”⁵⁹⁵, „wykpić kogoś”⁵⁹⁶, „kpić”⁵⁹⁷, „wyszydzić kogoś lub coś”⁵⁹⁸), a także wzmianki o różnych odmianach zjawisk i zachowań komicznych („zrobić komuś kawał”⁵⁹⁹, „żart”⁶⁰⁰,

⁵⁸⁰ Na to, że *Iwona, księżniczka Burgunda* jest dramatem pełnym śmiechu i chichotu, zwraca uwagę Anna Krajewska w tomie poświęconym komedii w dwudziestoleciu międzywojennym – zob. A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989. Jak odnotowuje również Maciej Urbanowski: „Nie ma chyba tak wewnętrznie roześmianego dramatu w literaturze polskiej, a na pewno w literaturze dwudziestolecia!” (M. Urbanowski, *Gest śmiechu...*, s. 119–129).

⁵⁸¹ „Odnotowują te pozawerbalne zachowania [śmiech – N.B.] didaskalia, potwierdzają ich siłę i znaczenie rymy wewnętrzne w wypowiedziach postaci (np. «Ha, ha, ha! Randkę ma!»), w końcu całe partie dialogu wypełnione są odgłosami wesołości, które ulegają stopniowaniu, przybierając coraz większą siłę” (M. Urbanowski, *Gest śmiechu...*, s. 126).

⁵⁸² Zob. R. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000 (tyt. oryg. *Influence. Science and Practice*); R. Fuller, *Uses and Abuses of Canned Laughter*, [w:] *It's Funny Thing, Humour. Proceedings of the International Conference on Humour and Laughter*, red. A.J. Chapman, H.C. Foot, Pergamon Press, Oxford–New York–Toronto–Sydney–Paris–Frankfurt 1977, s. 395–399.

⁵⁸³ „KRÓL **Ha, ha, ha!** Rozumiem! **Ha, ha, ha!** Randkę ma! Za moich czasów byłem zupełnie taki sam! No, chodźmy, **ha, ha, ha!**” (W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 10, wyróż. N.B.). Zob. ibidem, s. 17 (dwukrotnie), 19 (dwukrotnie), 60, 65.

⁵⁸⁴ Ibidem, s. 38.

⁵⁸⁵ Ibidem, s. 14.

⁵⁸⁶ Ibidem, s. 15.

⁵⁸⁷ Ibidem.

⁵⁸⁸ Ibidem.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ Ibidem.

⁵⁹² Ibidem, s. 38.

⁵⁹³ Ibidem.

⁵⁹⁴ Ibidem.

⁵⁹⁵ Ibidem, s. 41.

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Ibidem, s. 18.

⁵⁹⁸ Ibidem, s. 41.

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 19.

⁶⁰⁰ Ibidem, s. 20.

„komedia”⁶⁰¹, „dowcip”⁶⁰², „mopsowanie”⁶⁰³), wreszcie wypowiedzi związane z hamowaniem wszechogarniającego śmiechu i chichotu („Spokój, spokój”, „Opanowania! Opanowania! Opanowania!”, „nie możemy!”, „przestań, bo nie mogę”, „to ty przestań”)⁶⁰⁴. Ponadto w tekście pobocznym częstokroć zostaje podana informacja o tym, że dana postać „śmieje się”⁶⁰⁵, „wybucha śmiechem”⁶⁰⁶, „chichocze”⁶⁰⁷, że słyhać „złośliwe śmiechy”⁶⁰⁸, że ktoś „śmieje się filantropijnie”⁶⁰⁹, czytamy też, że śmiech jest coraz głośniejszy, że ucicha i gaśnie lub że postać wykonuje jakiś gest czy minę związane z aktem śmiechu (bohaterowie „przechodzą z sarkastycznymi minami”⁶¹⁰, „śmieją się, pobudzając się nawzajem, śmiech to wzrasta, to gaśnie [...]”⁶¹¹, ktoś „śmieje się w chusteczkę do nosa”⁶¹² czy „judzi śmiechem”⁶¹³ innych).

⁶⁰¹ Ibidem, s. 43.

⁶⁰² Ibidem, s. 19.

⁶⁰³ „II DAMA [...] To najmodniejszy rodzaj dowcipu, tzw. mopsowanie [...]” (ibidem, s. 40).

⁶⁰⁴ „I DAMA

Nie ma nikogo. (*rozgląda się*)

II DAMA

Kiedy nie mogę. (*chichocze*)

I PAN

A nuż on to na serio?

SZAMBELAN

Spokój, spokój, moje panie!... Tylko proszę, żadnych **chichotów**.

(*Damy chichoczą*)

Proszę mi żadnych **chichotów**!

(*Damy chichoczą*)

Przychodzimy spacerkiem tak jakby nigdy nic, wymiarkować, co w trawie piszczy.

I DAMA

Na serio? **Ha, ha, ha!** Idea! – Patrzcie – jej kapelusz! Kapelusz! **Zdycham!**

II DAMA

Pękam!

SZAMBELAN

Opanowania! Opanowania! Opanowania!

GOŚCIE

Hi, hi, hi – nie możemy! – Hi, hi, hi! – Przestań, bo nie mogę. – To ty przestań. –

Zdychamy! Pękamy! (*Śmieją się cicho, pobudzając się nawzajem; śmiech to wzrasta, to gaśnie – tylko Inocenty się nie śmieje*)” (ibidem, s. 38, wyróż. N.B.).

⁶⁰⁵ Liczne określenia: „śmieje się” (ibidem, s. 52), „śmieje się filantropijnie” (ibidem), „śmieje się filantropijnie, nagle zdenerwowany” (ibidem), „śmieje się” (ibidem, s. 77 – dwukrotnie), „śmieje się” (ibidem, s. 78 – dwukrotnie), „śmieje się” (ibidem, s. 79 – trzykrotnie), „śmieje się” (ibidem, s. 80).

⁶⁰⁶ Ibidem, s. 15.

⁶⁰⁷ Ibidem, s. 38.

⁶⁰⁸ Ibidem, s. 41, wyróż. N.B.

⁶⁰⁹ Ibidem, s. 52.

⁶¹⁰ Ibidem, s. 17.

⁶¹¹ Ibidem, s. 38.

⁶¹² Ibidem, s. 17.

⁶¹³ Ibidem, s. 40.

Obudowane śmiechem dialogi (i bezpośrednio go werbalizujące) przywodzą na myśl stylistykę operetkową⁶¹⁴, do której pisarz odwoła się wprost niemal trzydzieści lat później w swojej wariacji na temat teatru muzycznego, czyli *Operetce*. Śmiech nadaje utworowi muzyczności, a cały dramat rozgrywa się w zasadzie w jego akompaniamencie. W niektórych fragmentach tekst staje się jakby partyturą, w której melodia jest zbudowana ze śmiechu, głośność śmiechu to nasila się, to znowu słabnie, w didaskaliach pojawiają się wskazówki rodem z notacji muzycznej: „głośniej”, „śmiech wzrasta” (określenia te przywodzą na myśl muzyczne *crescendo*), „śmieją się cicho”, „śmiech gaśnie” (*piano, diminuendo, al niente*), „wybuchają śmiechem” (*subito forte*). Skojarzenia te są wyraziste w następującej scenie:

KSIĄŻĘ

[...]

(*do Iwony*) Ale usiądźże, przecież nie możemy stać wiecznie.

IWONA (*Jakby chciała usiąść na ziemi*)

CYRYL

Ale nie tu!

GOŚCIE

Ha, ha, ha!

I PAN

Przysiągłbym, że tam było krzesło.

I DAMA

Było, ale uciekło.

GOŚCIE

Ha, ha, ha! Czary! Pechowa!

[...]

I DAMA (*na stronie do Księcia poufale*)

Doprawdy, książę, można skonać! **Konam! Pękam!**

II DAMA (*na stronie do KSIĘCIA*)

Można pękać. Zdycham! To najmodniejszy rodzaj dowcipu, tzw. mopsowanie – nie wiedziałam, że książę ma taki talent do mopsowania. Patrzcie tylko, **ha, ha, ha!**

KSIĄŻĘ (*judząc śmiechem gości*)

Ha, ha, ha!

⁶¹⁴ Volker Klotz wśród elementów operetkowych wskazuje między innymi „przymus śmiechu z muzyką” i „kuplety ze śmiechem” (V. Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper, München 1991, s. 128).

GOŚCIE
Ha, ha, ha!

KSIAŻĘ (*głośniej*)
Ha, ha, ha!

GOŚCIE (*głośniej*)
Ha, ha, ha!

KSIAŻĘ (*głośniej*)
Ha, ha, ha!

GOŚCIE (*niezdecydowanie*)
Ha, ha, ha!
(*Śmiech gaśnie, cisza. Szambelan kaszle*)⁶¹⁵.

Niemalże staje przed oczami figura dyrygenta za pomocą batuty wskazującego postaciom dynamikę, metrum, tempo, artykulację oraz wejścia poszczególnych głosów i dźwięków czy raczej śmiechów. Śmiech, stając się tu narzędziem stylizacji muzycznej⁶¹⁶, wybija czytelnika ze schematu odbiorczego – oto w schemat szekspirowski, królewski, salonowy wkracza „operetkowość” rozumiana jako brak powagi, komizm i groteska⁶¹⁷. Iście operetkowa pustota śmiechu niweluje patos i powagę, degraduje tych, wobec których śmiech jest wymierzony, dewaluuje formy, w które jest wszczepiany. Realizuje się w ten sposób subtelna gra z horyzontem oczekiwań odbiorców⁶¹⁸. Szczególna stylizacja muzyczna, którą można by nazwać śpiewaniem śmiechem, służy jako narzędzie do zwrócenia uwagi na formę⁶¹⁹, a wyreżyserowany, sztuczny śmiech bierze scenę i cały utwór w cudzysłów.

Na muzyczność *Ślubu* Gombrowicz wskazuje w autokomentarzu do sztuki, który znajdujemy w *Dzienniku*. Autor częstokroć podkreśla zakodowaną w tekście muzyczność i konieczność jej wydobywania w procesie inscenizacji: „Dialogi [Henryka – N.B.] z rodzicami o zmiennym rytmie, zmiennych nastrojach – ale trzeba opracować je głosowo, jak tekst muzyczny i wydobyć ich teatralność”⁶²⁰. W *Dzienniku* pisze też o *Ślubie*, wykorzystując typowo muzykologiczne słownictwo,

⁶¹⁵ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 40, wyróż. N.B.

⁶¹⁶ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

⁶¹⁷ ‘Operetkowy’ – „taki jak w operetce: niepoważny, komiczny lub groteskowy” (<http://www.sjp.pwn.pl>, dostęp: 6.06.2019).

⁶¹⁸ Zob. H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie...*, s. 271–307; idem, *Czytelnik jako instancja...*, s. 319–339.

⁶¹⁹ Wydaje się, że w procesie inscenizacji można by szczególnie wyzyskać potencjał metafikcyjno-komiczny tej sceny, reżyserując ją jako scenę „śpiewaną śmiechem”, w której postaci pobudzają się wzajemnie do śmiechu (zgodnie z koncepcją formy Gombrowicza narzucają sobie formę zachowania, wymuszają śmiech), eksponując jego sztuczność oraz salonowość gestów i zachowań dworskich uczestników dialogu, zanoszących się nieautentycznym, teatralnym śmiechem w tonacji operetkowej, a może nawet warto wprowadzić figurę dyrygenta-reżysera.

⁶²⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 101–105.

na przykład „crescendo”, „symfonia”, „rytm”, „melodia”, „zabrzmieć”. Wagę muzycznego opracowania utworu pisarz eksponuje również we *Wskazówkach dotyczących gry i reżyserii* stanowiących część odautorskiego wstępu: „Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwytatniony «żywiol muzyczny» tego utworu. Jego «tematy», crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem”⁶²¹. Wreszcie w utworze występują sceny, powracające niczym refren, jak się wydaje – śpiewane, choć brak na ten temat uwag w didaskaliach. Oto bohater grupowy, Dwór, niczym chór z tragedii antycznej komentuje sceniczne zdarzenia:

DWÓR

Jak miło jest w dyskrecjonalnej formie
 Wieść lekki, towarzyski flirt u króla na five o'clocku
 Ach, mężczyzn tors i kobiet gors upaja i odurza
 Sam Najjaśniejszy Pan robi honory domu! [...] ⁶²²

Partie Dworu przypominają muzyczne interludia i wprowadzają wrażenie absurdu. Ich ton – przez lekkość, błahość i pustotę – ociera się o operetkowość, odróżniając się gwałtownie od dramatycznego napięcia cechującego wcześniejsze sceny, w których Henryk rozważa obalenie króla Ojca i wtrącenie go do więzienia.

Również w *Historii* znajdziemy wprowadzające nagłą zmianę tonu sceny, które – mimo że informacja o śpiewnym sposobie ich wykonania nie pojawia się w didaskaliach – ludzaco przypominają śpiewane sceny z *Operetki*, z charakterystycznym przyśpiewkowym „hopsasa” i równie śpiewną onomatopieją „tralala”:

RODZINA

Na bosaka!
 Na bosaka!
 Na bosaka!
 I hejże ha!
 Tra la la
 Na bosaka
 Hoc, hoc, hopsasa
 Tra la la!
 (wstają i zaczynają tupać) ⁶²³

RODZINA (zniecka)

Na bosaka
 I hopsa i hopsa
 Na bosaka!
 (zatykają sobie usta) ⁶²⁴

⁶²¹ Idem, *Ślub...*, s. 107.

⁶²² Ibidem, s. 172.

⁶²³ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 386.

⁶²⁴ Ibidem.

Muzyczność niektórych kwestii jest związana z wykorzystaniem wykrzykników i onomatopei:

MATKA

Czy umiesz lękać się,
Czy umiesz – bać się... brzydząc
I brzydzić się... lękając?
Ach, ach, ach, strach, strach, ach, ach!⁶²⁵

JANUSZ

Bach, bach, bach!
Bach, bach, bach!
Czy umiesz bachem ze strachu
Bić?⁶²⁶

Wreszcie w jednej z finalnych scen pierwszego aktu, w trakcie burzliwej rozmowy Witolda z rodziną, niespodziewanie, niemal w pół jego kwestii, w takt menueta i operetkowego śpiewu, scena przepoczwarza się w salon Cesarzowej Aleksandrówny:

WITOLD

Nie rób z tata wariata! Nie szydźcie ze mnie
Ja z Was szydzę!
(*ukazuje się salon Cesarzowej Aleksandrówny – cesarz Mikołaj, Wyrubowa*)
Menuet
Irysy, fluksje, róże, malwy
I kwiatów cała czereda!
Hiacynty, chabry i pierwiosniki!⁶²⁷

Końcowy fragment *Historii* to scena już jawnie śpiewana przez duet, Alberta i Albertynkę (w didaskaliach pojawia się wskazówka, że postaci „śpiewają”). Bezdonna para śpiewa „na gruzach tego, co było”⁶²⁸, i „wzdycha do tego, co będzie”⁶²⁹. Fragment ten – z uwagi na stopień odmienności względem wcześniejszych scen dramatu – Jeleński opatruje dopiskiem „Operetka I”. Istotnie ani Albert, ani Albertynka nie pojawiają się w żadnej z poprzednich scen, Albertynka to natomiast postać z późniejszej *Operetki*. Zwraca też uwagę, że Albertynka z *Historii* jest półnaga – dopiero w następnej sztuce dojdzie do jej pełnego obnażenia. Podobnie dopiero w *Operetce* wybrzmi pełnym głosem muzyczność, a tekst sztuki stanie się szczególnym operetkowym librettem.

Najpełniejszą realizacją stylizacji muzycznej jest oczywiście *Operetka*, którą można określić jako przeciwśpiew⁶³⁰ operetki: „Jak w każdej operetce, tak

⁶²⁵ Ibidem.

⁶²⁶ Ibidem.

⁶²⁷ Ibidem, s. 395.

⁶²⁸ Ibidem, s. 416–417.

⁶²⁹ Ibidem.

⁶³⁰ Parodia – gr. παρωδία „przeciwśpiew”.

i u Gombrowicza tekst mówiony przeplata się z partiami śpiewanymi. Szczególnie w tych ostatnich wyraźnie wyeksponowana jest pustka znaczeniowa [...] operetki”⁶³¹. W *Uwagach o grze i reżyserii*, które należą do autorskiego komentarza poprzedzającego właściwą treść dramatu, Gombrowicz bezpośrednio wskazuje naśladowany wzorzec: „muzyka, kuplety, tańce, dekoracje, kostiumy, w klasycznym stylu dawnej wiedeńskiej operetki. Melodie łatwe, stare”⁶³². Didaskalia uwzględniają wskazówki, które sceny są śpiewane i w jaki sposób, a które mówione, na przykład: „śpiew, piano”⁶³³, „śpiewa”⁶³⁴, „mówi”⁶³⁵, „śpiewa i tańczy”⁶³⁶, „fortissimo, dziko”⁶³⁷, lub że cała scena jest śpiewana⁶³⁸. Można wyodrębnić arie, partie chóru, a także sceny śpiewano-tańczone. Muzyczności i śpiewności przydają utworowi również rymy i onomatopeje zawarte w kwestiach postaci. Zarówno w partiach chóru (w *Operetce* Gombrowicza rolę swoistego chóru odgrywa Grupa Pańska), jak i w pieśniach solowych uderza infantylizm formalny oraz treściowy. Szczególnie wyraziście „boski idiotyzm”⁶³⁹ i pustota, które przypisuje autor operetce, ujawniają się w ariach Albertynki:

ALBERTYNKA (*śpiewa i tańczy*)
 Jam Albertynka
 Ach, cud dziewczynka!
 To rączka ma
 To nóżka ma
 To uszko me, a to ząbki
 To nosek mój, oj, oj, nie twój!
 To zaś usteczka me, nie twe!
 O ty mój śnie, czarowny śnie
 O wy, o wy, czarowne sny...
 Ach, ząbki me, ach usta me, języ-
 czek mój, ach uszka me, o nie, nie
 twe, ach stópki me, ach, oczka me,
 nie, nie, nie twe, ach dekolt mój,

⁶³¹ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 448.

⁶³² W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 262.

⁶³³ Ibidem, s. 264.

⁶³⁴ Ibidem, s. 266.

⁶³⁵ Ibidem, s. 267.

⁶³⁶ Ibidem, s. 283.

⁶³⁷ Ibidem, s. 288.

⁶³⁸ Analizy porównawcze tekstów polskiego, włoskiego, angielskiego i francuskiego wykazały, że w stosunku do oryginału wszystkie trzy przekłady zawierają dodatkowe wskazówki inscenizacyjne, informujące na przykład, iż dana scena jest śpiewana, które wyraźnie wzmacniają efekt ośmieszającej stylizacji na formę teatru muzycznego – zob. N. Bąkowska, „Operetka” *Witolda Gombrowicza w tłumaczeniu na języki włoski, angielski i francuski. Studium komparatystyczne*, [w:] *Jakże samotny na niepewnej drodze! O tłumaczeniach literatury polskiej*, red. J. Pyzia, J.M. Ruszar, Instytut Literatury, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Kraków–Warszawa 2019, s. 150–186; eadem, *Gradationing Gombrowicz. Remarks on Second-Hand Translations*, „Europa Orientalis” 2019, nr 38, s. 251–267.

⁶³⁹ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 257.

o nie, nie twój, ach, rączki me, o ty
mój śnie, o ty mój śnie...
Czarowny ty mój śnie!...⁶⁴⁰

Charakterystyczna dla operetkowych kupletów figlarność, frywolność i dowcipność jest z kolei widoczna na przykład w arii Szarma:

SZARM (*śpiewa i tańczy*)
Bo jam jest Szahm!
Zdobywca dam!
Jam bihbant Szahm,
I lampaht Szahm
A dogahessy i phincessy, i kontessy,
mieszczki, szwaczki ohas Murzynki
Och, och, dhogi, ach, nieodpahty,
a co za wąsik, monokl i laseczka ma!
Bo jam jest Szahm
Zdobywca dam!⁶⁴¹

Lekkość operetkowych arii zostaje doprowadzona do absurdu. Prócz błażej treści w „arie” wpleciono elementy nieraz rodem z ludowej przyśpiewki, jak na przykład „hej hopsasa”, które w zderzeniu z wyśpiewującą je postacią (w zacytowanym niżej przykładzie to zmanierowany i dystygowany baron) – degradując formę operetkową, uwidaczniając rozdzźwięk między imitowanym wzorem a jego parodystyczną stylizacją, obnażając swoistą mechaniczność i powierzchowność procesu naśladowania (także jego kruchość, prowizoryczność, nieprzezroczystość), jak też poniekąd związaną z nimi mechaniczność zachowania postaci⁶⁴² – prowadzi do nadpęknięcia operetkowej konwencji, zaburzeń w obrębie komunikacji literackiej i w konsekwencji do efektów komicznych:

FIRULET (*śpiewa*)
Na goło Szarm, na goło Szarm!
ha, ha, ha, i hej hopsasa!
ha, ha, ha, ha, na golasa!
Na goło Szarm, na goło Szarm!⁶⁴³

Komiczny kontrast między lekką formą operetkowej przyśpiewki („I galop, galop, hopsasa! / I galop, galop, hopsasa!”⁶⁴⁴) a dramatyczną, pełną wściekłości i agresji treścią ciekawie ilustruje poniższy przykład:

⁶⁴⁰ Ibidem, s. 284.

⁶⁴¹ Ibidem, s. 283–284.

⁶⁴² Mechaniczność jako zasadnicze źródło komizmu wskazuje Henri Bergson (idem, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, KR, Warszawa 1995). W tym kontekście znamieną jest kreacja postaci w *Operetce* jako marionetek mechanicznie realizujących najróżniejsze konwencje.

⁶⁴³ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 291.

⁶⁴⁴ Ibidem, s. 300.

LOKAJE (*wściekle*)

Rznąć!

Dusić!

Zabijać!

Rozbijać!

Wyrzynać!

Zarzynać!

I galop, galop, hopsasa!

I galop, galop, hopsasa!⁶⁴⁵

W zakresie muzycznego ukształtowania dzieła wyraźne są więc odniesienia do gatunku operetki, zostaje on jednak zredukowany tylko do najogólniejszych rysów, tak że nieodparte pozostaje wrażenie sztuczności⁶⁴⁶, nieprzystawalności elementów i obcości „cudzego słowa”⁶⁴⁷, które autor zapożyczył z operetki. I tak w utworze Gombrowicza śpiew operetkowy staje się przeciwśpiewem, a dramat kakofoniczną mieszaniną najrozmaitszych form i treści. Skutkiem tych zabiegów odbiorca nie może beztrąsko zanurzyć się w fikcji, albowiem jego uwaga wciąż kierowana jest na parodystyczny dialog z operetką, co uświadamia mu umowność konwencji literackich oraz fakt obcowania z artystycznym artefaktem, a nie z rzeczywistością.

4.2.4. Operetka w *Operetce*. Operetka jako parodia paradygmatu gatunkowego

Podczas gdy w *Iwonie*, *Ślubie* i *Historii* echa muzyczne realizują się głównie przez rytmizację mowy bohaterów, to *Operetka* stanowi całościową parodię operetkowego paradygmatu. To przykład rozległej stylizacji obejmującej wszystkie najważniejsze cechy gatunkowe imitowanego wzorca. Mamy tu do czynienia z odmianą intertekstualności gatunkowej. Na pytanie Dominika de Roux: „Czy napisał Pan operetkę?”⁶⁴⁸, Gombrowicz odparł: „Nie. Napisałem tragicomedie w formie operetki”⁶⁴⁹. „Odgrywany” gatunek zostaje doprowadzony do stanu krytycznego, co wiąże się również z nabrzmieniem potencjału komicznego⁶⁵⁰.

Gombrowicz w autorskim paratekście wyjaśnia własne intencje: „z jednej strony przeto ta operetka winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalną i suwerenną w swoich operetkowych elementach; a z drugiej

⁶⁴⁵ Ibidem.

⁶⁴⁶ Sztuczność jest wpisana w gatunek operetkowy, ale Gombrowicz doprowadza ją do stanu krytycznego.

⁶⁴⁷ Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści...*, s. 122.

⁶⁴⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969...*, s. 181.

⁶⁴⁹ Ibidem.

⁶⁵⁰ Zob. N. Bąkowska, *L'operetta distanziata. Witold Gombrowicz e la rivisitazione ironica di un genere*, „Parole Rubate” 2020, nr 22; eadem, *Uwagi o komizmotwórczym potencjale metafikcji (na przykładzie „Operetki” Witolda Gombrowicza)*, „Filologiczne Forum” 2021, nr 14.

ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem”⁶⁵¹. W jego wizji ma to być „maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze”⁶⁵². Operetkowe składniki, o których wspomina autor, są przez niego od początku naruszane: to nie operetka w czystej postaci, lecz jej karykatura (to autokarykatura, która rozsadza operetkę od środka). W *Uwagach o grze i reżyserii* Gombrowicz nawiązuje do wiedeńskiej tradycji operetkowej. Jak odnotowują Schultze i Conrad: „odniesieniem intertekstualności strukturalnej są więc utwory operetkowe Johanna Strauśa, Oscara Strauśa, Lehára, Kálamána i innych”⁶⁵³. Co ciekawe, „wiele operetek odwołuje się do swojej własnej poetyki. I tak Gombrowicz uzyskuje w swej sztuce efekt metateatralności, także biorąc pod uwagę taką cechę, jak wyśmiewanie samej siebie”⁶⁵⁴ – tym sposobem, wyśmiewając samowysmiewającą się operetkę, pisarz czyni swój utwór parodią drugiego stopnia, podwajając jego komiczne uwikłanie.

Operetka to parodystyczna i groteskowa stylizacja na tytułową formę teatru muzycznego⁶⁵⁵. Autotematyczny charakter utworu zostaje przywołany już w tytule, który zwiastuje, że przedmiotem będą tu nie tylko opowiadane zdarzenia, ale też system znaków związany z gatunkiem operetki. Na tym początkowym etapie odbioru dzieła, w zetknięciu z samym wyłącznie tytułem, odbiorca pada natychmiast ofiarą zabiegu metafikcyjnego. Jego uwaga zostaje zwrócona na istnienie dzieła literackiego jako tworu językowego i fikcyjnego, jako struktury artystycznej rządzącej się pewnymi określonymi regułami literackimi, tym sposobem w odbiorcy budzi się niejako literaturoznawca (badacz, o którym pisze Bachtin w kontekście „strefy bezceremonialnego kontaktu”), który obcuując z dziełem literackim, widzi nie tylko światy w nim przedstawione, ale też instrumenty artystyczne zastosowane do ich kreacji – struktura dzieła nigdy nie jest dla niego przezroczysta. Zetknięcie z tytułem to pierwszy moment zdystansowania odbiorcy wobec dzieła, zasygnalizowany zostaje bowiem jego sposób istnienia jako tworu estetycznego, intencjonalnego. Autor od początku zapowiada, że będzie „majstrował przy operetkowym idiomie”⁶⁵⁶: „operetka

⁶⁵¹ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 257.

⁶⁵² Ibidem, s. 258.

⁶⁵³ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 445–446. O jednym z motywów wielokrotnie przewijających się w toku dramatu – galopadzie – Schultze i Conrad, autorzy artykułu o metateatralności sztuk Gombrowicza, piszą: „galopada w stylu np. operetki Lehára *Wesoła Wdówka* jest istotnym odniesieniem do galopu, którym działający pod przykrywką rzekomy hrabia Hufnagiel chciałby wywołać rewolucję i któremu chętnie wtórują lokaje: „galop, hopsasa!” (ibidem, s. 449).

⁶⁵⁴ Ibidem, s. 450.

⁶⁵⁵ Zob. uwagi dotyczące relacji *Operetki* Gombrowicza z gatunkiem operetki: T. Nyczek, „*Operetka*”, czyli w stroju i na goło. „*Operetka*” i operetka, [w:] *O Witoldzie Gombrowiczu. Materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza*, red. E. Brodowska-Skonieczna, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kielce 1996; T. Trojanowska, *Teatralne konsekwencje operetki w „Operetce”*, „*Dialog*” 1989, nr 5/6, s. 168–174.

⁶⁵⁶ J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny...*, s. 91.

w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. [...] Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem?”⁶⁵⁷. W utworze rozpoznawalne są elementy nawiązujące do schematu operetkowego: przeplatanie partii wokalnych z niemuzycznymi dialogami i monologami, akompaniament muzyczny, lekki temat, akcja zbudowana wokół sercowych perypetii bohaterów, komediowy charakter. W dramacie Gombrowicza w miarę rozwoju wydarzeń elementy te potwornieją i ulegają groteskowej deformacji aż po absurdalizację świata przedstawionego i komiczne wywrócenie do góry nogami schematów będących przedmiotem stylizacji⁶⁵⁸.

4.2.4.1. Operetka: lekki temat porwany przez wiatr historii

Również w zakresie tematyki wyraźna jest parodystyczna stylizacja utworu Gombrowicza na gatunek operetki, jednakże – podobnie jak w przypadku stylizacji w warstwie muzycznej – także ta stylizacja okazuje się prowizoryczna. Zarzewie akcji stanowi lekko przedstawiona intryga miłosna: hrabia Szarm pragnie wdać się „w coś na kształt zwiewnego flihtu à la papillon”⁶⁵⁹ (konkuruje przy tym w liczbie miłosnych podbojów z baronem Firuletem) z córką sklepiarkarza „Albertynką, cud dziewczynką”, na przeszkodzie stają mu konwenanse społeczne, jakże bowiem może zainicjować rozmowę z panną, nie będąc jej wcześniej przedstawionym. Powoli ta sytuacja, rodem niewątpliwie z operetki, wzbiera coraz dziwniejszymi elementami (poczynając od tego, że Albertynka za sprawą dotyku Złodziejaszka odczuwa nagłe pragnienie nagości, tymczasem konkurujący o jej względy Szarm i Firulet usiłują ją ubrać i obdarowują najrozmaitszymi częściami garderoby) aż do groteskowej dekompozycji rzeczywistości przedstawionej, w której pozostałościach panuje poczucie niepewności wobec prawdziwości świata i jego niestałości. Operetka i *Operetka* przemieniają się w teatr absurdu. To poczucie pozorności, umowności, niestabilności rzeczywistości i form literackich – wywołane parodystyczną deformacją klasycznego operetkowego lejtmotywu, który porwany przez „wiatr historii”⁶⁶⁰, odsłania „patetyczny ludzkości dramat”⁶⁶¹, tak że niewiele pozostaje z wyjściowej romantycznej ramy tematycznej – stanowi podniętę komiczną. W *Operetce* uwidacznia się napięcie między formą operetkową a treścią, która początkowo o lekkim i komediowym charakterze, stopniowo nabrzmiewa poważnymi dramatami pierwszej połowy

⁶⁵⁷ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 257.

⁶⁵⁸ Celem tej części studium nie jest refleksja nad echem gatunku operetki w utworze Gombrowicza (istnieją już opracowania na ten temat), lecz analiza parodii operetkowej formy jako elementu metafikcyjnego stanowiącego w dramacie źródło komizmu.

⁶⁵⁹ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 285.

⁶⁶⁰ Ibidem, s. 261.

⁶⁶¹ Ibidem, s. 257.

XX wieku – chodzi o rewolucję, pierwszą i drugą wojnę światową oraz zniewolenie człowieka uwikłanego w konwenanse i w patos dziejowy, a na poziomie metatekstualnym o zniewolenie dzieła zamkniętego w ramy realizowanego gatunku literackiego. Nieustanne nakładanie się szeroko rozumianych tekstów kultury i ich jednoczesna niepełna przystawalność oraz to, że jedna konwencja wyziera spod drugiej, powodują, iż utwór Gombrowicza nie daje odbiorcy wrażenia obcowania z operetką z krwi i kości, przeciwnie – szczególnie silne jest poczucie odchylenia od normy (literackiej i muzycznej) i to właśnie ta metafikcyjna rekontekstualizacja tradycji⁶⁶² (dochodzi do przekształcenia szablonowych ujęć literackich) zaważa na komicznym wydźwięku parodii.

4.2.4.2. Operetka: od strojności do nagości

Brigitte Schultze i Jan Conrad, omawiając metateatralne komponenty *Operetki*, odnotowują: „parodiowanie operetki jako «pokazu mody» wynika głównie z tego, że zaprezentowane tu przez Gombrowicza samoinscenizujące się społeczeństwo czerpie prawo do życia z ciągle zmieniających się mód”⁶⁶³. Parodia operetkowego gatunku, która czyni z utworu metadramat, realizuje się więc też przez nagromadzenie w nim najrozmaitszych strojów i rekwizytów. To kolejna cecha gatunku operetki, którą Gombrowicz wyolbrzymia do karykaturalnych rozmiarów i doprowadza w ten sposób do stanu krytycznego. Spójrzmy na trzy przykłady:

Na pierwszym planie, z boku GRUPA PAŃSKA: BANKIER, GENERAL, PROFESOR, MARKIZA. Stroje sprzed 1914 roku, obfite: mundur, tużurki, szapoklaki, bokobrody, kołnierzyki, laski, galony etc. Dystygowane maniery: ukłony, uśmiechy, grzeczności etc. [...] Zza kościoła wychodzi hrabia SZARM HIMALAJ, złoty młodzieniec, lat 35, birbant i lampart blasé: frak, szapoklak, rękawiczki, laseczka, monokl⁶⁶⁴.

Albertynka zdejmuje płaszcz przy pomocy Szarma. Wspaniała toaleta, obfita koafiura, boa, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelusz w rękę, mufka etc.⁶⁶⁵

SZARM
Spodnie!

FIRULET
Kurtka!

PREZES
Skarpetki!

GENERAL
Majtki!

⁶⁶² Zob. L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia...*, s. 331–350.

⁶⁶³ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 449.

⁶⁶⁴ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 264.

⁶⁶⁵ Ibidem, s. 304.

KSIĘŻNA
Szalik!

KSIĄŻĘ
Laska!

PROBOSZCZ
Krawat!

MARKIZA
Jupe!

HUFNAGIEL
Buty!

WSZYSCY (*prócz Fiora*)

Sztylpy, angiezy, buciki, dekolty, sznurowadła, frufu, miaumiau, dezabil, bonżurka, getry, rękawiczki, etcetera, etcetera, etcetera, etcetera, etcetera, etcetera⁶⁶⁶.

W zakresie kostiumów parodystyczne zdystansowanie względem wzorca realizuje się po pierwsze przez karykaturalne wyolbrzymienie, po drugie przez przeciwstawienie strojowi – nagości, której pragnienie jest jakby wołaniem o wyzwolenie z okowów operetkowej konwencji (a raczej nie tylko operetkowej, ale konwencji w ogóle). Gombrowicz pisze, że utwór ma charakter snu „o nagości człowieka, uwięzionego w strojach najdziwaczniejszych i najokropniejszych”⁶⁶⁷. Mnogość form narzucanych ludziom jest ukazana właśnie przez „szaleństwo stroju”⁶⁶⁸. W finale Albertynka jest naga⁶⁶⁹ – symbolicznie, za sprawą parodii, doszło do przełamania operetkowej konwencji „strojności”, tym sposobem ujawniony i w pewnym stopniu przewyżczony został proces automatyzowania kreacji i recepcji dzieła literackiego (w tym przypadku realizującego kod operetki)⁶⁷⁰, który prowadzi do stagnacji treści w skostniałych formach. Z jednej strony zwrócenie uwagi odbiorcy na konwencję operetkową i dokonanie jej parodystycznego przełamania (na zasadzie przejaskrawionej opozycji strój–nagość), z drugiej sama nagość (stanowiąca jedno z narzędzi parodii), powszechnie wiązana z tym, co nieprzyzwoite i wstydlive, wprowadzona „na salony” – składają się na impuls komizmotwórczy.

⁶⁶⁶ Ibidem, s. 358.

⁶⁶⁷ Ibidem, s. 263.

⁶⁶⁸ J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny...*, s. 98.

⁶⁶⁹ „Finałowa nagość Albertynki zdaje się być próbą odrzucenia gry i maski, swobodnego «powrotu do raj»” (ibidem).

⁶⁷⁰ „Parody renews and maintains the relationship between form and what it can express, by upsetting a previous balance which has become so rigidified that the conventions of the form can express only a limited or even irrelevant content. The breaking of the frame of convention deliberately lays bare the process of automatization that occurs when a content totally appropriates a form, paralysing it with fixed associations which gradually remove it from the range of current viable artistic possibilities” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 68–69).

4.2.5. Podsumowanie

Intertekstualność, jedno z koronnych narzędzi metafikcji, jest w dramatach Gombrowicza nośnikiem iście postmodernistycznego potencjału komizmotwórczego. Pisarz zachowuje się niczym artysta Lyotardowski, który „uderza w innego artystę, bezczelnie demontuje jego dzieło i wszyscy mają się roześmiać nad losem zdeptanej przezeń ofiary – autora dzieła skończonego, zastygłego, podanego krytycznemu demontażowi. [...] Miejsce komiczności usytuowane jest poza artystą, w kimś innym, którego kosztem odbywa się spektakl eksperymentalnej sztuki”⁶⁷¹. Gombrowicz uderza w konwencje wyrażania, w dyktat form, w determinizm zarówno sztuki, jak i ten społeczny. Intertekstualność wydaje się tu paradoksalnie wyrazem szeroko rozumianego „lęku przed wpływem”, o którym na przykładzie twórczości poetyckiej pisze Harold Bloom⁶⁷². Gombrowicz, aby uwolnić swoje dzieła i postaci spod wpływu stuleci tradycji literackiej i kulturowej, wymierza wypracowanym przez nią formułom cios, a jego bronią jest rodzący się na gruzach schematów literackich, kulturowych i społecznych komizm. Niewątpliwie Gombrowiczowski cios osiąga największą siłę w *Operetce*.

Podobnie jak chwyt metateatralny, również intertekstualność zwraca uwagę odbiorcy na fikcyjny i konwencjonalny charakter literatury, uniemożliwiając mu tym samym wczucie się w świat przedstawiony i wymuszając zdystansowanie wobec niego stosunek (jako świata w najwyższym stopniu fikcyjnego, literackiego, teatralnego). We wszystkich czterech dramatach siatka powiązań intertekstualnych jest rozrywana przez migawkowość poszczególnych odwołań. Liczne cytaty i parafrazy nakładają się na siebie, wyzierają spod siebie, tworząc całość heterogeniczną i wielogłosową. Gombrowiczowskie nawiązania do rozpoznawalnych tradycji dramaturgii europejskiej skutkują ich ironiczno-groteskowym splątaniem i komicznym podważeniem. Pisarz w istocie wykorzystuje elementy różnych wzorów, „modyfikując, parodiując, nadpisując tekst własny na kanwie tradycyjnych schematów”⁶⁷³, tak że jego

⁶⁷¹ T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, [w:] idem, *Nić śmiesznego...*, s. 281–282.

⁶⁷² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002. Zob. uwagi Michała Głowińskiego o „dystansie wobec formy Gombrowicza”: „Formuła «dystans wobec formy» stanowiła dla niego [Gombrowicza – N.B.] podstawowe sformułowanie programowe, jeden z zasadniczych punktów jego estetyki. Odnosiła się ona przy tym nie do takich czy innych elementów wypowiedzi, ale do «formy» w ogólności, zatem do wszelkiego przekazu narracyjnego i tego wszystkiego, co on zawiera, a także do tradycji, do jakich się odwołuje. Dystans wobec formy był w ujęciu Gombrowicza koncepcją programową z tej przede wszystkim racji, że miał chronić pisarza przed uleganiem wszelkim utartym i społecznie aprobowanym wzorcom uprawiania literatury (nie tylko zresztą tradycyjnym, także awangardowym), stanowił przeto teoretyczną podstawę parodii” (M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 27).

⁶⁷³ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 80.

dramaty stają się swego rodzaju palimpsestami, a wzorce będące przedmiotem naśladowania to zacierają się, to znów wyzierają spod tego, co Gombrowicz na nich „nadpisuje”. Mimo ewidentnych zbieżności wyraźny jest więc zawsze brak kompletnej odpowiedniości między dramatami Gombrowicza a ich pra- i pretekstami. W sztukach tych wzorce literackie, dramatyczne i tekstowe zostają przywołane na płaszczyźnie intertekstualnej i metateatralnej, a potem parodystycznie odrzucone.

Głównym wyznacznikiem intertekstualności u Gombrowicza jest „parodystyczne demaskatorstwo”⁶⁷⁴. Metafikcja, mająca źródło w parodii, wykorzystując utrwalone w tradycji szablony nie tylko literackie, lecz także muzyczne, po pierwsze eksponuje ich obecność w dziele (zwykle są przezroczyście, a przynajmniej powinny być zrealizowane w taki sposób, żeby umożliwić odbiorcy udawanie, że ich nie ma, i ułatwić mu „zawieszenie niewiary”), wyolbrzymiając i przekształcając ich elementy, po drugie prowokuje napięcia między formą a treścią (odsłaniając ich związki i igrając z nimi), podobnie jak dzieje się to w dowcipie⁶⁷⁵. Mamy tu do czynienia z zakłóceniem kodu komunikacji literackiej i kulturowej, ze swoistą kontestacją regulujących je norm. Komizm rodzi się tu jako „pierwotny zysk rozkoszy”⁶⁷⁶, wywołany przez nieprzystawalność dzieła do potocznej zdroworozsądkowej intuicji odbiorców. Według poznawczych teorii humoru⁶⁷⁷ źródłem śmiechu „jest uwolnienie nadmiaru energii”, która była „zarezerwowana na walkę ze spodziewanym zagrożeniem. Jeżeli umysł dostrzega, że coś jest nie w porządku, automatycznie włącza się mechanizm alarmowy. Jest on aktywowany przy nowych, niespodziewanych lub sprzecznych z oczekiwaniami bodźcach”⁶⁷⁸. Parodystyczna metafikcja, konstruuje formę i treść utworu przez ich jednoczesną de(kon)strukcję, kieruje uwagę odbiorcy na sposób budowy dzieła (niczym gdy ogląda się obraz impresjonistyczny z bliska, tak że widać poszczególne plamki składające się na całość, odbiorca zaczyna dostrzegać splot konwencji, form, odwołań – a nie tylko utwór jako pewien monolit mówiący coś o jakimś wycinku rzeczywistości), i w ten sposób – jako swego rodzaju aberracja literacka – może stać się bodźcem komizmotwórczym.

⁶⁷⁴ „Parodystyczne demaskatorstwo jest tu istotnym wyznacznikiem referencji systemowej w ogóle” (B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 441).

⁶⁷⁵ Według Freuda dowcip ma niejako podwójną budowę, podwójne oblicze (Freud porównuje dowcip do „łajdaka o rozdwojonym języku”) – jedna ze sfer jego znaczeń jest rezultatem częściowego uwolnienia treści nieświadomych (istotne są tu wszelkiego rodzaju dziwactwa językowe, czyli przypadki odchylenia od normy), a druga związana jest z koniecznością odwołania się do oczekiwań percepcyjnych odbiorcy (chodzi o pewną zgodność z konwencją) – zob. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości...*, s. 196.

⁶⁷⁶ Ibidem.

⁶⁷⁷ Podobnie jak w psychoanalitycznej teorii Freuda.

⁶⁷⁸ J. Rynkiewicz, *Kognitywne spojrzenie na poczucie humoru*, „Via Mentis” 2012, nr 1, s. 89.

4.3. Ironia

W dramatach Gombrowicza na różne sposoby uobecnia się ironia: w autorskich prologach, didaskaliach, przez nieustanne ujawnianie i chowanie obecności „ja” autorskiego, a także w sposobie ukształtowania świata przedstawionego, postaci i ich wypowiedzi jako sztucznych, groteskowych, absurdalnych. Ironia jest jednym z nieodzownych komponentów metafikcji, determinujących jej komizmotwórczy potencjał. Tak jak w przypadku intertekstualności, również w zakresie stopnia ironicznego nacechowania i jego komicznego wydzźwięku *Operetka* przewyższa swoich poprzedników.

4.3.1. Ironia narracyjna

4.3.1.1. Ironiczne nacechowanie autorskiego paratekstu

We wszystkich sztukach Gombrowicza właściwy tekst dramatu⁶⁷⁹ jest poprzedzony paratekstem autorskim⁶⁸⁰, którego obecność stanowi pierwszy sygnał ironicznej gry dramatycznej z odbiorcą (w przypadku *Operetki* i *Ślubu* pierwszym zwiastunem ironicznej gry jest już tytuł: *Operetka* nawiązuje do formy teatru muzycznego, a *Ślub* do *Wesela* Wyspiańskiego), aktualizowanej dalej za sprawą jego ukształtowania stylistycznego i retorycznego. Autorskie parateksty Gombrowicza to opisy wydarzeń i świata przedstawionego ujawniające ich fikcyjny status i dramatyczną strukturę. Głos z komentarza podpowiada też odbiorcy konkretną interpretację utworu. Mamy tu przeto do czynienia ze swego rodzaju ironią narracyjną, która realizuje się „poprzez bezpośrednie wtrącenia narratora, w których nawiązuje do opowiadanych wydarzeń, komentuje je [...]”⁶⁸¹. Zawarte w tych wstępach streszczenie i omówienie akcji można porównać do swoistego *mise en abyme*, to forma „teatru w teatrze”, niepełna realizacja „sztuki ramowej”⁶⁸². Dochodzi do zdublowania rzeczywistości przedstawionej (niczym za sprawą preambuły w średniowiecznych misteriach lub

⁶⁷⁹ Przez właściwy tekst dramatu rozumiem tu tekst dialogowy (dialogi postaci) i nie-dialogowy (didaskalia), nie zaliczam do niego natomiast „słowa wstępnego” od autora, czyli autorskiego paratekstu (*Komentarz*, streszczenie akcji, *Uwagi o grze i reżyserii*). Na temat „paratekstu” zob. G. Genette, *Introduction to the Paratext*, „New Literary History” 1991, nr 22 (tyt. oryg. *Introduction à l'architexte*); idem, *Palimpsesty...*; idem, *Paratexts...*; D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, PWN, Warszawa 1980.

⁶⁸⁰ Co ciekawe i znaczące, we wszystkich sztukach Gombrowicza paratekst następuje po spisie osób, a więc przylega bezpośrednio do tekstu dialogowego. Można by to wiązać – powołując się tu na interesującą sugestię Anny Krajewskiej (źródło: nieopublikowana recenzja tej książki) – z burzeniem przez polskiego dramaturga myślenia binarnego: tekst/metatekst.

⁶⁸¹ P. Łąguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 64.

⁶⁸² „Sztuka ramowa” to odmiana „teatru w teatrze”, w której tekst sztuki jest opatrzony różnymi prologami i epilogami (S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr...*, s. 132). Dramat właściwy jest poprzedzony prologiem, a zatem do pełnej „ramy” brak epilogów.

prologu w komedii dell'arte) i te dwa światy szczególnie „kontrastują ze sobą jako złuda sceny i rzeczywistości życia”⁶⁸³. Parateksty powodują demaskację z jednej strony iluzji świata przedstawionego, a z drugiej nieobecności dramatopisarza⁶⁸⁴. W utworach dramatycznych – z uwagi na to, że „autonomiczny porządek dzieła niejako oderwany [jest] od podmiotu twórczego (brak narratora)”⁶⁸⁵, a przynajmniej takie ma sprawiać wrażenie – podmiot twórczy może uobecnić się właśnie w paratekście (paratekst autorski odsłania zatem poziom świadomości autorskiej). Gombrowiczowskie wstępy to teksty niedialogowe, należące do rzekomo nieobecnego dramatopisarza, za których sprawą wyraźnie uobecnia się świadomość autorska i znacząco „wzrasta rola «ja» autorskiego w tekście”⁶⁸⁶. Komentarze Gombrowicza stanowią w pewnej mierze przedświadek świata diegetycznego, to szczególna odmiana metalesy⁶⁸⁷. Obecność odautorskich komentarzy, reprezentujących rodzaj wtargnięcia do dzieła ekstradiegetycznej świadomości, powoduje swoiste „wahanie mimetyczne”⁶⁸⁸ i nadwężenie poczucia realności.

W porównaniu z późniejszymi dramatami tego pisarza autorski paratekst jest najuboższy w *Iwonie*, gdzie przybiera formę streszczenia akcji opatrzonego krótkimi komentarzami, podczas gdy w *Ślubie* i *Operetce* właściwy tekst dramatu jest poprzedzony aż trzema komponentami odautorskimi, w których Gombrowicz kolejno naświetla ideę dramatów, przedstawia streszczenia poszczególnych aktów oraz dzieli się wskazówkami dotyczącymi sposobu wystawienia dramatów na scenie. Niewątpliwie ciekawym przypadkiem jest zrekonstruowana przez Jeleńskiego *Historia*, w której dochodzi niejako do zdublowania najwyższej instancji nadawczej i „autorskich” paratekstów⁶⁸⁹.

⁶⁸³ M. Dessoir, *Das Schauspiel im Schauspiel*, [w:] idem, *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, F. Enke, Stuttgart 1929, w polskim brzmieniu cyt. za: S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr...*, s. 132.

⁶⁸⁴ Przypomnijmy za Rutą-Rutkowską: „Tekst niedialogowy stanowią przede wszystkim didaskalia, ale także wszelkie wstępy i przypisy autorskie, międzytytuły itp. Dramat klasyczny operuje jedynie didaskaliami, które są kształtowane bezosobowo, jako «przezrocyste» informacje o miejscu i czasie zdarzeń (wszystkie inne pojawiały się tutaj w miarę rozwoju dramatu), a przede wszystkim tak, aby zachowana została «konwencja nieobecności dramatopisarza» (tak to nazywa Adam Kulawik), służąca iluzji jego nieobecności. Taka konwencja formułowania didaskaliów bywa respektowana przede wszystkim w sztukach wiernych klasycznemu wzorcowi. Jednakże w innego typu dramaturgii nie tylko zmienia się ich postać, ale tzw. tekst właściwy «obraca» różnego rodzaju komentarzami, czyli – formami niedialogowymi” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron).

⁶⁸⁵ Ibidem.

⁶⁸⁶ Ibidem.

⁶⁸⁷ Zob. T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji...*, s. 183–194.

⁶⁸⁸ Sformułowanie Zofii Mitosek (eadem, *Mimesis. Między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 25–46).

⁶⁸⁹ Oczywiście zestawiając autorskie wstępy do sztuk, trzeba mieć na uwadze, że *Historia* jest dramatem niedokończonym, opublikowanym we fragmentach na podstawie rekonstrukcji dokonanych przez Jeleńskiego. Tekst, który poddajemy analizie, nie jest postacią finalną sztuki. Zasygnalizujemy tu tylko, że w pewnym sensie jej finalną postacią stanowi *Operetka*.

W komentarzu do *Iwony* ukształtowanie wypowiedzi przypomina nieco epicką narrację trzecioosobową, w której narrator opowiada o motywacjach i odczuciach postaci – na przykład „Książę [...] nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu”⁶⁹⁰ – ujawniając swój ironiczny i wartościujący stosunek do wydarzeń, co nadaje mu cech narratora auktorialnego: „Dwór popada w niezdrowe, szydercze chichoty”⁶⁹¹, „Powstają bezsensowne podejrzenia, piętzy się głupstwo i niedorzeczność, z której wszyscy zdają sobie sprawę”⁶⁹², „Akt III Tymczasem obecność Iwony na dworze wywołuje dziwne komplikacje”⁶⁹³. Podmiot sprawczy *Komentarza* ma też świadomość statusu ontologicznego dzieła i strukturalnych konsekwencji jego przynależności gatunkowej (na przykład podział na akty – treść uporządkowano według aktów, podawane jest, co dzieje się po kolei: „Akt I...”, „Akt II...”, „Akt III...”, „Akt IV...”). Uwidacznia się w ten sposób fikcyjny charakter tekstu teatralnego i aktualizuje się ironiczna gra z odbiorcą.

W *Ślubie* paratekst autorski jest znacznie bardziej rozbudowany niż w *Iwonie* i składa się z trzech części: *Idei dramatu*, *Wskazówek dotyczących gry i reżyserii* oraz streszczenia akcji (*Akcja*). Wszystkie trzy ujawniają „fakt «zrobienia» tekstu teatralnego i jego fikcyjny charakter”⁶⁹⁴. Po pierwsze streszczenie wydarzeń – tak jak w *Iwonie* – jest ułożone według aktów, przez co uwaga odbiorcy zostaje skierowana na formalne uporządkowanie dzieła. Po drugie wskazówki adresowane do reżyserów, scenografów i aktorów, odsłaniając kulisy inscenizacyjne sztuki, dodatkowo uprzytomniają odbiorcy (czytelnikowi) fakt obcowania z tekstem teatralnym – czytamy na przykład, że „sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min... Powinna ona być zagrana sztucznie, ale sztuczność ta nigdy nie powinna tracić związku z tym normalnym ludzkim tonem, który wyczuwa się w tekście”⁶⁹⁵. Po trzecie w streszczeniu trzeciego aktu zostaje zasugerowane, że problem reprezentacji rzeczywistości, mimetyzmu oraz granic realizmu jest przedmiotem refleksji jednej z postaci dramatu: „Henryk nie wie, czy to wszystko «jest prawdą, czy nie jest prawdą». Widzi siebie wobec świata fikcji, snu kłamstwa, świata formy. A jednak ten świat odpowiada jakiejś rzeczywistości, coś wyraża...”⁶⁹⁶. Po czwarte zwraca uwagę nieneutralne zabarwienie stylistyczne paratekstu (zwłaszcza w streszczeniu wydarzeń) – między innymi przez zastosowanie słów o szczególnym nacechowaniu stylistycznym (na przykład „Ojciec-karczmarz wzbrania mu **dobierać** się do Mani”⁶⁹⁷) czy licznych wykrzykników, które ujawniają silne zaangażowanie emocjonalne mówiącego

⁶⁹⁰ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 7.

⁶⁹¹ Ibidem.

⁶⁹² Ibidem.

⁶⁹³ Ibidem.

⁶⁹⁴ B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 434.

⁶⁹⁵ W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 107.

⁶⁹⁶ Ibidem, s. 111.

⁶⁹⁷ Ibidem, s. 109, wyróż. N.B.

(na przykład „Teraz, na koniec, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli Ślubu!”⁶⁹⁸). Sposób ukształtowania wypowiedzi w paratekście autorskim przypomina narrację auktorialną. Wreszcie po piąte w paratekście są stwarzane pozory niezależnienia fabuły od autora: „wszystko tu bez przerwy «stwarza się»: Henryk stwarza sen, a sen – Henryka, akcja też stwarza się nieustannie **sama**, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość prze naprzód ku nieznanym rozwiązaniom”⁶⁹⁹. Dramaturg w komentarzach sugeruje, że nie wiadomo, jak potoczy się akcja (finguje więc swoją niewiedzę i brak wpływu na przebieg wydarzeń). Co ciekawe, również w *Dzienniku*, w swoistym autokomentarzu do *Ślubu*, Gombrowicz notuje, że świat, który ujawnia się w utworze, „nie jest z góry wiadomy, nawet autorowi, dramat jest jedynie próbą artystycznego dotarcia do rzeczywistości, którą kryje Przyszłość”⁷⁰⁰. Ponadto Gombrowicz przekazuje jednej z postaci dramatu „moce twórcze”, czyniąc z niej współtwórcę fikcji: najpierw w *Ideji dramatu* czytamy, że Henryk „upodabnia się raczej do artysty w stanie natchnienia, niż do osoby, która śni”⁷⁰¹ (podobnie w *Dzienniku* wspomina się o „duchu bohatera-artysty”, który „śni na marginesie akcji”, i o jego śnie jako „celebracji świętego obrządku nowego i nieznanego Stawania się...”⁷⁰²), a wzajemne stwarzanie się i deformowanie postaci stanowi „akt artystycznego tworzenia”, zaś dalej we *Wskazówkach dotyczących gry i reżyserii* Henryk jest mianowany „reżyserem”⁷⁰³. Wszystko to wytwarza ironiczne napięcia, wymuszając pozycję dystansu wobec tekstu.

W *Historii* dystans wobec tekstu i napięcia metafikcyjne są potęgowane szczególnie za sprawą rekonstrukcji, związanej z nią obecności dodatkowej instancji twórczej/autorskiej oraz swoistego zdublowania paratekstu „autorskiego”, jak również zjawiska, które można by nazwać wynurzeniem się Gombrowicza z różnych poziomów tekstu. W *Historii* do paratekstu zaliczają się takie oto cztery fragmenty: 1. plan dramatu – *Plan (Fragment 1)*, z którego wynika, że dramat jest podzielony na trzy akty, oraz w którym w formie surowych haseł nakreślono, co zawierają poszczególne akty i sceny; 2. *Projekt Aktu I (Fragment 2)*; 3. *Legenda I-go Aktu*; 4. *Projekt Aktu II. Fragment 13*. To części paratekstu pochodzące od Gombrowicza (choć dopisek informujący o numerze fragmentu należałoby już raczej przypisać Jeleńskiemu). Jednak, jak donosi literatura przedmiotu, „pracując nad *Historią (Operetką)* Konstanty Jeleński, tak jak Gombrowicz,

⁶⁹⁸ Ibidem, s. 110.

⁶⁹⁹ Ibidem, s. 106, wyróż. N.B.

⁷⁰⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 101–105.

⁷⁰¹ Idem, *Ślub...*, s. 106.

⁷⁰² Gombrowicz pisze o *Ślubie*: „To sen o epoce, wyrażający męczarnie naszej współczesności, ale też sen wyprzedzający epokę, usiłujący odgadnąć... na marginesie akcji śniący duch bohatera-artysty chce przebić ciemność, to senna walka z demonami jutra, to celebrowanie świętego obrządku nowego i nieznanego Stawania się...” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 101–105).

⁷⁰³ Wyjaśnia Gombrowicz: „Jest on reżyserem” (idem, *Ślub...*, s. 107).

przygotował komentarz do niedokończonego utworu oraz jego streszczenie. Ten tekst Jeleńskiego zatytułowany *Od bosości do nagości*. (*O nieznannej sztuce Gombrowicza*) jest załączany jako przedmowa [w niektórych wydaniach jako posłowie – N.B.] do wszystkich wydań utworu⁷⁰⁴. *Historia* to w jakimś sensie dramat pisany na cztery ręce i na dwa podmioty twórcze, stykają się i wybrzmiewają tu dwa głosy – Gombrowicza i Jeleńskiego. W utworze dochodzi do spotkania dwóch instancji autorskich (to podwojenie instancji autorskiej), obu ekstradietycznych (ale uwaga: Gombrowicz w pewnym momencie przenika do świata przedstawionego dzieła, a jego monologi miejscami przenoszą się do didaskaliów). Wszystko to sprawia, że proces lektury *Historii* polega w istocie na rekonstrukcji na podstawie wstępów Gombrowicza, fragmentów dramatu zestawionych przez Jeleńskiego oraz komentarza i streszczenia-omówienia treści dramatu, również pióra Jeleńskiego. Może skłaniać to niekiedy do nielinarnej lektury utworu, swobodnego przeskakiwania od poszczególnych fragmentów dramatu do uwag Gombrowicza czy Jeleńskiego i z powrotem⁷⁰⁵. Taka lektura z pewnością jednak utrudnia „zawieszenie niewiary”.

Dystans czytelnika wobec dzieła jest wyraźnie potęgowany w *Operetce* przez silnie ironiczny ton, w jakim utrzymano autorski paratekst (i w ogóle cały utwór)⁷⁰⁶. Już w pierwszych zdaniach paratektu, odsłaniających kulisy pracy dramaturga (Gombrowicz nakreśla, czym jest dla niego sztuka teatralna, ujawnia swój stosunek wobec gatunku operetki, a także pisze, w jaki sposób i w jakim celu chciałby wykorzystać operetkową formę w *Operetce*), można wyczuć, że w tekście została zakodowana jakaś parodystyczna i ironiczna gra:

jak tu nadziąć pustotę operetkową istotnym dramatem? Gdyż, jak wiadomo, robota artysty jest wiecznym łączeniem sprzeczności, przeciwieństw – i, jeśli zabierałem się do formy tak lekkomyślnej, to żeby ją opatrzyć i uzupełnić powagą i bólem [...]. Nikt by nie uwierzył, ile wysiłków pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa. Zamknąć w operetce pewną pasję, pewien dramat, pewien patos, nie naruszając jej świętej głupoty – oto kłopot niemały⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ Zob. <http://www.witoldgombrowicz.com>. Jeleński stwierdza też: „Zanim przejdę do omówienia *Historii* i jej związków z *Operetką*, należy, na wzór Gombrowicza, zapoznać czytelnika z zamierzoną akcją” (K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 421).

⁷⁰⁵ Zwłaszcza że w streszczeniu Jeleńskiego są zamieszczone informacje, których Gombrowicz nie zdradza czytelnikom ani w paratekście, ani w tekście dramatu (ani w części dialogowej, ani w didaskaliach), na przykład: „Akt I – Rok 1914, salon państwa Gombrowiczów w Warszawie” (K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 421) – Jeleński zacieśnia w ten sposób więź między postacią Witolda a biografią Gombrowicza, albo „Akt III – Kawiarnia Ziemiańska w Warszawie między r. 1933 i 1935” (ibidem, s. 428) – informacja co do miejsca pojawia się też w tekście Gombrowiczowskim, ale nie zostają tam wprost podane daty, można się ich domyślać na podstawie przywoływanych postaci i wydarzeń historycznych. Trudno dociec, czy Jeleński dopowiedział sam podobne szczegóły, czy miał na ich temat wiedzę na podstawie rękopisów fragmentów, których nie zdecydował się opublikować.

⁷⁰⁶ Postawa ironiczna jest niejako wpisana w literaturę o cechach metafikcyjnych.

⁷⁰⁷ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 257.

Silne jest wrażenie, że zarówno opowiadane wydarzenia, jak i struktura dzieła są tylko narzędziami warsztatu pisarza, który przyjmuje wobec nich zdystansowaną postawę. W *Operetce* ujawniający się dramaturg wyraźnie usiłuje modelować horyzont odbiorczych oczekiwań i postaw wobec dzieła: „Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym – maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze⁷⁰⁸ – to byłaby najlepsza inscenizacja *Operetki* w teatrze. Ale i w wyobraźni czytelnika⁷⁰⁹ – pisze Gombrowicz. Autorskie profilowanie sposobu odbioru zachodzi również (we wszystkich dramatach) w streszczeniu akcji, splecionym ściśle z uwagami interpretacyjnymi. Przy czym pisarz odnosi się nie tylko do opowiadanych wydarzeń (a w streszczeniu podaje nawet własną ich interpretację), ale też do formy dzieła i związków tejże z treścią, jakie projektuje dla swojego utworu. W omówieniu przebiegu wydarzeń wyraźny jest ironiczny ton manifestujący się w ekspresywnej i zdecydowanej nieneutralnej budowie retorycznej wypowiedzi – na przykład pojawiają się wykrzyknienia i pytania retoryczne, z jednej strony uspojujące i ożywiające tok narracji, z drugiej zauważalny jest ich ton jakby nie na serio, z przymrużeniem oka: „Ale cóż to?!”, „Przekleństwo!”, „Ale ktoś to przybywa w odwiedzin z Paryża na zamek Himalaj?”, „Lecz co to?! Ach, co to?!”, „Skąd się wzięła w trumnie? Kto ją tam ukrył?”⁷¹⁰.

Gombrowicz od początku konsekwentnie nie pozwala odbiorcy na „zawieszenie niewiary”, stwarza wszechogarniające wrażenie niejednogłośowości wypowiedzi i „wypadnięcia z formy” – każda ze sztuk wypada bowiem z odgrywanej formy dramatycznej (*Operetka* wypada z formy operetki, *Iwona* z formy dramatu obyczajowego, komedii wysokiej i salonowej, *Ślub* z formy kroniki szekspirowskiej, teatru jaźni i snu itd., postaci wypadają z konwencji, które odtwarzają, autor nie jest przezroczysty, a czytelnik jest zmuszany do ciągłej weryfikacji przyjętych założeń odbiorczych). Parateksty autorskie przez swój metafikcyjny charakter dystansują czytelnika wobec dzieła, uświadamiając mu jego materialny i intencjonalny wymiar⁷¹¹.

4.3.1.2. Ujawnianie się świadomości autorskiej

W dramatach Gombrowicza za sprawą napięć między głosem didaskaliów a głosami postaci, nieneutralności i nieprzezroczystości głosu mówiącego w didaskaliach oraz przesunięć i przekroczeń metaleptycznych aktualizuje się ironiczne igranie z klasycznymi konwencjami komunikacji dramatycznej, zgodnie z którymi „wypowiadacz skryptor” z jednej strony „dzieli swój dyskurs na wiele

⁷⁰⁸ Charles Baudelaire napisał o śmiechu objawiającym wyższość nad całą naturą (a nie tylko nad człowiekiem), że istnieje „tylko w stosunku do ludzkości, której udziałem był upadek [...]” (cyt. za: P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 39).

⁷⁰⁹ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 258.

⁷¹⁰ Ibidem, s. 258–263.

⁷¹¹ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960.

głosów, aby za ich pomocą skomunikować się z odbiorcą⁷¹², z drugiej zaś jest „wypowiadaczem didaskaliów” i powinien je kształtować przezroczyście i bezosobowo, fingując swoją nieobecność.

W *Iwonie* didaskalia sprowadzają się w zasadzie do suchych informacji, że dana postać weszła lub wyszła, śmieje się, mówi ze zdziwieniem itp. W związku z tym również nacechowanie ironicznego tekstu pobocznego jest niewielkie. Zwraca jednak uwagę kwestia, w której „wypowiadacz didaskaliów” ujawnia (a może figuruje?) ograniczenie własnej wiedzy na temat świata przedstawionego, upodmiotowiając tym samym „głos didaskaliów”, demaskując jego obecność i podmiotowy charakter: „INOCENTY (wyrzaża się albo z martwym spokojem, albo z niesłychanym rozdrażnieniem)”⁷¹³. Także w *Operetce* głos w didaskaliach nie jest stylistycznie ani neutralny, ani przezroczysty, przeciwnie – jest silnie zsubiektywizowany, na przykład: „HUFNAGIEL Kopniak (daje mu kopniaka w tylek)”⁷¹⁴ albo „wiatr, ale niemrawy”⁷¹⁵. W przytoczonych kwestiach uobecnia się głos „wypowiadacza”, głos dramaturga wyziera spod konwencji własnej nieobecności. Aktualizuje się w ten sposób ironiczna gra dramaturgiczna polegająca na chowaniu i ujawnianiu obecności „ja” autorskiego, jakiejś „świadomości sprawczej”, to gra identyfikacji ironicznego podmiotu w tekście i identyfikacji tego podmiotu ze światem przedstawionym i tekstem.

W *Ślubie* ironia realizuje się za sprawą sposobu ukształtowania postaci Henryka i jego usytuowania w obrębie i wobec fikcji, a także sposobu ukształtowania jego wypowiedzi i przemieszczania się głosu bohatera między różnymi poziomami komunikacji dramatycznej – w *Dzienniku* Gombrowicz pisze o Henryku, że od momentu wygłoszenia początkowych monologów „będzie on zarazem w akcji i poza nią; będzie czasem popierał ją zażarcie jakby w pragnieniu wyczerpania jej sensu, będzie stowarzyszał się z nią w upojeniu, albo będzie asystował jej z boku, albo, na chwilę, zupełnie ją zatrzyma”⁷¹⁶. Można wyróżnić trzy rodzaje wypowiedzi Henryka. Do pierwszego z nich należą kwestie, w których nie tylko niczym narrator opowiada on świat przedstawiony, ale również siebie czyni przedmiotem opowiadania i komentarza: „Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół / i nedorzeczny strop... Dziwne sklepienie... [...]”⁷¹⁷, „Ojciec wynurza się z cieniów / Ale zmieniony do niepoznaki, tak iż / Trudno rozpoznać [...]”⁷¹⁸, „jakże uroczysty jestem! / doniośle brzmią moje

⁷¹² „U podstawy istnieje «kontrakt teatralny»: ja-skryptor wypowiadam swój dyskurs rozdzielony na wiele głosów: oczywiście to ja-skryptor zwracam się do was widzów, ale mój dyskurs będzie musiał do was dotrzeć poprzez kanał głosów należących do interlokutorów pośrednich” (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions sociales, Paris 1996, s. 11, cyt. za: K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron).

⁷¹³ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 42.

⁷¹⁴ Idem, *Operetka...*, s. 317.

⁷¹⁵ Ibidem, s. 290.

⁷¹⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 101–105.

⁷¹⁷ Idem, *Ślub...*, s. 113.

⁷¹⁸ Ibidem, s. 118–119.

słowa!”⁷¹⁹. To kwestie, które można by przenieść do didaskaliów, bowiem Gombrowicz obarcza w nich Henryka rolą narratora. W drugim rodzaju kwestii Henryk jawi się jako reżyser, jako mistrz ceremonii i dosłownie inscenizuje siebie oraz inne postaci:

HENRYK

Czekaj, czekaj, stań tutaj obok mnie. Nikt nie widzi, co? Przez dziurkę od klucza nie widać. To między nami. Tfy, coś za cisza. Niby nic, a człowiek się czuje niewyraźnie. Usiądź. Nie, lepiej stań tutaj, przy tym krześle, pochyl głowę
I ręce opuść. Teraz ja do ciebie
Podchodzę i tutaj staję przy tobie i starszą
Mą rękę na twój kark zakładam młodszy. Zimno!
Chłodno, nieprawda? Ja ciebie dotykam [...]”⁷²⁰.

Wreszcie trzeci rodzaj kwestii można by określić jako *soliloquium*, czyli rozmowę, którą Henryk prowadzi z samym sobą, przy czym jego głos wybrzmiewa nie tylko w tekście dialogowym w pierwszej osobie liczby pojedynczej, lecz także w didaskaliach w pierwszej osobie liczby mnogiej:

HENRYK (*sam*)

[...]

(*do mebla*) Spoglądasz na mnie? Jestem w obieży spojrzeń, w okręgu widzenia, a wszystko, na co spojrzę, mnie ogląda

Choć jestem sam

Sam

W tej ciszy... Wyciągam rękę. Ten ruch tak zwykły

Normalny

Codzienny

Staje się ruchem znaczącym, ponieważ do nikogo nie jest

Skierowany...

W ciszy palcami ruszam, a osoba moja

Sobą rozrasta się na samej sobie

I sednem staje się sedna. Ja, ja, ja! Ja sam!

Jeżeli jednak ja, ja, ja sam, to dłączegóż

(Użyjmy tego efektu) mnie nie ma?

Cóż stąd (zapytam), że to ja, ja jestem w samym środku, w samym centrum, jeżeli ja, ja nigdy nie mogę być

Sobą?

Ja sam.

Ja sam⁷²¹.

⁷¹⁹ Ibidem, s. 119.

⁷²⁰ Ibidem, s. 227.

⁷²¹ Ibidem, s. 228.

Dalej rozmowa z samym sobą przybiera jeszcze bardziej eksplicytną postać, bowiem Henryk zaczyna zwracać się do siebie w drugiej osobie liczby pojedynczej:

Teraz, gdy jesteś sam, zupełnie sam, mógłbyś przy-
najmniej zawiesić na chwilę twoją nieustanną recy-
tację
Tę fabrykę słów
Twoją produkcję gestów...
Lecz ty, nawet wtedy, gdy jesteś sam, udajesz, że je-
steś sam, ty wciąż tylko
(Powiedzmy to szczerze tutaj, w tym właśnie miej-
scu, w tej chwili)
Udajesz siebie samego
Nawet przed samym sobą
Ja sam
Ja sam (zacznijmy to jeszcze raz)... a tam
Krzyk, ryk i jęk i krew, ach, ach i strach
[...]
O deklamatorzy!
(Z furią wyrzućmy to słowo, z sarkazmem)
Co pełną gębę macie moralności
I odpowiedzialności! (Szydlerczo
Złośliwie wykrzywmy się, machnijmy ręką)
[...]
Daremnie mucha wasza brzęczy wokół nosa
Czarnozielonej otchłani (niech śmiech mój
dyskretny
I ludzkołudzki śmiech mój, prywatny i cichy
Nieokreślony oraz niezbadany
odezwie się w tej chwili...)
[...]
(A teraz, by skończyć
Monolog ten) [...] ⁷²².

W przytoczonym fragmencie następuje zmiana podmiotu didaskaliów z ekstradiegetycznego „wypowiadacza”, który informuje nas, że Henryk wygłasza swoją kwestię w samotności („sam”) czy że dany jej passus jest skierowany „do mebla”, na Henryka, który w ramach tekstu pobocznego czyni pewne dodatkowe uwagi dotyczące własnej wypowiedzi (i dokonuje swoistej autoinscenizacji): „użyjmy tego efektu”, „zapytam”, „powiedzmy to szczerze właśnie tutaj, w tym właśnie miejscu, w tej chwili”, „zaznaczmy to jeszcze raz”, „z furią wyrzućmy to słowo, z sarkazmem”, „szydlerczo złośliwie wykrzywmy się, machnijmy ręką”, „a teraz, by skończyć monolog ten”. Poza zaburzeniami klasycznych konwencji komunikacji dramatycznej, zgodnie z którymi „wypowiadacz didaskaliów” winien kształtować swój dyskurs bezosobowo i przezroczyście,

⁷²² Ibidem, s. 228–231.

a przede wszystkim i on, i bohater funkcjonują na różnych poziomach komunikacji, mamy tu do czynienia z subtelną, niebezpośrednią formą metalepsy. W Henryku – bohaterze, mistrzu ceremonii i narratorze w jednej osobie – uobecnia się ego Gombrowicza. Sam autor przyznaje, że we wszystkich jego dziełach jest postać, która wie wszystko i którą można określić reżyserem⁷²³. Ten reżyser – jak zauważa Jeleński – to „Gombrowicz w jednym ze swoich wcieleń. Zazwyczaj jednak występuje on w masce, nieraz myląc ślady do tego stopnia, że prawdziwym jego wcieleniem nie jest postać nazwana «Witoldem» czy «Gombrowiczem», ale towarzyszący mu Doppelgänger”⁷²⁴.

Również w *Historii* Gombrowicz nieustannie wyłania się z różnych poziomów tekstu (z paratekstu autorskiego, didaskaliów, kwestii bohaterów), wciela się w różne instancje komunikacji literackiej, nieraz kumuluje w sobie różne role (na przykład głosu didaskaliów i głosu bohatera), wygląda zza różnych masek (maski te są dynamiczne, przepoczwarczają się jedna w drugą, nawarstwiają się), przemieszcza między różnymi płaszczyznami dzieła i różnymi poziomami komunikacji literackiej⁷²⁵. Metaleptyczne wędrówki i transgresje Gombrowicza ujawniają się już w obrębie paratekstu. Oto w trzeciej jego części pt. *Legenda I-go aktu* podmiot zaczyna wypowiadać się w pierwszej osobie jako bohater, a jego wypowiedź staje się narracją pierwszoosobową. To moment, w którym nakładają się dwie instancje: podmiot utworu i bohater. Podmiot utworu czyni samego siebie przedmiotem narracji, postacią fikcyjną, włącza się do fikcji dzieła, którego jest sprawcą: „Przestaję z rówieśnikami. Dyskusje na temat mego wychowania [...]”⁷²⁶. Podobnie w *Projekcie Aktu II. Fragmentcie 13* – komentarz jest ukształtowany niczym narracja pierwszoosobowa: „Mikołaj wysłał mnie jako tajnego Radcę do Wilhelma II celem wyzwolenia z cesarza człowieka – aby przestał być Wilhelmem II”⁷²⁷. W trzecim fragmencie pierwszego aktu postać Witolda jest przedmiotem didaskaliów, które mają formę narracji trzecioosobowej: „Wchodzi Witold”⁷²⁸. W dalszej części tego aktu, w czwartym fragmencie, pojawia się postać Witolda, którego wypowiedzi są zapisane w nawiasie – to jakby minimonologi wewnętrzne Witolda albo kwestie wypowiedziane na stronie (ale brak na ten temat uwag Gombrowicza czy Jeleńskiego) – „WITOLD (Cóż

⁷²³ „We wszystkich mych powieściach i sztukach jest postać, która wie wszystko, można by ją nazwać reżyserem” (P. Sanavio, *Gombrowicz. Forma i rytuał*, przeł. K. Bielas, F.M. Cataluccio, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio, J. Illg, Znak, Kraków 1991, s. 49).

⁷²⁴ K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 436.

⁷²⁵ Krystyna Ruta-Rutkowska pisze: „Po Projekcie aktu I-o, następuje Legenda I-o aktu, napisana w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Postać nazwana w akcie pierwszym Witoldem, w drugim oznaczana jest po prostu zaimkiem «ja». Podmiot didaskaliów przypomina tutaj epickiego narratora pierwszoosobowego i to nie tylko dzięki formie czasowników, ale także dzięki zawartości merytorycznej, skoro znajdziemy tu jakby monolog (Witolda) przeniesiony do tekstu pobocznego” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron).

⁷²⁶ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 370.

⁷²⁷ Ibidem, s. 401.

⁷²⁸ Ibidem, s. 372.

za strach! Czegóż się boją? Przed czym się bronią?”⁷²⁹ czy „WITOLD (Boso? Dlaczego ja chodzę boso?...)”⁷³⁰. Dalej, w piątym fragmencie, zostaje Witoldowi oddany głos i jego wypowiedzi „wychodzą” z nawiasu i półgłosu: „WITOLD Co? Co?”⁷³¹. W dwunastym fragmencie drugiego aktu didaskalia stają się przestrzenią, w której postać Witolda rozwija monolog wewnętrzny, przypominający narrację pierwszoosobową: „(Przybyłem do pałacu. Wyszli do mnie dwaj przyjaciele Cesarza: Xiążę von Eulenburg i Xiążę von Pless. Obaj silnie zastraszeni)”⁷³², „(Obaj podeszli do mnie – ale w tej samej chwili zza okien doszedł niebotyczny głos tłumów, który bardzo mną wstrząsnął)”⁷³³, „(Bałem się. Ale musiałem podjąć rozgrywkę, przyjąć rękawicę – bo to był alfabet, któremu odpowiadała jakaś treść...)”⁷³⁴, „(I grom uderzył! Dosić się przestraszyłem. Skąd ten piorun? Wówczas wszyscy zaczęli pisać. Co za noc! Co za noc? Co za noc?)”⁷³⁵. Jak konstatuje Krystyna Ruta-Rutkowska: „W drugim akcie *Historii* ma zatem miejsce połączenie funkcji podmiotu didaskaliów i bohatera; zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i na poziomie struktury tekstu”⁷³⁶. W niektórych momentach didaskalia wprost ujawniają, że Witold łączy w sobie dwie role – „wypowiadacza didaskaliów” i bohatera:

CESARZ

Milcz, milcz, nieprawda!

Cesarz twój się nie załamał. Twój pan, twój władca

Jestem panem! Milczcie, zdrajcy

I tchórze! Ja się nie boję!

Ja się nie boję!

(do mnie)

Czego chcesz?

JA

Przybywam

Jak wysłannik. Ale muszę mówić.

Sam na sam⁷³⁷.

Można odnieść wrażenie, że w *Historii* do świata diegetycznego wkracza ekstradiegetyczny narrator. Prowadzi to do kontaminacji poziomu narracji (czy raczej jej dramatycznego odpowiednika) i poziomu wydarzeń oraz wywołuje wrażenie zbliżenia fikcji z rzeczywistością. Witold jest nie tylko „reżyserem (kieruje

⁷²⁹ Ibidem, s. 376.

⁷³⁰ Ibidem, s. 377.

⁷³¹ Ibidem, s. 380.

⁷³² Ibidem, s. 402.

⁷³³ Ibidem, s. 403.

⁷³⁴ Ibidem, s. 404.

⁷³⁵ Ibidem, s. 405.

⁷³⁶ K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron.

⁷³⁷ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 408, wyróż. N.B.

rozwojem akcji, prowokuje innych, narzucając im nowe formy), ale przemawia w niej własnym głosem i – co najdziwniejsze – w swej roli «bosonoga» bierze na własne barki symboliczny wymiar sztuki⁷³⁸. Metalepsa aktualizuje ironiczną grę z odbiorcą i konwencją dramatyczną, prowadząc do załamania paktu reprezentacji – po trosze rozsadza ramy samej reprezentacji i destabilizuje przedstawienie granicy oddzielającej akt przedstawiania od przedstawionego świata⁷³⁹. Pier i Schaeffer zwracają uwagę na ludyczny wymiar metalepsy: „trudno nie zauważyć zbieżności między metalepsą a pewnymi literackimi tonacjami (czy nawet gatunkami): znajdujemy ją łatwiej w ujęciach komicznych i ironicznych niż tragicznych czy lirycznych”⁷⁴⁰.

W niektórych kwestiach *Operetki* można z kolei zaobserwować znamienne podobieństwo stylistyczne wypowiedzi postaci i wypowiedzi podmiotu mówiącego, na przykład w następującej kwestii Księcia: „Tiu, tiu, tiu! (na boczku do Albertynki) cacy!”⁷⁴¹ (chodzi o zdrobnienia i infantylny ton mowy, tak zwane pieszczczenie się: „tiu, tiu, tiu”, „na boczku”, „cacy”). Powoduje ono nałożenie się na siebie dwóch odrębnych instancji nadawczych, skutkiem czego dochodzi do skrócenia dystansu między tym, kto mówi w didaskaliach, a postacią, niemalże jakby podmiot didaskaliów podzielał świadomość i usposobienie postaci. Jeśliby porównać klasyczny podmiot mówiący w didaskaliach do powieściowego narratora trzecioosobowego nienależącego do świata przedstawionego, to w przytoczonej kwestii staje się on niejako narratorem pierwszoosobowym. Uobecnia się w ten sposób ironiczna gra z konwencjami i igranie ze statusem podmiotu tekstowego.

4.3.1.3. Sztuczność i kompulsywne odgrywanie ról

Z punktu widzenia badań nad komizmem metafikcyjnym warto zwrócić uwagę na sztuczność i kompulsywne odgrywanie przez postaci ról⁷⁴², cechy, które w dramatach Gombrowicza również są budulcem ironizmu narracyjnego. Główną zasadą Gombrowiczowskich dramatów jest sztuczność: „realia są umowne,

⁷³⁸ K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 436. Krystyna Ruta-Rutkowska pisze o postaci reżysera w tekstach Gombrowicza w swoim artykule *Dramatyczne gry w podmiot...* Na temat uwag Witolda Gombrowicza o postaci reżysera w jego tekstach zob. P. Sanavio, *Gombrowicz...*

⁷³⁹ Zob. J. Pier, J.-M. Schaeffer, *Métalepses...*, s. 12.

⁷⁴⁰ Ibidem, s. 10–11, w polskim brzmieniu cyt. za: T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji...*, s. 186. Na to, że metalepsa wytwarza efekt dziwności, który jest albo komiczny, albo fantastyczny, zwraca uwagę już Gérard Genette, *Narrative Discourse...*, s. 234–235.

⁷⁴¹ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 303.

⁷⁴² Należy doprecyzować, że u Gombrowicza niedający się opanować przymus nieautentyczności i odgrywania ról pochodzi nie tylko „z wnętrza” postaci, na co wskazywałby zgodnie ze słownikową definicją przymiotnik „kompulsywny” (‘kompulsywny’ – „wykonywany pod wpływem niedającego się opanować wewnętrznego przymusu”, <https://sjp.pwn.pl/sjp/kompulsywny%2564132.html>, dostęp: 27.01.2020), lecz także przychodzi „z zewnątrz” (między innymi ze strony innych postaci).

fabuły schematyczne, postaci zmanierowane, dialogi nienaturalne”⁷⁴³. U tego autora dramat rozgrywa się „między aktorem a jego wypowiedzią, nie wiadomo bowiem, czy stanowi ona wyraz uczuć, czy została podyktowana przez sytuację lub przez konwencję dramatyczną”⁷⁴⁴.

W *Iwonie* szczególnym narzędziem kreacji postaci jako nienaturalnych jest śmiech. Zgodnie z zapowiedzią sformułowaną w *Komentarzu* – w całym dramacie rozbrzmiewają wybuchy śmiechu i chichotu, które są nie tylko oznajmiane we wstępnych uwagach odautorskich i didaskaliach, ale też imitowane za pomocą onomatopei oraz tematyzowane w kwestiach postaci. Uderza teatralność śmiechu, który sygnalizuje tu po gombrowiczowsku nieautentyczność jednostki i jej uwięzienie w odgrywanej roli⁷⁴⁵. Śmiejące się postaci jakby same brały się w cudzysłów, jakby brały w cudzysłów literackie konwencje gatunkowe i społeczne, których są niewolnikami. W świecie przedstawionym panuje „wieczne nie-serio”⁷⁴⁶: „dla śmiechu książę zaręcza się z Iwoną, a cały ten «kolosalny żart» kończy się zabójstwem bohaterki dramatu, o którym to zabójstwie – co charakterystyczne – Król i Szambelan mówią, wybuchając co chwila śmiechem, gdy rzecz się dokonuje, Król pyta: «co? umarła? na serio?», jakby nie wierzył w powagę i rzeczywistość swoich czynów”⁷⁴⁷. Śmiech jest w utworze narzędziem teatralizacji postaci i świata przedstawionego.

W *Ślubie* informacji na temat sztuczności postaci dostarczają: autorski paratekst, didaskalia (czytamy, że postać mówi lub zachowuje się „teatralnie”⁷⁴⁸, „konwencjonalnie”⁷⁴⁹, „tych kilka odezwań, które teraz następują, powinny mieć w sobie coś tępego – mechanicznego”⁷⁵⁰, „patetyczne gesty”⁷⁵¹, „ceremonialne ukłony”⁷⁵², „wielkie ukłony”⁷⁵³), sposób ukształtowania dialogów i monologów oraz refleksja dotycząca sztuczności własnych wypowiedzi i zachowań bezpośrednio formułowana w kwestiach bohaterów – Henryk nieustannie roztrząsa zarówno swoją sztuczność (na przykład: „Wybacz, że mówię tak sztucznie. Ale to wszystko jest sztuczne!”⁷⁵⁴), jak i sztuczność rzeczywistości, której jest uczestnikiem, obserwatorem i sprawcą: „Co za błazeństwo! / O, cóż za sztuczność straszna! A jednak ta sztuczność / Jest straszna!”⁷⁵⁵.

⁷⁴³ J. Franczak, *Trzy i pół dramatu...*, s. 461.

⁷⁴⁴ Ibidem, s. 461–462.

⁷⁴⁵ Zob. T. Breza, *O wyobraźni, humorze i urazach...*, s. 23–29; J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza...*, s. 195–302; M. Urbanowski, *Gest śmiechu...*, s. 119–129.

⁷⁴⁶ M. Urbanowski, *Gest śmiechu...*, s. 126.

⁷⁴⁷ Ibidem, s. 127.

⁷⁴⁸ W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 122.

⁷⁴⁹ Ibidem.

⁷⁵⁰ Ibidem, s. 164.

⁷⁵¹ Ibidem, s. 176.

⁷⁵² Ibidem, s. 178.

⁷⁵³ Ibidem.

⁷⁵⁴ Ibidem, s. 142.

⁷⁵⁵ Ibidem, s. 244.

Z kolei *Historia* wprowadzie na tle pozostałych sztuk odznacza się mniejszą dozą sztuczności i nie zostaje doprowadzona *ad absurdum*, ale nie jest jej wszakże całkiem pozbawiona. Sztuczność jako cechę jednej z postaci *Historii* podaje wprost Gombrowicz we wstępie – przy imieniu postaci Janusza widnieje adnotacja „Mężczyzna sztuczny”⁷⁵⁶. Sztuczność realizuje się w tym utworze głównie przez kreację postaci jako figurantów odgrywających role (figura matki, figura ojca, figura nauczyciela, figura cesarza, figura wojskowego itd.):

OJCIEC [Ojciec przemieniony w Nauczyciela, członka komisji egzaminacyjnej – N.B.]
Nazwisko i imię?

Witold Gombrowicz, nieprawdaż? W porządku.

Kandydat, proszę pań i panów

Kolegów, nie wykazał nadmiernych postępów,

Przechodził jednak z klasy do klasy i w naukach

Jako tako dawał sobie radę [...] ⁷⁵⁷.

OJCIEC [Ojciec przemieniony w członka komisji poborowej – N.B.]

Proszę się poddać badaniu, proszę się nie uchylać, bo za uchylanie się od obowiązku służby wojskowej grozi kara! Zapytuję, czy poborowy zamierza spełnić swój obowiązek? ⁷⁵⁸

Bez wątpienia prym w sztuczności wiodą postaci *Operetki*⁷⁵⁹. Warte uwagi jest tu poczucie kontrastu cechujące postawę autora wobec odtwarzanych form

⁷⁵⁶ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 369.

⁷⁵⁷ Ibidem, s. 378.

⁷⁵⁸ Ibidem, s. 389.

⁷⁵⁹ Ironia realizuje się również na poziomie wypowiedzi postaci – sposób ukształtowania językowego zniekształca wzorzec, nie możemy utożsamić się ani z historią, ani z postaciami, bowiem sposób wypowiedzi wymusza na nas dystans. Wypowiedzi postaci są sztuczne:

„SZARM (*podchodząc*)

Bo jam jest Szahm!

Bo jam jest Szahm!

Ach, hhabia Szahm!

Jedyny, wymarzony, wypieszczony...

Bo jam jest Szahm

Szapoklak mój

Laseczka ma

Bo jam Szahm jest

I to mój gest!” (W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 266).

Inne przykłady:

„KSIĄŻĘ

Co za kazanie wygłosił nasz dhogi ksiądz phoboszcz ku czci naszego dhogiego Pana Boga, jak to dobrze, że nasz dhogi Bóg uczczony przez naszego dhogiego księdza phoboszcza. Hosanna!” (ibidem, s. 270).

„SZARM

Czy jednak będzie mi wolno zainsynuować z panią coś na kształt zwiewnego flihtu à la papillon? Co phawda les femmes, to jak sauce Belmontó! Lepiej nie nadużywać. Ciężko sthawne. Władysław, ile mam na hoskładzie?” (ibidem, s. 285).

i konwencji, które ujawnia się w didaskaliach. Bohaterowie tego utworu to marionetki, odgrywające role narzucone im przez rozmaite konwencje – zarówno literackie, jak i społeczne. Postaci wydają się nieautentyczne, przybierają sztuczne i groteskowe pozy (z didaskaliów dowiadujemy się na przykład, że któraś z nich „zastyga w dystyngowanej pozie”⁷⁶⁰, „przechadza się [...] impertynencko”⁷⁶¹, „kłania się Grupie Pańskiej, która odwzajemnia się szarmanckimi ukłonami”⁷⁶², „przechodzi przed nią [Albertynką – N.B.] szarmancko w szapokłaku”⁷⁶³),

W drugim, a zwłaszcza trzecim akcie wypowiedzi postaci przekształcają się w niezrozumiałą bełkot:

„MARKIZA (*podskakując niezgrabnie*)

Gługługługługu!

KSIĄŻĘ

E?

MARKIZA

Gługługługługługługługu!

KSIĘŻNA

E?

KSIĄŻĘ

U?

MARKIZA

Gługługługługługługługu!

[...]

PREZES

Plut plut!

GENERAŁ

Plat plut!

KSIĄŻĘ

Plot plit (*do Księżnej*). Hozmawia się nawet swobodnie, tylko że nie wiadomo, co się mówi (*markiza daje okropnego susa w bok*)

KSIĘŻNA

Co to skoczyło?

GENERAŁ I PREZES (*szaleńczo*)

Plaplaplaplaplauuuuuuu!” (ibidem, s. 305).

⁷⁶⁰ Ibidem, s. 264.

⁷⁶¹ Ibidem, s. 267.

⁷⁶² Ibidem, s. 266.

⁷⁶³ Ibidem, s. 282. Zob. na przykład fragment:

„ALBERTYNKA

Muchy. O, mucha. Jadzia. Drzewo. Gorąco. Gorąco (*ziewa*).

(*Szarm przechodzi przed nią szarmancko w szapokłaku*)

(*Albertynka patrzy, ziewa ukradkiem*)

(*Szarm wraca, przechodzi*)

(*Albertynka patrzy*)

(*Szarm znów przechodzi*)

(*Albertynka patrzy*)

(*Szarm jeszcze raz*)

(*Albertynka patrzy*)

(*Szarm jeszcze raz*)” (ibidem).

bohaterowie „defilują jeden przed drugim elegancko”⁷⁶⁴, wykonują teatralne gesty (przemawiają i poruszają się „patetycznie, wznosząc ręce do góry”⁷⁶⁵), ubiór i rekwizyty sygnalizują ich przynależność społeczną (niezliczone są w *Operetce* nazwy części garderoby: „pieniuch z kohonkami, obszyty futelkiem z wczesnego lisa jesiennego, shebrzystego, albo dezabil z suhowego jedwabiu z falbanką szkocką...”⁷⁶⁶, „pończoszki z mgiełki paryskiej”⁷⁶⁷, „obfita koafiura, boa, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelusz w ręku, mufka”⁷⁶⁸), wreszcie również sposób wysłowienia poszczególnych postaci jest zmanierowany, wyraźnie stylizowany, nieraz ogranicza się do wyrazów onomatopiecznych⁷⁶⁹, a w niektórych ustępach staje się niezrozumiałym bełkotem. Ironiczny stosunek wobec naśladowanej konwencji (gatunek operetki) ujawnia się za sprawą totalnego i przesadnego nasycenia utworu elementami wzorca, skutkiem czego parodiowanego modelu nie jesteśmy w stanie przyjąć serio⁷⁷⁰. I tak oto „pod pozorem akceptowania [pozór ten jest u Gombrowicza bardzo kruchy – N.B.] dochodzi w istocie do negowania wzorca i właśnie wyrażenie negatywnego stosunku podmiotu do przedmiotu parodii stanowi o treści odczytywanej na drugim poziomie znaczeniowym całej wypowiedzi”⁷⁷¹. Wszystkie te elementy są zbyt sztuczne nawet dla znanej z teatralności operetki; w momencie doprowadzenia ich do stanu krytycznego ujawnia się ironia. To wewnętrzne zdialogizowanie wywiera wpływ również na nastawienie odbiorcy, któremu udziela się postawa ironicznego dystansu stanowiąca w dramacie Gombrowicza jeden z zasadniczych bodźców aktywizujących komizmotwórczy potencjał metafikcji.

We wszystkich dramatach Gombrowicza jedną z form metafikcji jest penetracja fikcjonalności przez ukazanie postaci nieustannie odgrywających role w obrębie fikcji (w świecie przedstawionym)⁷⁷². Gombrowiczowskie postaci jawią się jako nieautentyczne, przyjmują i jednocześnie narzucają innym role, co prowadzi do rozbicia integralności bohaterów i kwestionuje ich wolność egzystencjalną⁷⁷³. Persony te cechuje niemal kompulsywne odgrywanie ról. Nieustannie same siebie i siebie nawzajem inscenizują, jak gdyby były uwięzione w spektaklu, którego same są siłą napędową. Postaci jawią się jako aktorzy,

⁷⁶⁴ Ibidem, s. 291.

⁷⁶⁵ Ibidem, s. 299.

⁷⁶⁶ Ibidem, s. 287.

⁷⁶⁷ Ibidem, s. 286.

⁷⁶⁸ Ibidem, s. 304.

⁷⁶⁹ Na przykład: „MARKIZA Piti, piti” (ibidem, s. 275).

⁷⁷⁰ Zob. uwagi Piotra Łaguny na temat związków parodii z ironią, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 78.

⁷⁷¹ Ibidem.

⁷⁷² Waugh pisze: „The examination of fictionality, through the thematic exploration of characters ‘playing roles’ within fiction, is the most minimal form of metafiction. It is a form that can be ‘naturalized’ ultimately to fit realist assumptions” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 116).

⁷⁷³ Zob. eadem, *Act I: All World’s a Stage. Role Playing and Fictionality as Theme*, [w:] ibidem, s. 116–119.

którzy odgrywają swoje życie – w ten sposób realizuje się obnażenie fikcjonalności dzieła, potęguje się dystans czytelnika wobec świata przedstawionego, jak również poczucie gry i fikcji.

4.3.2. Ironia groteski (aura groteski i absurdu)

Innym elementem dramatów Gombrowicza, na przykładzie których można zaobserwować znaczenie ironii dla przeżycia komizmu metafikcyjnego i podobieństwa strukturalne obu zjawisk, są groteska⁷⁷⁴ i absurd.

W *Iwonie* głównym nośnikiem groteski pozostaje tytułowa bohaterka⁷⁷⁵. Jest niemyym przekąźnikiem śmiechu, ironii, żartu, nieprzyzwoitości, bolesnej prawdy, utraconej wolności, niespełnionych marzeń, lęków, strachu, agresji⁷⁷⁶ i różnych dewiacji, a także pragnienia ucieczki od panujących norm, przy jednoczesnym silnym do nich przywiązaniu⁷⁷⁷. Iwona jest, jak pisze Jan Błoński: „Tym wszystkim, co w ludzkim libido niekształtne, chaotyczne, potworne... sennie i dzikie zarazem... Tym, co nie pozwala się uspołecznic, ukształtować, ująć w formę czy porządek”⁷⁷⁸. Jest figurą równocześnie komiczną i demoniczną⁷⁷⁹. Prowokuje, niczym błazen u Szekspira, głębokie odczuwanie przez człowieka tragizmu własnej egzystencji⁷⁸⁰ – w *Iwonie*, podobnie jak w *Operetce*, pod maską śmiechu „krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze”⁷⁸¹.

⁷⁷⁴ Jerzy Franczak zauważa, że „groteska Gombrowiczowska jest tyleż kontynuacją prastarego błazeńskiego nurtu literatury [...], co nowoczesnym wyrazem przerażenia światem; próbuje znaleźć swoje miejsce pomiędzy Rabelais’em i Jarrym” (J. Franczak, *Poszukiwanie realności...*, s. 221). Zob. też S. Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło...*, s. 8–17.

⁷⁷⁵ Proponuję tu odczytanie postaci Iwony jako swoistej konkretyzacji archetypu błazna i nośnika groteski, które jest zgodne z przyjętą w tej książce metodologią i koncepcją badawczą, jak również znajduje uzasadnienie w przytoczonych opracowaniach krytycznoliterackich. Należy jednak odnotować także inne bardzo ciekawe interpretacje bohaterki, powstałe na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, na przykład autorstwa Moniki Żółkoś, która przedstawia lekturę *Iwony* w kontekście kulturowym (M. Żółkoś, *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burgunda” Witolda Gombrowicza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001), czy Mariana Bieleckiego, który analizuje dramat Gombrowicza za pomocą narzędzi wypracowanych na gruncie teorii *gender* i *queer*, psychoanalizy oraz poststrukturalizmu (M. Bielecki, „Iwona, księżniczka Burgunda” i „Historia”, czyli o *arogancji kulturowego dyskursu*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, nr 3, s. 55–71).

⁷⁷⁶ „CYPRIAN A to niezdarzona dopiero! Denerwuje mnie! Szalenie mnie denerwuje! Ta flądra strasznie mi działa na nerwy! Pójdę i przewrócę ławkę! Jak myślicie?” (W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 16).

⁷⁷⁷ Zob. ustalenia na temat błazna wyłożone przez Słowińskiego: „W błazeńskim kostiumie i kapturze z dzwoneczkami chadzały śmiech i gorzka ironia, obsceniczny żart i bolesna prawda. Błazen asymilował marzenia ludzi o utraconej wolności, nieodparte pragnienie ucieczki z tego świata i równoczesną tęsknotę do wiecznego w nim pozostania. W tej postaci ogniskowały się lęki i marzenia człowiecze, ale też strach, agresja i wszelkie możliwe dewiacje” (M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993, s. 5).

⁷⁷⁸ J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne...*

⁷⁷⁹ M. Słowiński, *Błazen...*, s. 5.

⁷⁸⁰ Ibidem, s. 6.

⁷⁸¹ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 258.

Iwona jest odbiciem jakiegoś innego sposobu bycia⁷⁸² i istnienia, elementem obcym, jakby pochodzącym skądś indziej, z innego świata, istnieje w świecie i poza nim⁷⁸³. Samą obecnością uświadamia postaciom, z którymi się styka, to, co skrywają głęboko pod maskami ról odgrywanych przed sobą i przed innymi: „niedorzeczność sytuacji, jaką stwarza samą swoją obecnością niemrawa, ofer-mowata, milcząca Iwona, prowokuje każdego do gestu samoobrony lub agresji, a gest ten pociąga za sobą gesty następne, już nieuniknione, choć coraz bardziej niedorzeczne”⁷⁸⁴ – pisze Konstanty Puzyna. Mimo nieprzejednanego milczenia i przemożnej pasywności to właśnie Iwona na swój apatyczny sposób reżyseruje zachowania innych: swoim „niemrawym”, „niezdarzonym”, „odętym” usposobieniem i „mało ponętym” wyglądem wywołuje „pomnożenie tożsamości postaci”⁷⁸⁵, stając się bezpośrednim źródłem perypetii. Iwona wprowadza coś na kształt karnawałowego odczuwania świata, które – jak wskazuje Bachtin – ma moc „niwelowania poczucia nietykalności kulturowych i społecznych konwencji, a przez to rozszerzania zakresu ludzkiej wolności”⁷⁸⁶. Podobnie jak w średniowieczu, również w dramacie Gombrowicza czas karnawału to tylko pewien interwał, po którego upływie „świat społeczny i aksjologiczny wywrócony na opak w karnawale i oswojony przez śmiech wyzwolicielski powraca [...] do ram «normalności»”⁷⁸⁷. W *Iwonie* koniec karnawału wyznacza sprowokowana

⁷⁸² M. Słowiński, *Błazen...*, s. 10.

⁷⁸³ Ibidem, s. 5.

⁷⁸⁴ K. Puzyna, *Pestka*, [w:] *Gombrowicz i krytycy...*, s. 163–170. W utworze maska śmiechu ukrywa prawdziwe „ja” postaci, jest sygnałem znajomości konwencji i przynależności do pewnej wspólnoty. Iwona nie poddaje się terrorowi śmiechu, przypomina postaciom to, co kryją pod jego maską, ujawnia ich najtragiczniejsze wewnętrzne oblicze. Bruno Schulz napisał kiedyś o *Ferdydurke*: „W salonie na froncie odbywa się wszystko etykietalnie i formalnie, ale w tej kuchni naszego ja, za kulisami oficjalnej akcji, uprawia się gospodarkę najgorszej konduity” (B. Schulz, *Ferdydurke*, „Skamander” 1938, t. 12, nr 96–98). Pasuje to nadzwyczaj również do Iwony. Zostaje ujawnione to, co niskie, wstydlive, złe, z czym przecież już Aristoteles wiązał komizm. Według Henriego Bergsona śmiech „ma onieśmielać przez upokorzenie” (H. Bergson, *Śmiech...*, s. 160–161). Iwona powoduje deprecjację postaci. Czytelnik odczuwa wyższość wobec postaci takich, jakimi odkrywa je Iwona. Oto król i królowa rodem z Szekspira okazują ludzkie słabości.

⁷⁸⁵ Zapowiedź dotyczącą pomnożenia tożsamości zawiera kwestia Księcia wypowiedziana już na początku pierwszego aktu: „Czekajcie, niech przeczytam horoskop na dzień dzisiejszy. (czyta) Od 12-tej do 2-ej... To nie to... Aha! – Godziny od 7-ej do 9-ej wieczór przynoszą wielką ekspansję sił żywotnych, **pomnożenie osobowości**, doskonałe, acz ryzykowne pomysły. [...]” (W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 11, wyróż. N.B.). Mówi jeszcze Książę: „Czy Pani nie czuje **pewnego rozszerzenia osobowości – pewnego pomnożenia** – pewnego upojenia?” (ibidem, s. 18, wyróż. N.B.).

⁷⁸⁶ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996, s. 388. Jak dodaje Szahaj: „można odnieść wrażenie, że podobnie myślą filozofowie należący do postmodernistycznego ‘obozu’, a przynajmniej taka zdaje się być funkcja ich filozofii” (ibidem). Zob. B. Rutland, *Bakhtinian Categories and the Discourse of Postmodernism*, „Critical Studies” 1990, t. 2, nr 1/2, s. 123–136, zwłaszcza 130.

⁷⁸⁷ A. Szahaj, *Ponowoczesność...*, s. 389.

(a właściwie zainscenizowana) przez postaci kuriozalna śmierć bohaterki (przez udławienie ością karasia) wprowadzającej ferment do uporządkowanego, skonwencjonalizowanego i zhierarchizowanego świata⁷⁸⁸. Po śmierci Iwony powracają konwenans i dyktat form, którym ulega także zbuntowany książę:

KRÓL

A, racja... (*klęka*) Ma rację. Trzeba uklęknąć.
(*Wszyscy klękają prócz Księcia*)

KSIĄŻĘ

Przepraszam. Jak to?

SZAMBELAN

(*Książę milknie*)
Proszę uklęknąć.

KRÓLOWA

Klęknij, Filipie. Trzeba uklęknąć, synu. Tak trzeba.

KRÓL

Prędzej! Nie możesz sam jeden stać, kiedy wszyscy klęczymy.
(*Książę klęka*)⁷⁸⁹.

Niewątpliwie do nurtu teatru absurdalno-groteskowego zalicza się również *Ślub*, w którym akcja nie tyle rozwija się, ile kolejne sceny przeobrażają się jedna w drugą, niekoherentnie, nieraz nielogicznie i ocierając się o poetykę purnonsensu. Na przykład w trakcie drugiego aktu ni stąd, ni zowąd scena przeobraża się w *five o'clock*: „Five o'clock, lokaje wnoszą kawę i ciasteczka. Dostojnicy tworzą niewielkie grupki. Damy wachlują się wielkimi wachlarzami”⁷⁹⁰. Następuje nieoczekiwana zmiana sytuacji scenicznej, do której postaci momentalnie się jednak „dostrajają”:

DWÓR

Jak miło jest w dyskrecjonalnej formie
Wieść lekki, towarzyski flirt u króla na five o'clocku
Ach, mężczyzn tors i kobiet gors upaja i odurza
sam Najjaśniejszy Pan robi honory domu!
Może tych ciasteczek. Dziękuję najmocniej. Cóż za wspaniałe zebranie! Najmocniej
przepraszam. Do nóżek się ścielę. Cóż za wspaniała toaleta!⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Jak pisze Aleksander Głowczewski, „wraz z ustaniem okoliczności, które powołują go do życia, śmiech karnawałowy milknie, a kontestowane w nim i poprzez niego wartości zostają przywrócone” (A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 257).

⁷⁸⁹ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 101–102.

⁷⁹⁰ Idem, *Ślub...*, s. 172.

⁷⁹¹ Ibidem.

Scena ta, choć we wstępie i w didaskaliach brak bezpośrednich wskazówek reżyserskich to sugerujących, sprawia wrażenie śpiewanej i powraca w dalszej części aktu niczym refren. W utworze następują nagłe zmiany nastroju, na przykład przez wprowadzenie scen śpiewanych, a zachowania postaci nie są podyktowane motywacjami psychologicznymi, lecz są determinowane w interakcjach i za sprawą języka.

Podobnie po refleksyjnym *soliloquium* Henryka scena przepoczwarza się w salę balową: „wchodzą ze wszystkich stron dostojnicy, damy oraz kanclerz, szef i zbiry, muzyka, bal”⁷⁹², pojawia się chór, do utworu zostaje wprowadzona pewna operetkowość:

CHÓR

To kadryl dworski, to jest tan!
niech żyje Najjaśniejszy pan!

HENRYK

To kadryl dworski, to jest tan.

KANCLERZ

Niech żyje najjaśniejszy Pan!

HENRYK (*przechadzając się pod rękę z Kanclerzem*)

Patrz, patrz, jak tańczy cały dwór!
Przecudnych rojeń szumny chór
Przepastnych olśnień słodka moc
I złotowłosych cudów noc...

KANCLERZ

Nadzwyczaj szczytny kadryl ten
On nam umili każdy sen
I dusza tonie, aż hen, hen
I włosy złote ma jak len!

HENRYK

Choć sensu brak, niech płynie tym
Czarownych złudzeń słodki dym
Niech rytm i rym okręgiem swym
Zatoczą koło aż po Krym! Tfy! Tfy! Tfy!
Dosyć tego stać!
(*tancerze zatrzymują się*) [...] ⁷⁹³.

W *Ślubie* aura groteskowości przejawia się też jako „dowartościowanie tematu naturalistycznego, [...] tego, co cielesne, pulsyjne, biologiczne”⁷⁹⁴ i – podobnie

⁷⁹² Ibidem, s. 231.

⁷⁹³ Ibidem, s. 231–232.

⁷⁹⁴ Groteskowa forma w *Ślubie* ujawnia, jak zauważa Michał Masłowski, „konflikt między niekontrolowanymi pulsami pożądania a porządkiem świata reprezentowanym przez Formę. To prawie Schellingowska struktura tragiczna, polegająca na zderzeniu subiektywnych aspiracji

jak w *Iwonie* – wprowadza karnawałowe odczuwanie świata, poczucie zaburzenia porządków, niestabilności rzeczywistości oraz podważenia praw logiki i hierarchii. Przykładem niech będzie tu „palic” Pijaka – „grubawy”, „chamski”, „domowy”, „chłopski”, „w sam raz do dłubania w nosie”, który ma moc wytwarzania swoistego „świata na opak”, „dutknięcie” nim może koronować, namaścić na kapłana, ale i detronizować, obalać – jest w Pijaku, niczym w karnawałowym błaznie, coś niestosownego, bluźnierczego, skandalizującego, ujawnia on względność wszelkich porządków i hierarchii, łączy w sobie elementy dołu i góry (przypomnijmy, że Pijak przemienia się w ambasadora).

W *Historii* groteska i absurd wiążą się z przecinaniem się torów fikcji i rzeczywistości pozaliterackiej (wprowadzenie postaci historycznych, jak na przykład Wieniawa-Długoszowski, Piłsudski, Hitler, car Mikołaj II, cesarz Wilhelm II, oraz pisarzy, między innymi Otwinowskiego, Ważyka, Piętaka i samego Gombrowicza⁷⁹⁵), stałym przepoczwarzaniem się bohaterów i świata przedstawionego, zachwianiem logiki, poczuciem niestabilności rzeczywistości i rysów postaci, a także igraniem ze statusem ontologicznym dzieła i postaci (za sprawą szeroko rozumianych przenikań metaeptycznych). Bezpośrednio absurd wprowadzają niektóre kwestie Witolda, na przykład: „(I grom uderzył! Dosyć się przestraszyłem. Skąd ten piorun? **Wówczas wszyscy zaczęli pisać.** Co za noc! Co za noc? Co za noc?)”⁷⁹⁶, lub rady, jakich Witold-Bosonóg udziela Piłsudskiemu: najpierw każe mu zdjąć buty⁷⁹⁷, potem „zatańczyć i zaśpiewać piosenkę”⁷⁹⁸, wreszcie „palcem nogi podrapać się w głowę”⁷⁹⁹ albo „spróbować być lekkim jak piórko”⁸⁰⁰. Również ostatnia scena *Historii* ma wydźwięk absurdalny: pojawiają się w niej śpiewający pośród zgliszczy Albert i Albertynka (podczas gdy we wcześniejszych scenach w ogóle takich postaci nie było)⁸⁰¹.

z obiektywnym porządkiem świata. U Gombrowicza jest bardziej degradująca, bo subiektywność zostaje «zastąpiona» przez pulsje nieświadomości (mówi ciało, a nie uduchowiona dusza romantycznego bohatera), ale schemat tragiczności pozostaje ten sam. Nastąpiło więc w stosunku do romantycznej tradycji odwrócenie perspektywy, co odpowiada karnawałowemu «światowi na opak». [...] Pararomantyczna i paraszekspirowska forma teatralna nadają jego [Henryka – N.B.] miotaniu się wymiar metafizyczny. Dlatego to, mimo błazeńskiego tonu i groteskowej formy właśnie dzięki nim – w dziele tym wydaje się być zawarta poważna egzystencjalna filozofia” (M. Masłowski, „Kościół międzyludzki” w „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 185).

⁷⁹⁵ „WIENIAWA-DŁUGOSZOWSKI

Czy Pan Gombrowicz?

WITOLD

W rzeczy samej” (W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 411).

⁷⁹⁶ Ibidem, s. 405, wyróż. N.B.

⁷⁹⁷ Ibidem, s. 413.

⁷⁹⁸ Ibidem.

⁷⁹⁹ Ibidem, s. 414.

⁸⁰⁰ Ibidem.

⁸⁰¹ Brak spójności logicznej utworu determinujący jego groteskowo-absurdalny wydźwięk może też oczywiście być związany z tym, że mamy do czynienia ze sztuką niedokończoną.

W *Operetce* Gombrowicz ubiera swój utwór w maskę groteski i absurdu głównie za pośrednictwem didaskaliów. Czytamy, że któraś z postaci „siada w głębi sceny na parasolu, który jest też krzesłem”⁸⁰², „siada na krześle-parasolu”⁸⁰³, Złodziejaszki są prowadzone na smyczy niczym psy i tak się zresztą zachowują („Wchodzi Firulet w stroju strzeleckim, jak Szarm, prowadząc na smyczy Złodziejaszka, takiego samego jak Złodziejaszek Szarma”⁸⁰⁴, „SZARM (do swojego Złodziejaszka) Tsss... Leżeć!”⁸⁰⁵, „Złodziejaszki naskakują na siebie, warcząc”⁸⁰⁶), Hufnagiel dosiada Profesora⁸⁰⁷, który stał się koniem („wpada znów Hufiec Lokai z Hufnaglem, dosiadającym profesora”⁸⁰⁸), „Księżę z wielkim abażurem na głowie, zasłaniającym twarz, udaje lampę”, a Fior „odskakuje od stolika, który jest Księżną na czworakach, przykrytą makatą”⁸⁰⁹.

Im bardziej w twory Gombrowicza wkracza groteska, tym bardziej „kreacja świata zachodzi już w zupełnie nierzeczywistym wymiarze niejako w próżni”⁸¹⁰. Zdaniem Łaguny „ta transformacja to pierwszy poziom ewokacji ironii”⁸¹¹. Drugi zaś – dodaje badacz – „wiąże się z tym, iż mimo tak daleko idącej umowności i deformacji dochodzi mimo wszystko do jakiegoś odwzorowania rzeczywistości. Ironia groteski przypomina więc ironię błazenady. Wprawdzie wszystko zostaje przemieszane i zdeprecjonowane, ale to właśnie jest metoda zgodnego z prawdą wyrażenia rzeczywistości”⁸¹². W sztukach Gombrowicza groteskowy świat rządzi się prawami ironii, co zmusza odbiorcę do nieustannej zmiany pozycji wobec niego, wydłużania i skracania dystansu⁸¹³.

4.3.3. Podsumowanie

W dramatach Gombrowicza silne nacechowanie ironią uniemożliwia dopełnienie empatycznej relacji odbiorcy z dziełem. Michał Głowiński zauważa, że „pod pewnym względem empatia jest zaprzeczeniem ironii, znajduje się wobec niej na antypodach”⁸¹⁴. Do podobnych wniosków dochodzi Linda Hutcheon, zdaniem

⁸⁰² W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 270.

⁸⁰³ Ibidem, s. 292.

⁸⁰⁴ Ibidem, s. 306.

⁸⁰⁵ Ibidem, s. 308.

⁸⁰⁶ Ibidem, s. 310.

⁸⁰⁷ W postaci wciąż wymiotującego Profesora Allen J. Kuharski widzi „brutalną parodię Sartre’a” (A.J. Kuharski, *Improwizacje z nieboszczykiem. Teatr Witolda Gombrowicza wkracza w dwudziesty pierwszy wiek*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny...*, s. 494).

⁸⁰⁸ W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 340.

⁸⁰⁹ Ibidem, s. 338.

⁸¹⁰ Zob. uwagi na temat ironii groteski wyłożone przez Piotra Łagunę, *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 77.

⁸¹¹ Ibidem.

⁸¹² Ibidem.

⁸¹³ Ibidem, s. 76.

⁸¹⁴ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 6–7.

której ironia „implikuje pewne obligatoryjne zdystansowanie czytelnika w stosunku do tekstu”⁸¹⁵. W sztukach Gombrowicza ironia ujawnia poziom „meta” (wobec fabuły), obecność zewnętrznego wobec przedstawianych zdarzeń „ja”, jego szczególnie usytuowanie w strukturze tekstu i jego stosunek do własnych wypowiedzi oraz „zarządzanych” przez nie słów i zachowań postaci⁸¹⁶. Samoświadomość (i autokreacja) tego „ja” wykracza poza świat przedstawiony, manifestując się również w paratekście autorskim, i wprowadza zdystansowane spojrzenie na zawartość oraz formę utworu. W dziełach Gombrowicza ujawniają się daleko idące podobieństwa i zależności strukturalne między ironią, metafikcją i komizmem. Ironia, stając się tu formą dialogu intertekstualnego i prowokując refleksję natury metafikcyjnej, aktywizuje pewien komizmotwórczy potencjał.

4.4. Postaci podszyte metafikcją

4.4.1. (De)konstrukcja

We wszystkich dramatach Gombrowicza dochodzi na różne sposoby do dekompozycji postaci. Analiza kreacji bohaterów w *Iwonie*, *Ślubie*, *Historii* i *Operetce* pozwala zaobserwować stopniowe pogłębianie się destabilizacji, dezintegracji i metamorfoz postaci, aż do ich totalnej dekonstrukcji w *Operetce*.

W *Iwonie* „dekonstrukcja” postaci (w przypadku tego utworu należałoby raczej mówić o dezintegracji) ma zdecydowanie najmniejszy zakres i realizuje się jako sprowokowane przez Iwonę odkrycie utajonych warstw ich tożsamości, ukrywanych skrętnie przed innymi i przed samym sobą. To Iwona jest tu czynnikiem sprawczym dezintegracji tożsamości postaci⁸¹⁷. Aspołeczne,

⁸¹⁵ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia...*, s. 333.

⁸¹⁶ „Już starożytnej komedii znana jest bowiem tzw. parabaza, czyli bezpośredni zwrot do odbiorcy, zawierający zwykle wypowiedź w imieniu autora. Parabaza jest luźną wstawką, niezwiązaną z fabułą utworu, ale ją komentującą i tym samym inaugurującą poziom meta- (wobec fabuły) oraz obecność zewnętrznego wobec niej «ja». W dramacie średniowiecznym i renesansowym na podobnej zasadzie pojawia się wypowiedź Prologusa, który wygłasza streszczenie sztuki i jej rekomendację, a czasem nawet rozważania teoretyczne, jak u Bena Jonsona. Zarówno «wypowiadacz» parabazy (zwykle koryfeusz), jak Prologus funkcjonują więc tu na innych zasadach niż pozostałe postacie, przyjmują bowiem kompetencje «dysponenta reguł gry». Ich świadomości wykraczają poza świat przedstawiony, skoro pozostają na zewnątrz niego, by wprowadzać zdystansowane spojrzenie na zawartość sztuki; na «dzianie się». Ale nie tylko. Dzięki ich szczególnemu usytuowaniu w strukturze tekstu w dramacie powstaje dodatkowy obieg informacyjny (i dodatkowy poziom rzeczywistości, który można, za Świontkiem, nazwać metateatralnym), usytuowany niejako pomiędzy fabułą a podmiotem utworu” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot...*, brak numeracji stron).

⁸¹⁷ W rozmowie z Dominikiem de Roux Gombrowicz stwierdza: „Iwona, wprowadzona na dwór królewski, jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszona, jej rozlicznych defektów sprawia, iż każdemu przychodzą na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylęgarnię potworności.

akonwencjonalne, akonwenansowe⁸¹⁸, akomunikatywne zachowanie, postawa i wygląd tytułowej bohaterki prowadzą do rozkładu pozostałych person: „Król przypomina sobie swoje zadawnione grzechy. Królowa, która w tajemnicy hołduje grafomaństwu i w głębi ducha czuje potworność swych wierszy, zaczyna widzieć jakieś podobieństwo między Iwoną a tą poezją”⁸¹⁹, wychodzą też na jaw felery urody i kompleksy dworzanek. Iwona wydobywa z postaci to, co skrywają pod maskami, pod formami narzuconymi przez innych i przez sytuację, w których się znajdują (ujawnia się tym samym rozdźwięk między prawdziwym „ja” a odgrywaną rolą, narzuconą maską i formą).

W *Ślubie*, określanym w literaturze przedmiotu jako tragedia jaźni⁸²⁰, tożsamość postaci ulega już nie tylko dezintegracji, jak to dzieje się w *Iwonie*, ale też przeobrażeniom. Jednostki nie mają stałych konturów, to byty dynamiczne⁸²¹. Jak tłumaczy Gombrowicz, w świecie przedstawionym dramatu „ludzie łączą się w jakieś kształty Bólu, Strachu, Śmieszności lub Tajemnicy, w nieprzewidziane melodie i rytmy, w absurdalne związki i sytuacje i, poddając się im, są stwarzani przez to, co stworzyli”⁸²². Ojciec staje się kolejno karczmazem, królem, więźniem; Matka karczmarką, królową, więźniarką; Mania z narzeczonej zostaje przemieniona w dziewczkę do posługi wszelakiej; a Pijak przeistacza się w ambasadora:

I każdy z tych potworów, nie wyłączając księcia, poczyna dyszeć żądzą zamordowania nieznośnej Cincircymci. Dwór mobilizuje w końcu wszystkie swoje blaski, wszystkie wyższości i wspaniałości i «z wysoka» ją zabija” (W. Gombrowicz, *Testament...*, s. 26).

⁸¹⁸ Iwona nie daje się wtłoczyć w żaden konwenans:

„KSIĄŻĘ

Najjaśniejszy Panie! Przedstawiam Ci moją narzeczoną!

SZAMBELAN (*półgłosem*)

Uklonić się – ukłoń się pani... Uklonić się...

IWONA (*nic*)

SZAMBELAN

Uklon, uklon...

KSIĄŻĘ (*szeptem*)

Uklon!

KRÓLOWA (*półgłosem*)

No, no... (*klania się z lekka, chcąc dać do zrozumienia Iwonie*) No, no...

(*Król klania się z lekka, jak królowa*)

IWONA (*nic*)

KSIĄŻĘ (*który trochę się stropił, do Iwony*)

To król, ojciec, to Najjaśniejszy Pan, a to matka, Najjaśniejsza Pani... Uklon, uklon!

IWONIA (*nic*)” (idem, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 25–26).

⁸¹⁹ Ibidem, s. 7.

⁸²⁰ J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne...*, s. 114.

⁸²¹ „HENRYK

Recytuję tylko

Mą ludzkość! Nie, ja nie istnieję

Nie jestem żadnym «ja», ach, ach, poza mną, poza mną ja się tworzę” (W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 230).

⁸²² Ibidem, s. 105.

HENRYK

Nie.

Jakże mam do niej się odezwać, jeżeli

Ona już nie jest

Ona była...

O, to świństwo!

Jam ojca miał zacnego i matkę

A także narzeczoną miałem, a teraz

Ojciec w dziwacznej wieży, matka wątpliwa

A narzeczona utopiona w dziewce [...] ⁸²³.

Poszczególne wcielenia postaci nakładają się na siebie i wyzierają jedno spod drugiego, co uzewnętrznia się między innymi w ukształtowaniu językowym ich wypowiedzi – na przykład Ojciec przemieniony w króla posługuje się językiem karczarza, w który zostaje wpleciony jednak pewien kapłańsko-królewski patos:

OJCIEC

Stać, stać, bo trzeba najprzód wszystko obmyślić, żeby dobrze było... Swendzi mnie.

Kanclerzu moi Rady podrap mnie. Gdzie jest płaszcz cyremonialny? Nałóżcie synowi
mojemu płaszcz cyremonialny, kapeluszek wielkoksiażący i przypaszcie mu święty miecz! ⁸²⁴

Podobnie zmiana Pijaka w ambasadora pociąga za sobą przemianę języka, lecz miejscami spod ułożonego słownictwa dyplomaty wylania się pijacko-gminny żargon:

OJCIEC

Życzenie jezd moje, panie ambasadorze, żeby stosunki między naszymi mocarstwami w zgodzie z harmonią i współpracą międzynarodową ku utrwaleniu i zabezpieczeniu, a także pokój wieczysty, co od wieków stanowi postulat, oraz w interesie całej ludzkości. Jeśli, świnia, mnie trącisz, to ja cię w pysk i w dyby.

PIJAK

Zabezpieczenie i utrwalenie oraz ludzkość w duchu współpracy i w interesie pokoju stanowi niezłomny i naczelny postulat naszego pokojowego dążenia ożywionego duchem porozumienia. Ja cię trączę i napcham się i cie świnia trącę przepcham się ⁸²⁵.

Wytwarzają się tym samym napięcia między poszczególnymi wcieleniami i rolami postaci ⁸²⁶. Ich przeobrażenia nie są nigdy totalne. W obrębie jaźni bohaterów

⁸²³ Ibidem, s. 129–130. W przytoczonym cytacie zwracają uwagę wersy: „Ona już nie jest / Ona była”, które przywodzą na myśl podobne fragmenty *Operetki*: „Byliśmy, byliśmy, byliśmy, ex, ex, było”. W obu przypadkach użycie form czasu przeszłego czasownika „być” ilustruje metamorfozę postaci, wprowadza pewne zdystansowanie wobec innych. Rola wyznacza ramy ich tożsamości, ich jestestwa.

⁸²⁴ Ibidem, s. 157.

⁸²⁵ Ibidem, s. 186.

⁸²⁶ „Poszczególnym pozycjom systemu komunikacyjnego «dramat i teatr» przyporządkowany jest własny inwentarz leksykalny. Do odgrywania roli aktora należą czasowniki takie jak: «zachowywać się» i «udawać», natomiast role widza sygnalizowane są czasownikiem «patrzeć

dochodzi do ścierania się „ja” sprzed metamorfozy i po niej, co ujawnia się między innymi w autorefleksyjnych wypowiedziach. Można odnieść wrażenie, jakby postaci na swój sposób dystansowały się wobec siebie, wobec własnych ról i języka. Przemiany Ojca z karczmarza w króla, a Pijaka w ambasadora stanowią realizację zapustowego motywu „z chłopą król”. Aktualizacja tego wątku u Gombrowicza pozwala, jak zauważają Schultze i Conrad, na zaprezentowanie „w trafny sposób zarówno procesu deformacji od dołu i od góry, jak i problemu tożsamości (postać przemieniona nie potrafi poradzić sobie ze swoimi rolami)”⁸²⁷.

Również w *Historii* rysunek postaci jest prowizoryczny. Gombrowicz dla bohaterów tej sztuki projektuje całą serię wcieleń, czego dowiadujemy się już z autorskiego paratekstu:

MATKA (ucieczka z życia – fantazja – nie wytrzymuje siebie) = WSTRĘT = Nauczyciel Estetyki, Piękności = Cesarzowa Rosyjska, (syn) = Lekarz, który zwalnia (matkobójstwo). OJCIEC (Normalność, kodeks środowiska. Dyrektor Praktyczny, urzędnik, przyzwitość) = Prezes Komisji Poborowej = Cesarz Mikołaj II.

JANUSZ (Faszyzm, Męczyzna sztuczny, strach, terror, słabość, realizm) = Nauczyciel, który gardzi Nauką = Lekarz zmuszający do wojska = Rasputin [przekreślone] = Generał. JERZY (ucieczka, kobiecość, forma, lekkość, personalizm) = Nauczyciel, który lekceważy i bagatelizuje = Lekarz, ułan, zabawa = Szambelan.

RENA (matematyka, ścisłość, cnota, wiara, rzetelność, męskość) = Nauczyciel matematyki = Lekarz rzetelny i przejęty wojskiem = Wielka Księżniczka Anna⁸²⁸.

Dekompozycja realizuje się jako ożywienie, a potem dalsze przeobrażenia „żywego obrazu”. W didaskaliach otwierających pierwszą scenę pierwszego aktu czytamy, że „rodzina siedzi jak na starej fotografii”⁸²⁹. Rodzina sukcesywnie przepoczwarza się w komisję egzaminacyjną, komisję poborową i rodzinę carską. W *Historii* dodatkowe napięcia „meta” wytwarzają się za sprawą ukształtowania

się/patrzeć się». Na role w charakterze cytatów wskazują uwagi Gombrowicza dotyczące reżyserii jak np. «styl karczmarza», «styl dyplomaty», także operowanie nazwą Osoba służy eksponowaniu teatru w teatrze. Ojciec karczmarz, którego subkod językowy deformuje jego nową rolę króla, jednocześnie artykułuje problemy tożsamościowe tej figury. Widoczne jest to w następujących słowach: «dostojnicy moi *Osoby*». Wyeksponowanie nazwy *Osoba* przez kapitalizację, możliwą do spostrzeżenia tylko podczas lektury tekstu, zawiera w sobie sygnał metateatralny – jest odniesieniem do różnicy pomiędzy dramatem napisanym (monomedialnym) a polimedialnym teatrem, tzn. wskazaniem na podwójny charakter dramatu i teatru. Rola reżysera wpisana jest w kreację Henryka, Pijaka i Ojca. [...] Poprzez swoją «działalność reżyserską» bohater ten przyswaja sobie coraz więcej ról i konwencji społecznych. Jego tęsknota za naturalnością słabnie z aktu na akt i jest coraz bardziej wyrzucana z pamięci” (B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 443–444). Napięcia między poszczególnymi wcieleniami i rolami postaci (głównie przez wychodzenie aktorów z roli) są wytwarzane również w dramatach Pirandella.

⁸²⁷ Ibidem, s. 442.

⁸²⁸ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 369. Fragment skrótovej charakterystyki Matki, w którym mowa, że „nie wytrzymuje siebie”, przywodzi na myśl Profesora z *Operetki* pragnącego „siebie zrzucić”.

⁸²⁹ Ibidem, s. 372.

i usytuowania w dziele alter ego Gombrowicza (określanego w tekście dialogowym zaimkiem osobowym „ja” lub imieniem Witold), jego przemian⁸³⁰ i przemieszczania się między równymi poziomami dzieła. Takie umiejscowienie i „rozczłonkowanie” Gombrowicza w obrębie fikcji jego własnego dzieła ciekawie łączy się z tym, co pisarz stwierdza w rozmowie z Anne Guérin: „Kim jestem? To pytanie nie ma sensu, bo nie ma jednego ja. Jestem wcieleniem kogoś nazwiskiem Gombrowicz. [...] Niby aktor odgrywam przed panią jakąś fikcję samego siebie...”⁸³¹.

W *Operetce* dochodzi do iście postmodernistycznej (de)konstrukcji postaci jako parodii konwencji literackich i społecznych. W dramacie tym maski definiujące podmiotowość⁸³² postaci ciągle ewoluują, są w tym sensie dynamiczne,

⁸³⁰ Witold jako bohater dzieła najpierw jest siedemnastoletnim bosym chłopcem, później przemienia się w „obarczonego dziejową misją Bosonoga” (K.A. Jeleński, *Od bosości do nagości...*, s. 439), jako doradca cara Mikołaja II zostaje wysłany do cesarza Niemiec Wilhelma II, a potem przez samego Piłsudskiego spotkanego w warszawskiej kawiarni Ziemiańskiej do Hitlera, z kolei w trzecim akcie ujawnia się jako pisarz (siedzi tam przy stoliku w towarzystwie: Otwinowskiego, Piętaka, Ważyka, Karpińskiego, Mauersbergera). Mauersberger mówi, że wprawdzie „talentów u nas sporo... wszystko, co powiemy, jest biedne i bose”, na co Witold odpowiada: „ta bosłość jest może największą zaletą naszą i siłą”. Zaimek „nasz” ujawnia, że Witold włącza się do grona pisarzy, o których mówi Mauersberger.

⁸³¹ A. Guérin, *Witold Gombrowicz: Trudno wyjść od niego takim samym jak się przyszło* [wywiad Anne Guérin z Witoldem Gombrowiczem], przeł. I. Kania, [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne*, t. 13: 1939–1963, red. J. Błoński, J. Jarzębski, przeł. I. Kania, B. Baran et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 268 (tyt. oryg. *Witold Gombrowicz: difficile d'en sortir indemne*).

⁸³² Zgodnie z psychologiczną koncepcją podmiotowości sformułowaną przez Tadeusza Tomaszewskiego „na podmiotowości składają się: specyficzna tożsamość człowieka, wyraźna indywidualność różniąca go od innych ludzi oraz fakt, że jego własna działalność zależy w znacznym stopniu od niego samego. Po pierwsze określa ją nie tylko wewnętrzna organizacja jednostki, ale też i jej miejsce w otaczającym świecie i wpływ, jaki jej własna działalność na ten świat wywiera. Po drugie jako wyróżnik Tomaszewski wymienia tutaj zdolność człowieka do rozpoznawania swej obiektywnej sytuacji i zrozumienia jej pojedynczych elementów. Umożliwia ona jednostce przekształcenie spostrzeganej sytuacji w zadanie do wykonania. Po trzecie, autor wymienia zdolność jednostki do interpretacji i selekcjonowania bodźców ze względu na pojedyncze zadania” (K. Górlach, Z. Seręga, *Socjologiczna koncepcja podmiotowości. Zarys problemów badawczych*, [w:] *Podmiotowość. Możliwość – rzeczywistość – konieczność*, red. P. Buczkowski, R. Cichocki, Nakom, Poznań 1985, s. 56–57). Podmiotowość należy rozumieć jako „dostępną jedynie człowiekowi zdolność uświadamiania sobie faktu podlegania przemianom i wpływania na nie dzięki swym własnym, mniej lub bardziej autonomicznym działaniom” (Z. Pietrański, *Człowiek formowany jako podmiot rozwoju*, „Psychologia Wychowawcza” 1987, nr 3, s. 249–271). Z kolei „w filozofii egzystencjalizmu podmiotowość łączy się ze świadomością samego siebie. Człowiek zyskuje samoświadomość w toku rozwoju, staje się podmiotem myślącym, czującym i działającym w świecie obiektywnym” (E. Karmolińska-Jagodzik, *Podmiotowość a tożsamość współczesnego człowieka w przestrzeni rodzinnej. Dyskurs teoretyczny*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 31, s. 118). Ewa Karmolińska-Jagodzik odnotowuje, że „z punktu widzenia koncepcji psychologicznych, podmiotowa aktywność jednostki stanowi jeden z atrybutów jej człowieczeństwa. Aktywność owa kierowana jest przez cele wybrane lub wytworzone przez sam podmiot. Jest to zjawisko autodeterminacji (*self-determination*), czyli «wewnętrzne źródło przyczynowości». Dzięki podmiotowej aktywności los człowieka przestaje być określany wyłącznie i jednoznacznie

wraz z rozwojem wydarzeń przepoczwarzają się jedna w drugą⁸³³. W momentach przepoczwarzania demonstrują się napięcia między „ja” wewnętrznym a maskami zewnętrznymi. W tym nieustającym przeobrażaniu się masek wewnętrzne „ja” postaci nigdy się nie emancypuje. Niekończąca się sukcesja masek ma reperkusje na poziomie samoświadomości bohaterów. Oto okazuje się, że przeobrażeniom i pęknięciom masek towarzyszy rozdarcie w obrębie jaźni postaci. Maską wyznaczała ramy ich tożsamości, jestestwa. W warstwie językowej ilustruje to między innymi przejście od form czasu teraźniejszego czasownika „być” do form czasu przeszłego. W finalnych scenach dramatu „jestem” staje się „byłem”. Formy czasu teraźniejszego „jestem” oddają moment zrośnięcia postaci z maską, moment, w którym maska „wgrzyła się” i „wżarła się” w postać⁸³⁴. Z kolei formy czasu przeszłego „byłem” wyrażają zdystansowanie się postaci wobec maski⁸³⁵. Być może to zdystansowanie jest tylko chwilowe: będzie trwało, póki kolejna

przez okoliczności zewnętrzne, a on sam przestaje być pasywnym obiektem manipulacji” (ibidem, s. 119). Obserwacja ta jest istotna, bo wydaje się, iż w przypadku postaci *Operetki* niewiele zależy od nich samych – są więziami konwencji, które narzucają im sposób bycia i modelują ich postrzeganie rzeczywistości oraz ich samych. W tym świetle *Operetka* jawi się jako dramata na temat walki o wyzwoleń podmiotowości z okowów form.

⁸³³ W pierwszym akcie oczom widza ukazują się postaci-marionetki, których drobiazgowo dopracowane stroje i wyreżyserowane ruchy dopełniają ich charakterystyki jako typowych przedstawicieli różnych grup społecznych. To maski-kostiumy społeczne. W drugim akcie, podczas balu maskowego, postaci przywdziewają maski *sensu stricto*, które zasłaniają ich twarze, a resztę ciała chowają pod workami. Pod koniec drugiego aktu w oniryczno-groteskowym tańcu i wirze rewolucji maski zostają zerwane, worki rozszarpane, ale spomiędzy ich strzępów wycierają nowe maski, które prefigurują przyszłe dramatyczne wydarzenia (rewolucja, pierwsza i druga wojna światowa): Księżę i Księżna „w poszarpanych strojach”, Hufnagiel „bez maski i worka: twarz okrwawiona, okropna, nienawistna”, Generałowi „zdarto do połowy maskę i nadszarpanię worek. Generał jest w mundurze oficera hitlerowskiego, z monoklem, z rewolwerem...”, Markiza „już bez maski i worka; Markiza jest ucharakteryzowana na dozorczyńnię w niemieckim obozie koncentracyjnym, z biczem, kajdanami etc.”, Prezes „jest bez maski: ale na twarzy ma inną maskę, przeciwgazową, z olbrzymim ryjem; w rękę bomba”. Wreszcie w trzecim akcie ukazują się kolejne odsłony maski: opadły maski społeczne, maski balowe i worki, opadły maski-przepowiednie ujawniające przyszłe dramatyczne wydarzenia, ale wyrastają nowe maski dyktujące człowiekowi formę. W finale dramatu, w całkowitym zaburzeniu wszelkich porządków i logiki, niektóre maski mają charakter deantropomorfizacyjny – narzucają postaci formę zwierzęcia („Profesor na czworakach, osiodłany, z uszka w ustach, podskakuje, chrapie”), inne deanimizacyjny, na przykład Księżę-Lampa („Księżę z wielkim abażurem na głowie, zasłaniającym twarz, udaje lampę”) czy Księżna-Stolik (Fior „odskakuje od stolika, który jest Księżną na czworakach, przykrytą makatą”), jeszcze inne zmieniają płęć: Proboszcz-Kobieta („Proboszcz wyłania się ze stosu rupieci. Sutanna spięta szpilkami w ten sposób, że wygląda na bluzkę i spódnicę. Na głowie duży kapeluszek damski, w rękę parasolka”) – zob. N. Bąkowska, *Maska czy gęba?*..., s. 103–123.

⁸³⁴ „Jam hhabia Szahm!” (W. Gombrowicz, *Operetka...*, s. 266), „Jam baron jest Firulet” (ibidem, s. 267), „Bo jam jest Fior” (ibidem, s. 272), „Jam Albertynka” (ibidem).

⁸³⁵ „Ja Fiorem byłem...”, „Ja Szahmem byłem...”, „Niegdyś lokajem ja byłem, a potem Hufnaglem hrabią i jeźdźcem...”, „A ze mnie proboszcz był...”, „Byliśmy, byliśmy, byliśmy, ex, ex, było” (ibidem, s. 351–352).

maska nie „weźre się” w postać. Niestalość masek skutkuje zdystansowaniem się bohaterów wobec własnej „gęby”, wobec samych siebie. Ta dekonstrukcja, przez parodystyczno-groteskową destrukcję konwencji i form je konstytuujących za sprawą zabiegów metafikcyjnych, w której rozpada się podmiotowość postaci, łączy się bezpośrednio z postmodernistycznymi wariantami komizmu. Tomasz Mizerkiewicz zauważa, że to właśnie z koncepcją podmiotowości rozumianej „niepodmiotowo” należy wiązać ponowoczesne odmiany komizmu satyrycznego i humorystycznego: „jednostka nie miała stałych konturów, wytwarzała nowe poglądy w pełnym napięciu negowaniu wcześniejszych projektów, w miejsce podmiotu otrzymywaliśmy więc byt będący w nieustannym ruchu, z konieczności niedookreślony”⁸³⁶.

4.4.2. Autorefleksyjność

Wspólną cechą postaci sztuk Gombrowicza jest autorefleksyjność⁸³⁷. Wprawdzie szczególnie dotyczy to bohaterów pierwszych dwóch dramatów, czyli *Iwony* (przede wszystkim księcia Filipa) i *Ślubu*⁸³⁸ (Henryk to najbardziej samoświadoma i refleksyjna persona Gombrowiczowskich dramatów), ale – jak zauważa Jarzębski – autorefleksyjni są też Witold-Bosonóg z *Historii* i bohaterowie (zwłaszcza Mistrz Fior) *Operetki*⁸³⁹.

⁸³⁶ T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 285. Uwagi te Mizerkiewicz czyni odnośnie do związków kampu z komizmem.

⁸³⁷ Jarzębski pisze nawet o autorefleksyjności do szpiku kości – J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 85.

⁸³⁸ Na metafikcyjne podszycie Henryka zwróciło uwagę wielu reżyserów, uwypuklając tę cechę postaci w inscenizacjach. W realizacji *Ślubu* z 1991 roku (w krakowskim Teatrze Starym) reżyser Jerzy Jarocki „aktorem i ich grze podporządkował wszystkie elementy inscenizacji. Pietystycznie dbał, by było widać, że to gest aktora ewokuje muzykę, jego skinienie – ruch dekoracji” (J. Sieradzki, *Do rdzenia. „Ślub” Witolda Gombrowicza w polskim teatrze* [tekst zamieszczony w programie teatralnym], reż. E. Nekrošius, Teatr Narodowy, Warszawa 2018). Tomasz Kubikowski w odniesieniu do tej inscenizacji napisał, że „Stójcie!» Henryka jest niemal okrzykiem reżysera, który przerywa partnerom nieprzewidzianą i niebezpieczną sytuację. Zwraca się czasem wprost do publiczności. Mówi, że czuje się skrepowany: nie może właściwie odegrać najbliższej partii roli” (T. Kubikowski, *...i jeszcze inne rzeczy*, „Dialog” 1992, nr 4, s. 106). Na metafikcyjny wydźwięk *Ślubu* położyła nacisk w swojej inscenizacji z 2016 roku również Anna Augustynowicz (koprodukcja opolskiego Teatru im. Kochanowskiego i szczecińskiego Teatru Współczesnego): „inscenizatorka swego Henryka jak nigdy przedtem, odkrywczo, przechyliła ku widowni. Grzegorz Falkowski [aktor, który wcielił się w rolę Henryka – N.B.] czynił widzów, których miał na wyciągnięcie ręki, bezpośrednimi współuczestnikami swoich zabiegów kreatywnych, im się zwierzał z rozterek, ich wzywał na świadków w sytuacjach konfliktowych, im powierzał rolę sędziów, im się poddawał w finałowym «Niech wasze ręce mnie dudkną». Można by rzec, że poprzez ten zabieg Gombrowiczowski imperatyw «Dajcie mi człowieka» zyskał nieoczekiwanie namacalny wymiar. Tak daleko idące zniesienie linii rampy oddzielającej scenę od widowni byłoby pisarzowi chyba bliskie – choć w ramach konwencji scenicznej obowiązującej w jego czasach raczej chyba nie do pomyślenia” (J. Sieradzki, *Do rdzenia...*, s. 20).

⁸³⁹ Również wypowiedź Jarzębskiego ujawnia, że autorefleksyjność w mniejszym stopniu cechuje postaci *Historii* i *Operetki* niż *Iwony* i *Ślubu*: „bohaterowie Gombrowicza zastanawiają się

Najbardziej metafikcyjny ze wszystkich bohaterów sztuk Gombrowicza jest Henryk ze *Ślubu*. Michał Masłowski wylicza aż trzy poziomy świadomości tej postaci: metaświadomość (świadomość narratora i twórcy świata przedstawionego), świadomość refleksyjną i świadomość operacyjną:

Henryk posiada kilka poziomów świadomości: świadomość narratora, twórcy, poprzez sen, świata przedstawionego – to mu daje negatywną władzę możliwości obudzenia się i zatrzymania w każdej chwili wszystkiego; można ją nazwać metaświadomością. Posiada również świadomość refleksyjną, która interpretuje i komentuje wszystko, co się zdarza. [...] Najważniejsza wydaje się jednak podczas sztuki świadomość operacyjna, która pozwala mu z innymi i z sobą samym prowadzić grę form. Ona to zostanie na koniec podjęta przez świadomość refleksyjną, jako model tworzenia Sensu: „My tylko łącząc się między sobą, wciąż w nowe układamy się kształty. I kształty owe z dołu ku górze biją. Dziwny to dym! Niepojęta melodia! Obłądny taniec! Niejasny marsz! I ziemski, ludzki kościół, Którego jestem kapłanem!”. „Ja” refleksyjne stwierdza tu, że sens to sublimacja naszego doświadczenia, i że doświadczenia to kombinacja Form, prefabrykowanych elementów ofiarowanych przez kulturę. W żargonie specjalistów można by mówić o pierwszeństwie twórczości syntagmatycznej nad paradygmatyczną, kombinatoryki znaków nad znakami nowymi, ponieważ sens przychodzi z nowej egzystencjalnej syntagmy w pełni przyjętej i przeżytej. Inaczej mówiąc – sens jest otrzymywany poprzez zdobycie świadomości tej kombinatoryki, przez jej przyswojenie. Henryk, który czuł się „mówiony” i udawało mu się tylko posuwać naprzód przez manipulację form („Naprzód!” to powtarzający się motyw retoryczny w sztuce, na końcu mówi do innych już w swoim własnym imieniu). Zdobył świadomość, indywidualny, pozytywny sens – poprzez świadomość siebie, swej skończoności, swej kondycji niewolnika-sędziego. Teraz nie boi się już kontaktu z innymi, może zostać dotknięty⁸⁴⁰.

W *Ślubie* postaci oniryczno-groteskowego spektaklu życia wcielają się w różne instancje komunikacji teatralnej: aktorów, widzów, reżyserów, przeobrażają się, zmieniają rolę, charakter, ton i – co istotne – wykazują wysoką świadomość tych metamorfoz, nieustannie podając w wątpliwość siebie, innych i rzeczywistość, w której są uwięzione. Wszystko to nadweręża poczucie realności (osłabienie realności odczuwają zarówno zewnętrzny odbiorca dzieła, jak i postaci dramatu). Aurę tę wprowadza już pierwsza kwestia: „Zasłona wzniosła się”⁸⁴¹. Henryk, wypowiadając te słowa, zwraca uwagę odbiorcom, że mają do czynienia z utworem teatralnym, ogłasza początek spektaklu – oto

wciąż nad sobą, są autorefleksyjni do szpiku kości, bo nie wiedzą dokładnie, kim są ani jaką rolę społeczną mają do odegrania. W ten sposób analizują siebie zarówno Filip z *Iwony*, jak Henryk ze *Ślubu* czy nawet Witold-Bosonóg z *Historii*. Na pozór najmniej dotyczy to bohaterów *Operetki* – bo oni przyszedli do sztuki Gombrowicza z gatunku skrajnie skonwencjonalizowanego. Ale ich właśnie kryzys tożsamości dotyczy w trybie niejako zbiorowym i jest znacznie cięższy: wykorzenieni ze swego świata, który uległ ostatecznej destrukcji, starają się wszyscy ukryć pod absurdalnymi maskami (Księżę-lampa, Księżna-stolik, Proboszcz-kobieta); jedynie mistrza Fiora stać na autorefleksję i próbę zrozumienia nowej sytuacji, w jakiej znalazł się świat” (J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir...*, s. 85).

⁸⁴⁰ M. Masłowski, „*Kościół międzyludzki*”..., s. 175–187.

⁸⁴¹ W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 113.

podniesiona została kurtyna. Bohater, niczym mistrz ceremonii, relacjonuje widzom przebieg teatralnych rytuałów. Wraz z tą kwestią i „wzniesieniem zasłony”, otwiera się przed oczami czytelnika Gombrowiczowski teatr rzeczywistości, ale też rzeczywistość teatru. Akcja dramatu rozgrywa się gdzieś między teatrem a rzeczywistością. Wszystko jest grą, buduje się ciągły niepokój o granice snu i jawy, obłądu i poczytalności, prawdy i ułudy, fikcji i realności, teatru i rzeczywistości, czytelnikowi/widzowi udziela się niepewność rzeczywistości, silnie odczuwana przez osoby dramatu i nieustannie czyniona przez nie przedmiotem refleksji i spekulacji⁸⁴².

Gombrowiczowskie postaci rozmaicie ujawniają świadomość tego, że ich sposób bycia i mówienia jest podyktowany niezależnymi od nich czynnikami, że nie mówią własnym głosem. Wprost w swoich kwestiach wyraża to Henryk (a w przypadku postaci pozostałych dramatów opozycję tożsamości i roli uwydatniają sztuczność oraz teatralność): „HENRYK [...] Jak strasznie wszystko mi się wymyka! Nad niczym nie panuję. Jestem igraszką igraszki. Opanować! Ach, gdybym mógł opanować! [...]”⁸⁴³; „OJCIEC Ja nie krzyczę / To głos mój krzyczy! [...]”⁸⁴⁴. Powtarza się kwestia Henryka: „Ja nie to chciałem powiedzieć”⁸⁴⁵, która wydaje się nie sugerować przejęzyczenia, lecz brak panowania nad własnym głosem i językiem. Postaci nie tylko jawią się jako marionetki

⁸⁴² „HENRYK Ostrożnie ze mną... Bo jeśli zanadto mnie zmęczycie, to ja zbudzę się... i wszyscy znikniecie” (ibidem, s. 168–169) i „A może / To nie sen, a tylko rzeczywistość – ja zwariowałem / I może wcale tu nie stoję i nie mówię, a tylko w rzeczywistości leżę w jakimś szpitalu i tam, gestykuluje, mając, że tu stoję... [...]” (ibidem, s. 169). Zob. też fragment:

„CESARZ

Na Boga ja też nie wiem!

Już nic nie wiadomo! Jestem Cesarzem

Niemiec i królem pruskim. Jestem

Potomkiem Fryderyka Wielkiego oraz Wielkiego

Elektora. Jestem

Namaszczony i przeznaczony, w moich rękach

Jest pokój lub wojna, jestem

Władcą – ja władam – ja władam – a

Jednak

Nie wiem... Czy nie lepiej

Nie bać się... odepchnąć pokój... uderzyć

To przynajmniej jasne! Ale dlaczego,

Jak to się dzieje, że to ja – ja

Mam decydować! Boże! To znaczy, że kres

Blisko, bo to wszystko

Wydaje mi się fantastyczne” (W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 408). Zwraca uwagę zwłaszcza to, że wielokrotnie w wygłosie wersów pojawia się czasownik „jestem”. Z jednej strony to próba podkreślenia podmiotowości i udobitnienia tożsamości budowanej na podstawie różnych ról, z drugiej postać wyraża powątpiewanie i poczucie „fantastyczności”, „to wszystko wydaje mi się fantastyczne” – mówi Henryk.

⁸⁴³ Idem, *Ślub...*, s. 187.

⁸⁴⁴ Ibidem, s. 189.

⁸⁴⁵ Ibidem, s. 191.

w teatrze świata, ale też ujawniają świadomość tego faktu: „nie wiem, co mam powiedzieć, lecz zaraz się dowiem, co powiedziałem”⁸⁴⁶. Na różne sposoby zdradzają, że ich tożsamość została zastąpiona odgrywaną rolą⁸⁴⁷.

Ponadto bohaterowie zastanawiają się nad własnym językiem i własnym statusem, a także relacjami z innymi postaciami i wpływem tych relacji na nie same: „HENRYK [...] Przepraszam cię, jakoś sztucznie mi się mówi... nie mogę mówić w sposób naturalny... [...]”⁸⁴⁸, „HENRYK [...] Wybacz, że mówię tak sztucznie, ale jestem w bardzo sztucznym położeniu [...]”⁸⁴⁹, „jak uroczyście to zabrzmiało”⁸⁵⁰. Widać w tych kwestiach, jak Henryk – jakby „z boku”, niczym narrator – komentuje własne wypowiedzi. W *Historii* w rolę narratora wchodzi Witold, snując refleksje nad tonem, sposobem ukształtowania wypowiedzi i postawami innych:

PIŁSUDSKI

Piłsudski

Ciężką przeżywa wewnętrzną

Rozterkę

I w ciężkiej męce wykuwa Decyzję

WITOLD

(Dlaczego ten człowiek

Mówi o sobie jakby nie był sobą?

Dlaczego sobie imponuje i przed sobą

Jest na kolanach?)⁸⁵¹.

W powyższym niby-dialogu (trudno bowiem mówić o dialogu w pełnym tego słowa znaczeniu) Piłsudski niczym narrator mówi o sobie w formie trzecioosobowej („napompowując się”⁸⁵² wielkością i podkreślając swoją rolę jako wielkiego wodza), a Witold rozważa ten fakt w obrębie monologu rozwijanego w niestandardowych didaskaliach. Didaskalia-monologi konstruują dodatkowy

⁸⁴⁶ Ibidem, s. 160.

⁸⁴⁷ Analiza postaci dramatów Gombrowicza, ze szczególnym uwzględnieniem (de)konstrukcji jako chwytu metafikcyjnego, może posłużyć zrozumieniu konstrukcji podmiotowości również w rzeczywistości pozaliterackiej: „If, as individuals, we now occupy «roles» rather than «selves», then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of «reality» itself” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 3).

⁸⁴⁸ W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 114–115.

⁸⁴⁹ Ibidem, s. 119.

⁸⁵⁰ Ibidem, s. 173.

⁸⁵¹ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 413.

⁸⁵² Zwraca uwagę, że sformułowanie „napompowywać się wielkością”, które pada z ust Piłsudskiego, jest bardzo gombrowiczowskie pod względem stylistycznym i semantycznym, tak że można powiedzieć, iż również na poziomie ukształtowania językowego wyziera tu „gęba” Gombrowicza, jego indywidualny głos.

poziom komunikacji w dramacie – to swego rodzaju poziom „meta”, gdzie Witold poddaje analizie siebie i inne postaci:

WITOLD
 Wielka moc bije z tego człowieka, ale on oddany
 Wielkości.
 Wielkość!
 Wielkość!
 Jaki ma być stosunek do tego
 człowieka?
 Czy mam potwierdzić go, czy mu zaprzeczyć?
 Coś w nim nie jest tak, jak być powinno?⁸⁵³

Dramaty Gombrowicza stanowią w istocie wiwisekcję komunikacji międzyludzkiej, społecznej i literackiej. Wprowadzenie wątku autoanalizy przydaje bohaterom pewnej nadświadomości, dystansuje ich od własnych ról i skutkuje „chwilową deziluzją”. Istota autorefleksyjności postaci z punktu widzenia badań nad komizmem metafikcyjnym polega na tym, że wyraża się w ten sposób dystans tych person wobec siebie, swoich ról i wypowiedzi.

W Gombrowiczowskich postaciach podszytych metafikcją wyraża się protest „ja” przeciw narzucanym mu formom społecznego i artystycznego bycia⁸⁵⁴. W wielu kwestiach Księcia Filipa i Henryka przejawia się pragnienie uwolnienia z okowów ról i narzucanych sposobów bycia i mówienia, przy czym obaj bohaterowie pokładają ogromne nadzieje w języku, werbalizując niejednokrotnie przekonanie o performatywnych mocach dyskursu⁸⁵⁵, co ilustrują między innymi następujące kwestie: „FILIP [...] Zmieniłem się. Zmieniłem ton i zaraz wszystko się zmieni”⁸⁵⁶, „FILIP [...] Przede wszystkim trzeba w ogóle coś mówić, póki ona tu czeka, a po wtóre, trzeba jej mówić właśnie najgorsze rzeczy tonem lekkim, wesołym. O to chodzi, żeby jej mówić najbardziej przykre i nieprzyzwoite rzeczy tonem niewinnym i bagatelizującym. To nie pozwala jej

⁸⁵³ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 412.

⁸⁵⁴ Nie zgadzam się tu z Brigitte Schultze i Janem Conradem, którzy twierdzą, że „w odróżnieniu od *Ślubu* czy też utworów prozatorskich Gombrowicz nie ukazuje tu [w *Operetce* – N.B.] ludzkiego Ja walczącego o wyzwolenie się spod wpływu «międzyludzkości» lub innych form. Próżno by tu szukać postaci dramatycznej tęskniącej do autentyczności i uczłowiczenia. Jedynie dyktator mody, czyli artysta, Mistrz Fior (imię utworzone w wyniku kontaminacji Dior i Fath) przywodzi chwilowo na myśl ideał «człowieka naturalnego»” (B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 446). Wydaje się, że *Operetka* jest w istocie wieloaspektowym portretem ustawicznej walki człowieka o emancypację własnego „ja” (również jeden z zasadniczych wątków utworu, czyli rewolucja, ma na celu uwolnienie jednostki z okowów form, w tym przypadku kształtowanych i narzucanych przez społeczeństwo klasowe), utwór ukazuje też walkę postaci o uwolnienie od dyktatu form literackich (parodia operetki i rozmaitych stylów literackich).

⁸⁵⁵ J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993.

⁸⁵⁶ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 69.

zaistnieć – to nie dopuszcza do głosu jej milczenia, a jej stanie czyni niezobowiązującym, to ją umieszcza w sferze, w której ona jest bezradna”⁸⁵⁷, „HENRYK [...] Czuję się tak, jak gdybym udając coś, naprawdę to coś wywoływał i jakbym każdym słowem i czynem zaklinał coś i stwarzał coś... coś potężniejszego ode mnie”⁸⁵⁸, „HENRYK [...] Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczywistości”⁸⁵⁹. Oto w sztukach tych rzeczywistość determinuje dyskurs, ale też – między innymi za sprawą metatekstualnych i autorefleksyjnych wypowiedzi bohaterów oraz rozmaitych przenikań i przekroczeń metaleptycznych – dyskurs determinuje rzeczywistość. Dramaty Gombrowicza problematyzują przekonanie o tym, że człowiek i rzeczywistość są konstruowane społecznie, że są konstruowane dyskursywnie w interakcjach społecznych, że tożsamość jest determinowana i narzucana człowiekowi społecznie. Jednostka jawi się tu jako pewien ciąg znaków, jako byt dyskursywny. W ten sposób utwory teatralne Gombrowicza prezentują w istocie autorefleksję nad zrobieniem tekstu i jego konwencjonalnością.

Tekst *Operetki* nie dostarcza *expressis verbis* sygnałów samoświadomości postaci jako fikcyjnych. Nie burzą też one „czwartej ściany”, zwracając się na przykład wprost do widza bądź czytelnika, nie buntują się bezpośrednio przeciw losowi zaprojektowanemu dla nich przez autora, nie wchodzą w jawną polemikę z „najwyższym wypowiedaczem” zarządzającym ich zachowaniem, wyglądem i wypowiedziami, nie komentują otwarcie fikcyjności świata przedstawionego, do którego przynależą. A jednak jest w nich coś iście metafikcyjnego. To postaci podszyte metafikcją – wyraźnie funkcjonują na poziomie „meta”, ba – konstruują ten poziom, widoczny jest sposób ich budowy za pomocą rozmaitych strategii literackich i społecznych, tak że osoby dramatu stają się przestrzenią obserwacji tych strategii. Chyba żaden z elementów utworu nie istnieje w izolacji, a tylko w kontekście innego elementu bądź występującego w obrębie utworu, bądź wobec niego zewnętrznego. Stylizacja realizuje się w *Operetce* na różnych poziomach: od stylizacji języka bohaterów, tak aby charakteryzował on ich przynależność społeczną, przez naśladowcze odwołania do konwencji literackich i teatralnych, po odwzorowywanie konwenansów społecznych. Wszystkie te zabiegi stylizacyjne polegają więc na nakładaniu masek. W dramacie Gombrowicza jest tych masek wiele rodzajów: od masek-gąb narzucanych sobie wzajemnie przez

⁸⁵⁷ Ibidem, s. 69–70.

⁸⁵⁸ W. Gombrowicz, *Ślub...*, s. 223. W innym miejscu czytamy: „I nie mogę mówić po prostu, gdyż w tym wszystkim / Jest coś uroczystego i tajemniczego / Tak właśnie, jakby się msza odprawiała! / Śmiać mi się chce: jakże uroczysty jestem! / Doniośle brzmią moje słowa! Wprost mnie śmiesz / Że taki ważny i doniosły jestem / Ale zarazem drzę, a drżąc oświadczam / Że drzę – i wskutek tego oświadczenia / Drzę jeszcze silniej, a drżąc jeszcze silniej, / Znowu oświadczam, że drzę silniej... Ale komu? / Komu oświadczam? Ktoś mnie słyszy... / Lecz nie wiem kto – i właściwie / Ja jestem tutaj sam, zupełnie sam, bo was tu nie ma. / Nie! tu nikogo nie ma! Ja sam tylko / I sam, zupełnie sam... O, płacz, płakać / Tak, lzy, bo to ja sam, ja sam!” (ibidem, s. 119–120).

⁸⁵⁹ Ibidem, s. 226.

postaci i konwenanse, masek-kostiumów, w które przebierają się bohaterowie, przez maski-konwencje literackie, po maskę operetkową, w którą autor ubrał swój utwór, dokonując jego stylizacji na ten gatunek teatru. *Operetka* jawi się w tym świetle jako wielopoziomowa struktura maskowa. Poszczególne postaci są zlepkami konwencji i ta ich cecha jest szczególnie eksponowana: są syntezą form myślenia o człowieku i rzeczywistości, sposobów literackiego wyrażania, a także sposobów bycia w literaturze i bycia w społeczeństwie, różnych ideałów estetycznych i zasad etycznych. W *Operetce* zostają odsłonięte mechanizmy artystycznej i społecznej konstrukcji rzeczywistości (świata przedstawionego i rzeczywistości społecznej, miejsca i statusu jednostki w ich obrębie). Postaci *Operetki* problematyzują tak pośrednio relację rzeczywistości literackiej i pozaliterackiej (obie zniewolone formą i konwencją). Przez to, że bohaterowie są konstruktami sztucznymi w równiej mierze jako byty literackie i społeczne, poziom „meta”, który konstytuują, nie tylko ujawnia relację fikcji z rzeczywistością, ale też prowokuje szerszej rozumianą refleksję antropologiczną i społeczną. Nieautentyczność, która w utworze między innymi wyraża fikcyjność postaci, przez to, że jest budowana w kontekście zarówno ściśle literackim czy ogólniej artystycznym, jak i społecznym, ujawnia się jako pewna uniwersalna cecha człowieka – niewolnika form organizujących świat i jego samego.

4.4.3. Podsumowanie

Komizm postaci podszytych metafikcją wiąże się z uniemożliwieniem czytelnikowi i widzowi wczucia się w fikcję świata przedstawionego oraz pełnej identyfikacji z postaciami, a to przez igranie z konwencjami komunikacji literackiej i horyzontem oczekiwań odbiorczych. Maski-role-konwencje (konwencje literackie, społeczne, kulturowe, językowe) konstytuujące postaci kolejno załamują się i rozpadają, co realizuje się również za sprawą snutych przez bohaterów refleksji autotematycznych, w których zdradzają opozycję odgrywanej przez siebie roli i tożsamości. Nieodparte jest wrażenie, że postaci nieustannie (re)cytują swoje role literackie i społeczne, a utwory Gombrowicza odtwarzają rozmaite formy dramatyczne i motywy literackie. Wszystko to skutkuje ograniczeniem wiary odbiorcy w ich „prawdziwość”, dzieła jawią się jako fikcyjne konstrukty, dochodzi do obnażenia konwencji komunikacji literackiej, a odbiorca jest zmuszany do ciągłej weryfikacji założeń interpretacyjnych, albowiem każdemu nastawieniemu odbiorczemu Gombrowicz wymierza cios.

Rozpad podmiotowości postaci za sprawą ich metafikcyjnego podszycia ciekawie łączy się z Freudowską koncepcją dowcipu jako wyrazu protestu „ja” wobec opresji społeczeństwa⁸⁶⁰, który pozwala utrzymać w równowadze nie zbiorowość,

⁸⁶⁰ Opresja społeczna jest tu najogólniej rozumiana jako uprzywilejowanie i utrzymanie u władzy pewnych grup społecznych kosztem wykluczenia, marginalizacji, uciemnienia innych (zob. A.E. Cudd, *Analyzing Oppression*, Oxford University Press, Oxford 2006).

lecz właśnie jednostkowe ego⁸⁶¹ – wszystkie sztuki Gombrowicza są utworami o *status quo* różnych warstw społecznych i jego rozpadzie. Najdobitniej bunt „ja” postaci wobec opresji społecznej ujawnia się w *Operetce*, w której z jednej strony skutkuje komizmem, z drugiej ma na celu podtrzymanie jednostkowej podmiotowości, usiłującej uwolnić się w momencie rozpadu masek-konwencji. Paradoksalnie w dramatach tych podmiotowość ujawnia się przez naigrywanie się z konwencji, przez oglądanie postaci jako syntez mniemań estetycznych i społecznych, których „kształty poodbijane zostały przez krzywe lustra”⁸⁶² i wydane na pastwę cudzego śmiechu⁸⁶³.

4.5. Metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Gombrowicza

W sztukach Gombrowicza parodystyczno-ironiczno-groteskowa (de)konstrukcja rzeczywistości i konwencji literackich dekonspiruje mit mimetyzmu literackiego, ujawniając, że literatura „przedstawia nie świat, lecz społeczne sposoby postrzegania świata”⁸⁶⁴, a zatem reprezentuje w istocie „sposoby reprezentacji, a nie rzeczywistość”⁸⁶⁵. Wyraża się tak Gombrowiczowskie dążenie do zdystansowania się wobec formy jako „wszelkiego przekazu narracyjnego i tego wszystkiego, co on zawiera, a także tradycji, do jakich się odnosi”⁸⁶⁶, oraz pragnienie dotarcia do „pierwotnej autentyczności”. W optyce pisarza, jak zauważa Jarzębski:

człowiek, chcąc nie chcąc, grzęźnie wciąż w gotowych językach i konwenansach, które nie tylko mu świat objaśniają, ale i jemu samemu wyznaczają w nim gotową rolę do odegrania. I tak – próbując się z tego więzienia form uwolnić – nieustannie popada w nowe uzależnienie, bo przecież bez formy w ogóle żyć nie może. Odbywa się to na wielu różnych poziomach: od poziomu zwyczajnych gestów do poziomu refleksji filozoficznej nad światem⁸⁶⁷.

Poszczególne elementy konwencji, do których za pomocą rozmaitych zabiegów metafikcyjnych nawiązuje autor, zostają wykorzystane ironicznie, niezgodnie z ich pierwotnym kontekstem funkcjonowania, jakby w kontrze do nich samych. Formy, do których odwołuje się Gombrowicz, są „tylko punktem odniesienia,

⁸⁶¹ Zob. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości...*

⁸⁶² T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 285.

⁸⁶³ Zob. uwagi Mizerkiewicza na temat związków kampu z komizmem: ibidem, s. 282–285. Nie twierdzą, że utwór Gombrowicza wykazuje związki z kampem, natomiast obserwacje Mizerkiewicza na temat komizmu związanego z tym zjawiskiem wydają się adekwatne do opisu komizmu Gombrowiczowskich postaci podszytych metafikcją.

⁸⁶⁴ P. Czaplinski, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2003, s. 194–195.

⁸⁶⁵ Ibidem.

⁸⁶⁶ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej...*, s. 27.

⁸⁶⁷ J. Jarzębski, *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 60.

swoistą skorupą, którą w końcu autor rozbija, propozycją pewnego języka, doprowadzanego przez pisarza do stanu krytycznego, kiedy poczyną on odsłaniać treści, których tradycyjna forma sztuki nie akceptuje bądź nie dostrzega”⁸⁶⁸.

Komizm metafikcyjny, rodzący się w Gombrowiczowskich dramatach najpierw z ewokacji, a potem pełnej drwiny destrukcji „utartych i społecznie aprobowanych wzorców uprawiania literatury”⁸⁶⁹, wydaje się absolutną realizacją przekonania pisarza, że „z dziełem, koncepcją czy też tradycją można się identyfikować jedynie po, to by ją odrzucić”⁸⁷⁰. Co ciekawe, ten rodzaj komizmu ma podwójną naturę: jest jednocześnie skutkiem i narzędziem „urefleksyjnienia stosunku do komunikacji, informacji, przekaznika, czy też zwyczajnie konwencji mówienia literackiego”⁸⁷¹. Mizerkiewicz zauważa, że „efektem «metaliterackiego» komizmu jest świadomość, która każe nieustannie baczyć na to, jak różnym aktom komunikacji towarzyszy akt «niekomunikacji», jak sensom wypowiedzi przeczą ukryte w nich agresywne niesensy, nonsensy, absurdy”⁸⁷². Komizm metafikcyjny okazuje się w tym świetle doskonałym narzędziem i wyrazicielem Gombrowiczowskiej walki z formą.

W trzy węzłowe struktury metafikcyjne dramatów Gombrowicza – intertekstualność, ironię i postaci podszyte metafikcją – wpisany jest komizmotwórczy potencjał. Zwykle impuls aktywizujący ten potencjał wiąże się ze wzbudzeniem, a następnie rozprężeniem napięcia psychicznego w momencie wybicia odbiorcy z empatycznego utożsamienia z dziełem na rzecz ironicznego zdystansowania wobec niego, którymi nasycony jest dramat. Impuls ten intensyfikują mechanizmy takie jak nagromadzenie, kontrastowe zestawienie i degradacja. Dużą rolę w procesie uwolnienia i wyzyskania komicznego potencjału struktur metafikcyjnych może odegrać też sposób wystawienia sztuki na scenie. Wiele zależy od reżysera, od tego, które sceny i jak zostaną wyeksponowane, od intonacji i scenicznego zachowania aktora. Niewątpliwie pomocne są tu wskazówki zawarte przez autora we wstępnych uwagach oraz w didaskaliach, jednakże sporym polem manewru dysponuje także reżyser, który konkretyzując utwór na scenie, ma możliwość szczególnego wyzyskania komizmotwórczego potencjału metafikcji (metafikcja na scenie może uzyskać wyższy komiczny wymiar), co miałyby również niebagatelne znaczenie dla uwypuklenia idei i dominant utworów wskazanych przez Gombrowicza.

⁸⁶⁸ Idem, *Gombrowicz teatralny...*, s. 91.

⁸⁶⁹ Ibidem, s. 209–210.

⁸⁷⁰ Ibidem, s. 210.

⁸⁷¹ T. Mizerkiewicz, *Marginalizacje ponowoczesnego śmiechu w polskiej prozie współczesnej*, [w:] idem, *Nić śmiesznego...*, s. 292.

⁸⁷² Ibidem, s. 293.

ROZDZIAŁ 5

W stronę modelu komizmu metafikcyjnego

5.1. Pirandello-wsko-gombrowiczowska komparatystyka: struktury i sensy komiczne metafikcji

W dramatach Pirandella i Gombrowicza obecne są zasadniczo analogiczne struktury metafikcyjne (intertekstualność, ironia, postać o cechach metafikcyjnych i kategorie z nimi powiązane, jak między innymi: parodia, metalepsa, groteska, absurd i płynność), które – mimo pewnych indywidualnych cech u każdego z autorów – u obu dramaturgów są determinantami komicznych sensów. Można by te pirandello-wsko-gombrowiczowskie zbliżenia i oddalenia w zakresie struktur i sensów metafikcji spuentować łacińską sentencją „gradu diverso, via una” – „różnym krokiem, wspólną drogą”.

5.1.1. Intertekstualność

W twórczości teatralnej zarówno włoskiego, jak i polskiego pisarza wyraźne są odwołania do rozmaitych gatunków dramatycznych i literackich, a także realizuje się swoista autointertekstualność. Przyjrzyjmy się głównym przejawom intertekstualności w ich dramatach w celu zarysowania na tym przykładzie pirandello-wsko-gombrowiczowskich zbliżeń i oddaleń.

W sztukach obu autorów nagromadzenie odniesień intertekstualnych determinuje niejednorodność i hybrydyczność stylistyczno-gatunkową. U Pirandella powiązania intertekstualne realizują się przede wszystkim na płaszczyźnie metateatralnej, często za pomocą chwytu „teatru w teatrze”. W kontekście jego twórczości należałoby *de facto* mówić o interdramatyczności i interteatralności. W sztukach Pirandella znajdziemy odwołania do rozmaitych konwencji dramatycznych, na przykład do teatru mieszczańskiego (echa tematyczno-fabularne) i dramatu historycznego, a także nawiązania do tradycji komedii dell'arte oraz do konkretnych sztuk, jak choćby *Hamlet*. Odwołania te funkcjonują na zasadzie interdramatycznej gry w teatr. W efekcie poszczególne konwencje dramatyczne

i teatralne sprawiają wrażenie jakby były odgrywane, a więc jawią się jako konwencje właśnie. Postaci co chwilę wychodzą z odgrywanych schematów dramatycznych i konwencji teatralnych, zmieniają kostiumy i maski. Ujawnia się w ten sposób labilność bohaterów i rzeczywistości⁸⁷³. Jedna maska, jeden kostium, jedna konwencja nie wystarczą, aby oddać płynność, zmienność, złożoność rzeczywistości i osobowości człowieka. Intertekstualność służy Pirandellowi do ukazania niewystarczalności i niewydolności mimetycznej tradycyjnych form dramatycznych i teatralnych. Również dramaty Gombrowicza są głęboko zakorzenione w tradycjach kulturowych i uwikłane w zależności intertekstualne. Intertekstualność nie jest jednak u polskiego autora (w odróżnieniu od intertekstualności Pirandello-wskiej) związana głównie z płaszczyzną metateatralną i gatunkami dramatycznymi, lecz mamy w przypadku jego sztuk do czynienia ze swoistą mozaiką czy palimpsestem motywów, stylów, tekstów kultury oraz wzorców gatunkowych – i to nie tylko literackich, które autor rozsadza nowymi treściami bądź nad którymi nadpisuje nowe znaczenia. Obu pisarzy łączy demaskatorska postawa wobec konwencji oraz metafikcyjny stosunek do fikcji i rzeczywistości, czego wyrazem są zabiegi intertekstualne. Gombrowicz za pomocą przywołania i przekraczania wzorców prowadzi swoją walkę z formą, walkę z wpływem. Pirandello, równie niechętny wobec formy (która nie jest w stanie oddać zmienności człowieka i rzeczywistości), dąży do ujawnienia „prawdy”, próbuje odsłonić wielowymiarowość rzeczywistości i osobowości człowieka.

Sztuki Pirandella i Gombrowicza odznaczają się niewątpliwie szczególnym aspektem teatralności. „Wyniesienie”, wyeksponowanie, obnażenie konwencji dramatycznych i teatralnych prowadzą w dziełach obu twórców do tego, że „teatr neguje własną iluzję”⁸⁷⁴, przez ewokację, przekroczenie konwencji teatralność zostaje doprowadzona do „ostatecznej destrukcji”⁸⁷⁵ i dochodzi do „rozdarcia tkaniny teatralności”⁸⁷⁶. Na przykład w twórczości teatralnej obu pisarzy znajdziemy odniesienia do dramatu mieszczańskiego. W większości sztuk Pirandella wątki takie występują w postaci ram fabularno-tematycznych, które zostają rozsadzone przez dekonstruującą je płaszczyznę metateatralną – metafikcja obnaża je i wyśmiewa. Z kolei ciekawym przejawem Gombrowiczowskiego dialogu z dramatem mieszczańskim jest *Operetka*. Jak wiadomo, gatunek operetki

⁸⁷³ Pirandello dąży do opisanego życia takim, jakie jest w swojej nieprzewidywalnej zmienności, odrzuca więc sztukę, która idealizuje, harmonizuje, komponuje, czyli pokazuje tylko powierzchnię, a powierzchnia to nie życie. Pisarz pragnie dotrzeć do tego, co jest pod powierzchnią, odzwierciedlić płynne, zmienne, przeciwstawne procesy, zob. list Pirandella do Luigiiego Capuany (przedruk w: M. Costanzo, *Note al testo e varianti*, [w:] L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, red. G. Macchia, we współpracy z M. Costanzo, wstęp M. Costanzo, Mondadori, Milano 2005, s. 881–882).

⁸⁷⁴ Posługuję się tu sformulowaniem Delaperrière (M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki...*, s. 24–25).

⁸⁷⁵ Posługuję się tu sformulowaniem Jarzębskiego (J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny...*, s. 95).

⁸⁷⁶ Posługuję się tu sformulowaniem Jarzębskiego (ibidem, s. 98).

ukształtował się jako „odnoga” dramatu mieszczańskiego, który „zaadaptował farsę przedmieszczańską [...] rozwinął dramat/komedie społeczną i dramat/komedie z tezą, operę i gatunki komercyjne, takie jak różne odmiany komedii, wodewil czy operetka oraz widowisko w stylu *grand spectacle* (wielkiego spektaklu), formy dla kabaretu i dla musicalu”⁸⁷⁷ – zatem mieszczański jest sam gatunek, którego parodii dokonuje Gombrowicz. W sztukach obu pisarzy żywy jest też duch Szekspira⁸⁷⁸. U Pirandella kostium szekspirowski (zwłaszcza w *Enrico IV*) kreowany na płaszczyźnie metateatralnej staje się narzędziem tworzenia fikcji w fikcji, urojonego, szaleńczego świata Henryka IV, czyli Hamleta *à rebours*. Stylizacja szekspirowska, podobnie jak inne odwołania interdramatyczne, powoduje u Pirandella, że wszystko jawi się jako sztuczne, fikcyjne, jako element spektaklu, scenografii, kostiumu. U Gombrowicza szekspiryzm realizuje się przez odniesienia systemowe, nawiązania do konkretnych utworów, cytaty i kryptocytaty. W dramatach obu autorów mamy do czynienia z szekspiryzmem „na pół gwizdka”, a elementy szekspirowskie zostają poddane farsowej trawestacji, obnażone i obśmiane. Z jednej strony u obu dramaturgów odwołania szekspirowskie służą teatralizacji świata przedstawionego, tak że jawi się on jako fikcyjny, z drugiej należy odnotować, że u Pirandella wszystkie konwencje teatralne służą wysyceniu sztuk pierwiastkiem teatralności, natomiast u Gombrowicza teatralność służy ukazaniu sztuczności, fałszu form i szerzej – wszelkich konwencji.

Wprawdzie w dramatach obu autorów można mówić o autointertekstualności, lecz odznacza się ona w przypadku każdego z nich cechami osobnymi. W sztukach Pirandella mamy do czynienia z autointertekstualnością i autoreferencyjnością *explicite*: włoski pisarz wspomina tytuły innych swoich dzieł, własne nazwisko, cytuje swoje inne dzieła (autocytat), odtwarza jedne swoje dzieła w innych przez chwyt „teatru w teatrze”, mówi o sobie w formie trzecioosobowej, wprowadza siebie w obręb fikcji literackiej (różne przejawy metalepsy), czyni z siebie postać fikcyjną. Autor dzieła wkracza w ramy fikcji, ale tylko jako przedmiot tekstu pobocznego i kwestii postaci. Ani zaś nie ujawnia swoich mocy sprawczych w fikcji, ani też nie należą do niego żadne kwestie. Natomiast kompetencjami dysponenta reguł zostają obdarzone niektóre postaci – animatorzy-rezonerzy. Co prawda również w sztukach Gombrowicza są zauważalne takie przejawy autointertekstualności jak: autocytaty struktur⁸⁷⁹, autocytaty person⁸⁸⁰,

⁸⁷⁷ Zob. *Dramat mieszczański*, [hasło w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/49/dramat>, dostęp: 18.12.2019.

⁸⁷⁸ Nie bez powodu Harold Bloom umieszcza Szekspira w centrum zachodniego kanonu – zob. H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła epok*, przeł. B. Baran, M. Szczubiałka, Aletheia, Warszawa 2019 (tyt. oryg. *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*).

⁸⁷⁹ D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, [w:] eadem, *O polemice literackiej w powieści*, PIW, Warszawa 1972.

⁸⁸⁰ K. Uniłowski, *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 82, nr 2, s. 90–122.

autoserie tematyczne⁸⁸¹ czy postaci wynajęte⁸⁸² (trzeba dodać – samemu sobie), lecz realizują się one inaczej niż u Pirandella. Oto w różnych dziełach polskiego pisarza pojawiają się postaci o analogicznych cechach, ale nie są one „żywcem” wyjęte i przeniesione z jego innych utworów (jak dzieje się to u Pirandella), podobnie – jeśli chodzi o temat – Gombrowicz w wielu dziełach krąży wokół zbliżonych tematów i zjawisk, ale nie wprowadza dosłownie wcześniejszego dzieła do późniejszego, jak czyni Pirandello. Na przykład w *Historii* widać paralelizmy z *Ferdydurke*, a w *Operetce* – z *Historią*. Różne dzieła Gombrowicza mają przeto wspólny mianownik, autor wyraża w nich właściwie te same idee, tak że da się na ich podstawie prześledzić ewolucję jego pomysłów. Można mówić o wędrówce tematów-struktur Gombrowiczowskich między rozmaitymi dziełami pisarza, która konstytuuje spójność jego twórczości teatralnej. Podobnie w dramatach obu autorów mamy do czynienia z tematyzowaniem na różne sposoby figury autora (przejawy autora). Jednakże o ile u Pirandella autor jest wprost wspomniany przez bohaterów, a nawet sugeruje się jego obecność w fikcji (a także obecność animatorów-rezonerów), o tyle u Gombrowicza autor wkacza do fikcji zwykle pod maską animatorów-rezonerów (na przykład Henryk), tylko w *Historii* pojawia się postać imieniem Witold.

U obu twórców sięgnięcie po zabiegi intertekstualne jest podyktowane niechęcią wobec szeroko rozumianej formy⁸⁸³. Obaj przełamują odtwarzane wzorce, pragnąc w ten sposób zbliżyć się do rzeczywistości. Przy czym u Gombrowicza chodzi o pragnienie powrotu do pewnej pierwotnej autentyczności, a u Pirandella

⁸⁸¹ J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] eadem, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995.

⁸⁸² Th. Ziolkowski, *Figures on Loan. The Boundaries of Literature and Life*, [w:] idem, *Varieties of Literary Thematics*, Princeton University Press, Princeton 1983.

⁸⁸³ Niechęć wobec formy wybrzmiewa w różnych pismach Pirandella. Zacytujmy choćby nowe, w których czytamy: „ogni forma è la morte” (L. Pirandello, *La trappola*, [w:] idem, *Novelle per un anno*, t. 1, red. M. Costanzo, wstęp G. Macchia, Mondadori, Milano 1985, s. 777); „ogni forma è una morte” (L. Pirandello, *La carriola*, [w:] idem, *Novelle per un anno...*, s. 558). Również Gombrowiczowskie wypowiedzi wbrew formie można by mnożyć, na przykład w *Ferdydurke* czytamy: „O, potęga Formy! Przez nią umierają narody. Ona wywołuje wojny. Ona sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas. Lekceważąc ją, nie zdołacie nigdy pojąć głupoty, zła, zbrodni. Ona rządzi naszymi najdrobniejszymi odruchami. Ona jest u podstawy życia zbiorowego. Jednakże dla was Forma i Styl wciąż jeszcze są pojęciami z dziedziny ściśle estetycznej – dla was styl jest li tylko stylem na papierze, stylem waszych opowiadań” (W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 74). Autorzy artykułu pt. *Metateatr Witolda Gombrowicza* stwierdzają: „Dramaty Gombrowicza to dramaty formy, czyli «metaformy». Forma dramatu nie jest już tylko «transparentnym» nośnikiem znaczeń, lecz sama w sobie staje się problemem. [...] Metateatr powstaje więc tam, gdzie konwencje lub formy dramatyczne i teatralne są zastosowane w pewnej mierze jako materiał przykładowy i wyznacznik miejsca, jako realizacja nadrzędnej kategorii formy, szczególnie przekonującej i oglądowej właśnie w medium dramatycznym. I właśnie tu Gombrowicz odwołuje się do wzajemnego powiązania kodów dramatycznych i konwencji społecznych jako kolejnego wariantu «formy»” (B. Schultze, J. Conrad, *Metateatr Witolda Gombrowicza...*, s. 428–431).

o pragnienie prawdy⁸⁸⁴. U włoskiego pisarza intertekstualność, jak zostało powiedziane, ma w gruncie rzeczy charakter interteatralny i interdramatyczny. Dąży on do ukazania ograniczeń tradycyjnego teatru i dramatu, jeśli chodzi o odzwierciedlanie skomplikowania rzeczywistości i ludzkiej tożsamości (na przykład wypadanie z ról i konwencji pokazuje, że poszczególne konwencje są niewystarczającym narzędziem odzwierciedlenia rzeczywistości). Natomiast u Gombrowicza interdramatyczność i interteatralność są tylko jednym z wielu przejawów intertekstualności, obok intersemiotyczności, nawiązań do rozmaitych tekstów literatury i kultury czy obrazów zakorzenionych głęboko w tradycji, kulturze, obyczajowości, literaturze i religii. Dla polskiego twórcy teatralność jest wyłącznie jedną z form wszechobecnej i wszechogarniającej nieautentyczności. Podczas gdy u Pirandella intertekstualność (niestabilność gatunkowa, przełamywanie gatunków teatralnych i dramatycznych) problematyzuje głównie relacje teatru i życia, u Gombrowicza jest narzędziem buntu przeciwko wpływowi⁸⁸⁵. W groteskowo-parodystycznym wykoślawieniu te elementy sztuk obu autorów, które szczególnie wykazują powinowactwa z rozpoznawalnymi gatunkami dramatycznymi i teatralnymi, stają się narzędziem zerwania maski, demaskacji formy, konstrukcji i destrukcji teatralności.

Jeżeli spojrzeć na twórczość dramatyczną omawianych pisarzy przez pryzmat konwencji będących przedmiotem parodystycznego dialogu⁸⁸⁶ i niczym w pracowni fotograficznej nałożyć na siebie dwa przeźrocza, by sprawdzić, w których miejscach kontury pokrywają się, a w których jakiś element wychodzi poza linię, to okazuje się, że sztuki tak Włocha, jak też Polaka jawią się jako uporczywe wychodzenie poza linię. Dramaty Gombrowicza są zbudowane z wielu nakładających się na siebie przeźroczy, a kontury jednego obrazu wycierają spod drugiego, zakłócając jego przejrzystość. To właśnie natrętne wychodzenie poza linie czyni z jego sztuk dyskurs wbrew formie. Z kolei Pirandello wskazywał na wychodzenie postaci-aktorów z roli i ich wychylanie się zza masek konwencji

⁸⁸⁴ Intertekstualność obu autorów, Pirandella i Gombrowicza, ma rysy postmodernistyczne. Przypomnijmy, że Lyotard, uznawany za ojca postmodernizmu, „za prawdziwie postmodernistyczne uważa zachowanie uparcie awangardowe – współcześni artyści nie po to sięgają po czyjeś wypowiedzi, by z nich skompilować dzieła eklektyczne, lecz po to, by zobaczyć, co zostało stłumione, niewypowiedziane przez danego autora, pytają, jak «rozmawiać» z przedstawionym już przedmiotem bądź opisanym ludzkim uczuciem, by wysłowiło ono swą nadal skrywaną «prawdę»” (J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 53–54; cyt. za: T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 281).

⁸⁸⁵ W tym kontekście Marian Bielecki, twórca publikacji na temat związków Gombrowicza z autorami takimi jak Michel de Montaigne, Franz Kafka i André Gide, odnotowuje, że „do niektórych wpływów [Gombrowicz – N.B.] przyznawał się bez zastrzeżeń, do innych z zastrzeżeniami” (źródło: nieopublikowana recenzja tej książki).

⁸⁸⁶ U Pirandella są to między innymi: dramat mieszczański, dramat szekspirowski, dramat historyczny, komedia dell'arte; a u Gombrowicza: szekspiryzm, operetka, muzyczność, odwołania od konkretnych dzieł literatury polskiej – na przykład Krasińskiego, Mickiewicza, Słowackiego, i światowej – na przykład Goethego, biblii, pism liturgicznych, konwencji romantycznych.

dramatycznych i teatralnych czyni z dramatów tego autora dyskurs eksplorujący granice możliwości teatru jako narzędzia odzwierciedlenia rzeczywistości. Za pomocą intertekstualności Gombrowicz wyśmiewa się z tradycji literackich i społecznych, a Pirandello podważa zasady funkcjonowania konwencji teatralnych – jako niewystarczających.

5.1.2. Ironia

Drugą strukturą metafikcyjną, obecną w dramatach zarówno włoskiego, jak i polskiego twórcy, jest ironia, która realizuje się przez sposób ukształtowania świata przedstawionego, kreację postaci, budowę stylistyczno-retoryczną prologów, dialogów i didaskaliów, ujawnianie autorskiego „ja” oraz operowanie groteską.

W dramatach obu pisarzy ironia wiąże się z obecnością i specyfiką poziomu „meta”. Mimo wspólnych rysów poziom ten ma też u każdego z nich cechy osobne. Podczas gdy odbiorca Pirandella ma cały czas przed oczami teatr i scenę – wysycenie dramatów teatralnością dokonuje się tu przez wprowadzenie i eksponowanie płaszczyzny (meta)teatralnej, a ponadto nieustannie ujawniany i wysuwany na pierwszy plan jest ich teatralny aspekt – teatralność sztuk Gombrowicza realizuje się przez eksponowanie sztuczności⁸⁸⁷ i teatru relacji międzyludzkich. U Pirandella mamy do czynienia z metateatralnością *explicite* (akcja rozgrywa się w teatrze, bohaterami są aktorzy, nadrzędnymi tematami są gra i inscenizacja, co znajduje odzwierciedlenie również w didaskaliach, na które składają się zresztą głównie techniczne wskazówki dla aktorów i reżyserów), a u Gombrowicza z metateatralnością *implicite* (postaci są sztuczne, zachowują się, jak gdyby grały, coś przed sobą udają, wzajemnie się reżyserują, wymuszają na sobie określone zachowania, przybierają i narzucają innym najrozmaitsze maski – jak w teatrze, ale jednak niedosłownie w teatrze)⁸⁸⁸. U Pirandella to metateatralność dosłowna, a u Gombrowicza metaforyczna. W odniesieniu do sztuk tego pierwszego można mówić o płaszczyźnie metateatralnej wbudowanej w dramaty i stanowiącej ich integralną część, natomiast w sztukach polskiego autora należałoby raczej brać pod uwagę pierwiastek metateatralny. W obu przypadkach metateatralność (*explicite* u Pirandella, *implicite* u Gombrowicza) determinuje ironiczne nastawienie odbiorcy wobec świata przedstawionego, który u obu autorów – przez metateatralność właśnie – dekonspiruje się jako fikcyjny (u Pirandella dzieje się tak, ponieważ rozgrywa się na scenie, w teatrze i są odsłaniane kulisy gry oraz fikcji, a u Gombrowicza – ponieważ wszystkie elementy dzieła jawią się jako sztuczne i nieautentyczne).

⁸⁸⁷ U obu dramaturgów szczególną rolę w budowaniu teatralności i płaszczyzny „meta” odgrywają didaskalia.

⁸⁸⁸ Realizuje się to również w didaskaliach: u Pirandella mówią one wprost o teatrze, a u Gombrowicza budują teatralność niejako pośrednio – na przykład u Włocha czytamy, że postać wchodzi na scenę, a u Polaka po prostu, że wchodzi.

Zarówno w sztukach Pirandella, jak i Gombrowicza, oprócz dialogów i didaskaliów, możemy wyróżnić wstępy⁸⁸⁹, z którymi wiąże się ironia narracyjna. Sposób ukształtowania i status prologu – mimo istotnych wspólnych rysów – nie są u obu twórców do końca tożsame. U Gombrowicza słowo wstępne pochodzi od autora, stanowi osobną całość i można je określić autorskim paratekstem. Cechuje go odrębność względem didaskaliów (mimo że głos postaci, podmiot didaskaliów i autorskich wstępów ujawniają nieraz daleko idące pokrewieństwa, a głos Gombrowicza wybrzmiewa we wszystkich trzech komponentach) – to odrębność nie tylko stylistyczna, albowiem autorskie wstępy Gombrowicza mają inny status w obrębie tekstu dramatu⁸⁹⁰ niż didaskalia i pełnią oddzielną funkcję. Natomiast u Pirandella o ile jeszcze przedmowę do *Sei personaggi in cerca d'autore* można uznać za paratekst autorski, i to stosunkowo bliski wstępom Gombrowiczowskim (w tej sztuce jest wyraźna odrębność wstępu i didaskaliów, tak jak u Gombrowicza), o tyle *Avvertenza* (czyli wstęp do dramatu *Questa sera si recita a soggetto*) i *Premessa* (czyli wstęp do dramatu *Ciascuno a suo modo*) stanowią właściwie części didaskaliów (autorskie wstępy Pirandella należałoby rozpatrywać więc razem z didaskaliami). Wstępy i didaskalia w dramatach Pirandella (*Questa sera si recita a soggetto* i *Ciascuno a suo modo*) tworzą spójną całość: mają ten sam podmiot, tego samego sprawcę, ten sam styl językowy i budują przestrzeń działania „ja” autorskiego („ja” autorskie w *Avvertenza* i *Premessa* jest nieco bardziej ukryte niż w wstępie do *Sei personaggi in cerca d'autore*). Prolog w *Sei personaggi in cerca d'autore* ma w zasadzie inny charakter niż wstępy do pozostałych dwóch sztuk z trylogii „teatru w teatrze” i zbliża się do *Idei dramatu* ze wstępów Gombrowiczowskich (we wstępie do *Sei personaggi in cerca d'autore* podmiotem mówiącym jest autor – Pirandello, który wspomina, jak powstawało dzieło, przedstawia jego interpretację, ujawnia swoje autorskie oblicze – tak jak Gombrowicz). Z kolei *Premessa* i *Avvertenza* przypominają bardziej Gombrowiczowskie *Uwagi o grze i reżyserii* (choć u Pirandella są znacznie bardziej rozbudowane i bogate w szczegóły techniczne dotyczące sposobu wystawienia sztuki, a u Gombrowicza to ogólne uwagi, na przykład że gra aktorska ma być sztuczna, a sceny utrzymane w stylu szekspirowskim). Podmiot mówiący ma tu rysy autorskie, udziela wskazówek co do sposobu aranżacji i wystawienia sztuki, wypowiada się ironicznie o Pirandellu, wprowadza

⁸⁸⁹ Terminów „wstęp” i „prolog” używam wymiennie na określenie wstępnej części utworu. Rezygnuję z dopisku, że to część utworu poprzedzająca początek akcji, albowiem taka definicja nie byłaby prawdziwa w odniesieniu do wszystkich analizowanych sztuk. O ile w dramatach Gombrowicza prologi rzeczywiście poprzedzają początek akcji, o tyle u Pirandella, na przykład w *Questa sera si recita a soggetto* i *Ciascuno a suo modo*, niejako właśnie w prologu zaczyna się akcja i inscenizacja.

⁸⁹⁰ Z kolei „tekst dramatyczny” (też: „tekst dramatu”, „tekst utworu”, „tekst utworu dramatycznego”) rozumiem tu szeroko, zaliczając do niego wszystkie komponenty, a więc nie tylko dialogi i didaskalia, ale także wszelakie elementy paratekstualne (tytuły, śródtytuły, przypisy, prologi, autorskie komentarze itd.).

spojrzenie z zewnątrz. Głos autora we wstępie do *Sei personaggi in cerca d'autore* jest nacechowany ironią, podobnie jak we wstępach Gombrowiczowskich. Postawę Pirandella można określić jako autoironiczną, natomiast Gombrowicz jest ironiczny nie tyle wobec siebie czy wobec własnej twórczości, ile w stosunku do swoich postaci i czytelników (widzów). Obaj autorzy ujawniają wolę kontroli nad własnym dziełem: w prologach przedstawiają interpretację swoich utworów, zdarzeń, postaci i wskazują sposób, w jaki najlepiej oddać ich wizje na scenie. W ich wstępach są stwarzane pozory niezależnienia fabuły i postaci od autorów. W sztukach obu pisarzy wstępy powodują „wahanie mimetyczne” i nadwężenie poczucia rzeczywistości, prowokując ironiczne nastawienie odbiorcy. Prologi zwracają zaś uwagę na zrobienie tekstu teatralnego i jego fikcyjny status (podaje się w wątpliwość status ontologiczny dzieła i wywołuje niepokój o granice fikcji i rzeczywistości). Wstępy do dramatów obu autorów, mimo różnic, niezmiennie determinują postawę ironicznego dystansu odbiorcy wobec dzieła (oczywiście te wstępy, o ile decyzją reżysera nie zostaną odczytane w trakcie inscenizacji, nie mają szansy oddziaływać na widza, a ich ironiczny potencjał ujawni się jedynie czytelnikowi podczas lektury dramatu).

„Ja” autorskie ujawnia się w sztukach obu twórców nie tylko we wstępach, lecz także w didaskaliach. Są to jednak „ja” o różnym charakterze. U Pirandella głos didaskaliów należy do autora-reżysera (rzeczowy, techniczny, mówi kto i kiedy ma wejść na scenę i jak się zachowywać; być może na kształt stylistyczno-retoryczny didaskaliów wpłynęły doświadczenia zawodowe dramaturga jako *capocomico*), a w sztukach polskiego pisarza didaskalia zdradzają elementy indywidualnego stylu literackiego i osobowości Gombrowicza, wyziera z nich „gęba”. Autorskość głosu w didaskaliach u twórcy *Operetki* ujawnia się jako pewna charakterystyczna cecha jego stylu literackiego i temperamentu pisarskiego, a u Pirandella jako znajomość technikaliów inscenizacyjnych (autor najlepiej wie, jak wystawić jego własne sztuki).

Wreszcie w dramatach obu autorów „ja” autorskie uobecnia się również za sprawą usytuowania postaci i autora w fikcji i wobec fikcji, które determinują ironię narracyjną. Postaci z jednej strony są uczestnikami fikcji, z drugiej jej rezonerami, animatorami, mistrzami ceremonii i nośnikami ego autora. Wyraźne jest pokrewieństwo w tym zakresie między innymi Henryka (Gombrowicz), Kotrona (Pirandello) i Henryka IV (Pirandello). To bohaterowie, którzy zarówno są uczestnikami fikcji, jak i sytuują się na poziomie „meta”, mają w obrębie fikcji moce sprawcze (jako jej animatorzy), a ich świadomość przewyższa świadomość pozostałych postaci. W każdym przypadku pojawienie się (mniej lub bardziej aktywne) autora we własnym dziele powoduje ironię, dystans i „wahanie mimetyczne”.

W sztukach Gombrowicza sytuacja komunikacyjna jest bardziej złożona niż u Pirandella. Wprawdzie niekwestionowana jest mnogość poziomów komunikacyjnych (i metaleptycznych transgresji między nimi) w dramatach Włocha, ale wiążą się one wszystkie z metateatralnością i ukazaniem prób do spektaklu

lub sztuki w momencie jej wystawiania na scenie (widzimy więc publiczność, aktorów, reżysera, krytyków teatralnych, autora sztuki, suflera itd.). Natomiast u Polaka te same postaci w niektórych scenach wypowiadają się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, w innych w pierwszej osobie liczby mnogiej (Henryk w *Ślubie*); prowadzą monologi wewnętrzne w didaskaliach (Witold w *Historii* w niektórych scenach wchodzi w rolę narratora pierwszoosobowego: „przybyłem”⁸⁹¹, „bałem się”⁸⁹², „podeszli do mnie”⁸⁹³ – mówi w didaskaliach); ujawnia się podobieństwo stylistyczne między kwestiami a didaskaliami (*Operetka*); a usytuowanie postaci wobec fikcji nie jest stałe ani jednoznaczne, na przykład Henryk sytuuje się w fikcji i poza nią (również Henryk, podobnie jak Witold, w niektórych scenach wchodzi w rolę swoistego narratora). Skutkiem tego rodzaju przemian dramaty polskiego autora znamionuje szczególnie ironiczna gra z konwencjami i igranie ze statusem podmiotu tekstowego. Jeśli chodzi o dramatyczną grę w podmiocie⁸⁹⁴, Gombrowicz przewyższa w brawurze Pirandella. W dramatach tego ostatniego występują wzmianki o autorze w tekście, pojawiają się postaci o kompetencjach i świadomości quasi-autorskiej (czyli tak zwani rezonerzy), głos autora wybrzmiewa we wstępie do *Sei personaggi in cerca d'autore* oraz w didaskaliach zawierających autorskie wytyczne, podczas gdy „świadomość” Gombrowicza wędruje między różnymi poziomami tekstu, wyzierając z nich natrętnie i nagminnie.

W dramatach obu autorów uobecnia się też ironia groteski. U Pirandella naczelnym źródłem groteski jest metateatralność (obecność, sposób funkcjonowania i specyfika płaszczyzny metateatralnej). Wprawdzie także u Gombrowicza groteska wiąże się między innymi z tym, że przedstawione postaci i rzeczywistości są w najwyższym stopniu steatralizowane, ale podczas gdy u Włocha to właśnie metateatralność jest głównym źródłem groteski, u Polaka groteska ma więcej odcieni i nie wszystkie one sprowadzają się do metateatralności – na przykład w *Iwonie, księżniczce Burgunda* zostaje wprowadzona postać groteskowej Iwony, którą można interpretować jako aktualizację archetypu błazna; w *Ślubie* groteskowość wiąże się ze sposobem konstruowania akcji jako sekwencji niekoherentnych, nieraz nielogicznie ułożonych scen, przeobrażających się jedna w drugą, dających się rozpatrywać najlepiej w kluczu poetyki purnonsensu; w *Operetce* maska absurdu i groteski jest konstruowana między innymi w didaskaliach (występują groteskowe obrazy – na przykład postać siada na parasolu niczym na krześle); wreszcie w *Historii* istotnymi źródłami groteski są przecinanie się ścieżek fikcji i rzeczywistości (na przykład zostają wprowadzone postaci historyczne) oraz absurdalne zachowania postaci (jak choćby to, że bohaterowie, jak czytamy w didaskaliach, ni stąd, ni zowąd zaczynają

⁸⁹¹ W. Gombrowicz, *Historia...*, s. 402.

⁸⁹² Ibidem, s. 404.

⁸⁹³ Ibidem, s. 403.

⁸⁹⁴ Aluzja do tytułu artykułu Ruty-Rutkowskiej pt. *Dramatyczne gry w podmiot...*

piąć). U obu autorów ironia groteski wiąże się również z wychodzeniem (świadomym, celowym) i wypadaniem z roli (bezwiednym, narzucanym przez okoliczności, inne postaci i konwencje – zarówno artystyczne: literackie oraz teatralne, jak i społeczne czy obyczajowe), zmianami masek i postaw bohaterów. W ich dramatach ironiczną postawę wobec dzieła i świata przedstawionego wymusza to, że postaci dystansują się wobec swoich ról w obrębie fikcji (u Pirandella głównie chodzi o role odgrywane w ramach „teatru w teatrze”). Dialogi, monologi i didaskalia są przestrzenią, w której ujawnia się swoista płynność postaci, niestałość ich masek i tożsamości, a także manifestuje się ograniczoność konwencji literackich i teatralnych⁸⁹⁵ w zakresie odzwierciedlenia złożoności ludzkich charakterów i sytuacji życiowych. Zarówno w sztukach Pirandella, jak i Gombrowicza jest wyraźna sztuczność postaci: oto jawią się niczym marionetki, ale zdolne do autorefleksji i świadome, przynajmniej w jakimś stopniu, swojej sztuczności i faktu odgrywania roli – zwłaszcza w *Operette, I giganti della montagna* i *Enrico IV*. I u Pirandella, i u Gombrowicza sztuczności przydaje personom ujawnienie, że odgrywają w obrębie fikcji role. Zatem u obu autorów ironia groteski realizuje się między innymi przez wprowadzenie płaszczyzny metateatralnej (u Pirandella *explicite*, postaci odgrywają spektakl teatralny, a u Gombrowicza konstrukcja „teatru w teatrze” jest bardziej subtelna – postaci nieustannie coś przed sobą odgrywają i nawzajem narzucają sobie role do recytacji). Zarówno u włoskiego, jak i u polskiego pisarza dochodzi do obrócenia dramatu w podszytą tragizmem i refleksją błazenadę.

5.1.3. Postać metafikcyjna

Trzecią strukturą metafikcyjną obecną w dramatach Pirandella i Gombrowicza jest kreacja postaci. W ich dramatach mamy do czynienia z bohaterami o statusie metafikcyjnym. Zasadnicza różnica polega na tym, że w odniesieniu do Pirandello-wskich person można mówić o metafikcyjności bezpośredniej. Są one wyposażone w: świadomość bycia postaciami literackimi – *casus* tytułowych sześciu postaci z *Sei personaggi in cerca d'autore*; świadomość gry i udawania – dotyczy to na przykład postaci-aktorów w *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* i *Ciascuno a suo modo*; świadomość odgrywania – choć poza deskami teatru – fikcji, czego *exemplum* są bohaterowie aranżujący farsę dla Henryka IV w *Enrico IV*; wreszcie persony komentują swoją fikcyjną kondycję, omawiają problematykę teatralną itd. Metafikcyjność ta wiąże się zasadniczo z płaszczyzną metateatralną – we wszystkich analizowanych sztukach ujawniają się dychotomie postać–aktor⁸⁹⁶ i życie–teatr oraz wychodzenie

⁸⁹⁵ I u Pirandella, i u Gombrowicza utwory wypadają z konwencji, a postaci wypadają z odgrywanych ról.

⁸⁹⁶ Jerzy Adamski odnotowuje: „Tworząc swoje postacie na sposób quasi-aktorski, naśladowczy, Pirandello robi to z humorem: śmieje się z nich. Ale śmiech ten wywodzi się z bardzo

i wypadanie postaci-aktorów z roli itd. Gombrowiczowskie postaci należałoby natomiast rozpatrywać w kontekście metafikcyjności pośredniej – przypomnijmy, że są one podszyte metafikcją (a nie metafikcyjne *sensu stricto*), która wyraża się przez autorefleksję i szeroko rozumianą dekonstrukcję postaci. Gombrowicz obnaża fikcyjność świata przedstawionego i person pośrednio – jego bohaterowie nie mówią: „jestem postacią fikcyjną” (mówią tak zaś postaci Pirandella), nie stwierdzają: „jestem aktorem, to nie ja tu przed wami stoję i mówię, to maska aktorska, to rola” (twierdzą tak zaś postaci Pirandella), ale jawią się jako sztuczne konstrukty i zlepki konwencji (społecznych, obyczajowych, literackich), a dodatkowo obnażają swoją kondycję przez refleksję autotematyczną: „sztucznie mi się mówi”, coś wobec siebie udają, grają, recytują. W dramatach obu pisarzy problematyka granic fikcji i rzeczywistości jest też poruszana przez eksplorowanie snu, urojenia, szaleństwa i iluzji. Ponadto u obu bohaterowie mają zmienne rysy (płynność)⁸⁹⁷, a ich tożsamość zostaje zastąpiona maską (maskami). Wreszcie u Pirandella metafikcyjność postaci we wszystkich jej przejawach ma zawsze zasadniczy związek z metateatralnością *explicite* (na przykład opozycja aktora i postaci), a u Gombrowicza łączy się z metateatralnością *implicite* – postaci nie występują w teatrze, niemniej sprawiają

starej, bardzo włoskiej i bardzo szlachetnej tradycji – z tradycji literackiej od Boccaccia począwszy, a teatralnej – od komedii dell’arte. Toteż mistyfikacje Pirandella (o których mówiliśmy) i fałszywe, tę jego żywiołową potrzebę czy chęć udawania, to wprowadzanie w błąd co do jego własnych przekonań czy intencji, wszystko to trzeba traktować jako śmiech: w tym śmiechu Sycylijszyka, odziedziczonym po przodkach, cała jego mądrość i cała żywotność jego sztuki” (J. Adamski, *Sztuka teatru wedle Pirandella...*, s. 13).

⁸⁹⁷ Ciekawy kontekst badań nad konstrukcją postaci nie tylko Pirandellowskich, lecz również Gombrowiczowskich dramatów stanowi rozprawa doktorska Iriny Marchesini poświęcona płynności jako cesze postaci postmodernistycznych na gruncie literatur słowiańskich. Autorka formułuje i weryfikuje tezę, że postaci występujące w literaturze postmodernistycznej – pozbawione skończonej i określonej formy, a także stanowiące konstrukty wysoce zmienne i dynamiczne – wpisują się w Kantowską koncepcję „Formlosigkeit”. Badaczka zaznacza też wagę intertekstualności jako narzędzia kreacji postaci otwartych, płynnych, wymykających się jednoznaczному odczytaniu i interpretacji (I. Marchesini, „A Distortion in the Mirror of Being: verso un modello liquido di personaggio. Da Nabokov alle sperimentazioni contemporanee in ambito slavo”, *Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna 2012* [rozprawa doktorska], s. 22–23). Jej rozważania są cenne dla moich badań: mimo że zarówno Pirandello, jak i Gombrowicz pod względem chronologicznym poprzedzają tendencje postmodernistyczne, to konstrukcja postaci zaludniającej ich dramaty ma rysy postmodernistyczne i można je rozpatrywać w kontekście kategorii płynności. Z tą ostatnią łączy się Pirandellowskie przekonanie o wielości sposobów postrzegania i opisu rzeczywistości: z dramatów Pirandella wyłania się postmodernistyczne przeświadczenie, jakoby nie fakty, a tylko ich interpretacje były dostępne ludzkiemu poznaniu. Postawa filozoficzna i artystyczna Pirandella zdaje się spójna z orientacją postmodernistyczną: według pisarza „zdarzenie co prawda istnieje, ale człowiekowi jawi się ono w różny sposób i z tego powodu nie można ustalić, który z «wariantów» zdarzenia jest prawdziwy” (J. Heistein, *Wstęp...*, s. XXXV–XXXVI); „zdarzenie jest relacjonowane przez postaci, których zachowanie, przez przybieranie masek, zmniejsza jeszcze bardziej możliwość dojścia do prawdy” (ibidem). To przekonanie prowadzi Pirandella do sięgnięcia po metafikcję i determinuje postmodernistyczne konotacje jego twórczości.

wrażenie, jakby recytowały role narzucane im przez konwencje literackie i społeczne (na przykład opozycja roli i tożsamości).

Głównymi przejawami metafikcyjności bohaterów w dramatach Pirandella są świadomość fikcyjności (rozumiana zarówno w sensie literackim – *casus* sześciu postaci, jak i szerzej jako świadomość udawania czy grania) i wprowadzenie animatorów-rezonerów (parabaza, łamanie „czwartej ściany”, metalepsa); a w dramatach Gombrowicza – autorefleksja i dekonstrukcja postaci. U Pirandella metafikcyjność person wynika przeto przede wszystkim z napięć między aktorami a postaciami, między teatrem a życiem i między fikcją a rzeczywistością; a u Gombrowicza – ze stopniowego rozpadu masek, ról i konwencji konstruujących postaci, między innymi za sprawą refleksji autotematycznych snuty przez bohaterów. Powyższe rozróżnienie głównych przejawów metafikcyjności u obu autorów ma naturalnie charakter umowny i niekategoryczny, wszak również w dramatach Gombrowicza są postaci, które można by określić animatorami-rezonerami (na przykład Henryk ze *Ślubu*), a w sztukach Pirandella daje się zaobserwować niestałość przywdziewanych masek; w dramatach obu pisarzy postaci wykazują też zdolność i skłonność do autorefleksji oraz odznaczają się samoświadomością. Zaproponowane rozróżnienie (opracowane na podstawie cech dominujących, a nie występujących wyłącznie u jednego lub u drugiego twórcy) wydaje się jednak nader pomocne dla uporządkowania i porównania rysów postaci metafikcyjnej w wydaniu Włocha i Polaka.

Jeśli spróbować by wyłonienia konkretnych pirandello-wsko-gombrowiczowskich par postaci metafikcyjnych (a nie tylko rozproszonych po różnych personach cech wspólnych), najwięcej pokrewieństw, począwszy już od imienia, wykazują Henryk (*Ślub*) i Henryk IV (*Enrico IV*)⁸⁹⁸. Obaj bohaterowie demonstrują samoświadomość, odznaczają się autorefleksyjnością i stanowią dobitne przykłady animatorów-rezonerów, reżyserujących zachowania innych w obrębie fikcji. Ponadto w odniesieniu do obu protagonistów można mówić o świadomości fikcyjności rozumianej jako udawanie, iluzja i urojenie; obaj funkcjonują też w implicytnej metateatralnej przestrzeni oniryczno-groteskowej. W obydwu utworach elementy (*implicite*) metateatralne służą raczej ujawnieniu ułudy, pozorów, nieautentyczności i teatralności metaforycznej (teatralności, sztuczności życia) niż teatralności w ścisłym znaczeniu. Henryk i Henryk IV są reżyserami swoistej fikcji w fikcji (aczkolwiek poza deskami teatru i przestrzenią sceny). Z kolei Dyrektor (*Sei personaggi in cerca d'autore*), Doktor Hinkfuss (*Questa sera si recita a soggetto*), a także w pewnej mierze Ojciec (*Sei personaggi in cerca d'autore*) – choć ich też można uznać za animatorów-rezonerów – stanowią nieco osobne przypadki, mniej bliskie Henrykowi ze sztuki Gombrowicza, albowiem ich rola jest związana z płaszczyzną metateatralną *sensu stricto* – to reżyserzy spektaklu w teatrze. Wreszcie Kotron sytuuje się jakby między Gombrowiczowskim Henrykiem i Pirandello-wskim Henrykiem IV a takimi

⁸⁹⁸ Zob. C. Bronowski, *Pirandello in Gombrowicz...*, s. 171–181.

postaciami jak Doktor Hinkfuss czy Dyrektor z trylogii „teatru w teatrze” pióra włoskiego pisarza.

Interesujące wydaje się spojrzenie na Pirandellofskie postaci metafikcyjne i Gombrowiczowskie postaci podszyte metafikcją w kontekście dekonstrukcji person. Ciekawych paraleli w zakresie metafikcyjności można dopatrzeć się między bohaterami *Operetki* oraz *I giganti della montagna*. Oto metafikcyjny status postaci w *I giganti della montagna* zbliża się pod pewnymi względami do *casusu* bohaterów *Operetki*. W obu utworach status person jako fikcyjnych konstruktów ujawnia się za sprawą groteskowej sukcesji, przepoczwarczania, rozpadu i nakładania się masek. Pirandello doprawia swoje maski metateatralnością *sensu stricto* – niektóre z jego masek i kostiumów są związane z rolami aktorskimi i przedstawieniem wystawianym przez trupę aktorską. Z kolei w *Iwonie* czynnikiem rozkładowym – prowadzącym do rozpadu masek, odkrycia tego, co skrywane, i uwolnienia pierwotnej autentyczności – jest tytułowa postać. W dramatach Pirandella to, co skrywane, „prawda”, zostaje ujawnione za sprawą płaszczyzny metateatralnej. Oto paradoksalnie to odegranie fikcji na scenie (*explicite* – na przykład w *Sei personaggi in cerca d'autore* lub *implicite* – na przykład w *Enrico IV*) powoduje obnażenie prawdy. Wiąże się to z dążeniami obu pisarzy: Gombrowicz pragnie dotrzeć do autentyczności człowieka, a Pirandello do prawdy. Wprawdzie pojęcia te nie są do końca tożsame (są sobie bliskie, ale nie jednakie), lecz wyłaniająca się z dramatów obu autorów wizja człowieka jest podobna: jawi się on jako zlepek masek, a poszczególne wcielenia i role wyzierają jedno spod drugiego. Dramaty obu autorów są pewnego rodzaju studium „granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja”, o której pisze Czesław Miłosz w wierszu pt. *To jedno*:

Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków, nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja⁸⁹⁹.

„Czyste patrzenie bez nazwy / bez oczekiwań, lęków, nadziei” okazuje się jednak chyba i u Pirandella, i u Gombrowicza nie do końca osiągalne.

Zarówno postaci Pirandellofskie, jak i Gombrowiczowskie dystansują się wobec własnych ról i masek. W dramatach Włocha ilustruje to wypadanie i wychodzenie z roli. Z kolei u Polaka podobny dystans ujawnia się w autorefleksyjnych kwestiach (Filipa w *Iwonie*, Henryka w *Ślubie*, Witolda-Bosonoga w *Historii*, Mistrza Fiora w *Operetce*), w których bohaterowie zdradzają, że ich sposób bycia i mówienia nie zależy od nich, lecz jest im narzucany. Tym samym u obu autorów postaci jawią się niczym marionetki. U Pirandella to marionetki w teatrze, sterowane przez reżysera, scenariusz i konwencje teatralne, ich tożsamość jest zastąpiona maską (maska ukazuje elementy ich tożsamości – wprost mówi o tym Kotron w *I giganti della montagna*). U Gombrowicza zaś to marionetki

⁸⁹⁹ C. Miłosz, *To jedno*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004.

w teatrze życia, świata, relacji międzyludzkich i społecznych – nie są panami własnego losu ani głosu, ich tożsamość zostaje zastąpiona odgrywaną w teatrze świata rolą. Tożsamość Gombrowiczowskich person jest więzieniem relacji społecznych. U obu twórców wprowadzenie postaci o pewnej nadświadomości (na przykład reżysera-animatora) i takich, które dystansują się względem własnych ról i masek, prowadzi do „chwilowej deziluzji” i wybija z immersji odbiorcę (widza, czytelnika).

5.1.4. Podsumowanie

Obaj autorzy prezentują metafikcyjną postawę wobec rzeczywistości i fikcji. Utwory dramatyczne Gombrowicza nieustannie na różne sposoby zwracają uwagę na własną literackość i fikcyjność. Fikcja to forma, a metafikcja to rodzaj walki z formą, przez jej obrażenie i obśmianie. Gombrowicz pisze w *Dzienniku*: „Borges i ja, to przeciwieństwa. On osadzony jest w literaturze, a ja w życiu, jestem właściwie antyliteracki”⁹⁰⁰ – metafikcja jest w jego rękach właśnie narzędziem tej „antyliterackości”, receptą na wyjście z literatury do życia. Jak zauważa Janusz Margański: „Gombrowicz właściwie w całej swojej twórczości przedstawia sytuację kryzysu rzeczywistości, chętnie też takie kryzysy przyspiesza, prowokuje – wprowadzając postaci niedostosowane do otoczenia, reżyserując gesty, które naruszają obyczajowe *decorum*, a tym samym odsłaniają dziurę, pęknięcie w rzeczywistości, nierzeczywistość, inność”⁹⁰¹. Jednym z narzędzi przedstawienia kryzysu rzeczywistości jest metafikcja. Podobnie to ona jest narzędziem ukazania zmienności i nieuchwytności życia w dramatach Pirandella, jak pisze autor w *L'umorismo*:

Życie jest ciągłym strumieniem, który staramy się zatrzymać, utrwalić w formach stałych i określonych, w nas i poza nami. [...] Formy, w których staramy się zatrzymać i utrwalić w nas ten ciągły strumień, to są koncepcje, to są ideały, z których chcielibyśmy czerpać, jako koherentne, wszystkie fikcje, jakie tworzymy, warunki, stany, w jakich usiłujemy się utrwalić. Ale wewnątrz nas samych, w tym, co nazywamy duszą, a co jest dla nas życiem, ten strumień biegnie dalej, w sposób nieokreślony, niezależnie od przeszkód, od granic, które możemy narzucić, kształtując jakąś osobowość. W pewnych burzliwych chwilach, zaatakowane przez ten strumień, wszystkie pozorne formy marnie się rozpadają⁹⁰².

U Pirandella metafikcja wiąże się bezpośrednio z metateatralnością. Zajmuje się on problemami teatralnej reprezentacji i jej ograniczeniami. U Gombrowicza metafikcyjność i metateatralność mają charakter bardziej subtelny, realizują się pośrednio. Tym, co łączy obu pisarzy, jest to, że obaj za pośrednictwem struktur

⁹⁰⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969...*, s. 85.

⁹⁰¹ J. Margański, *Gombrowicz, wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 88.

⁹⁰² L. Pirandello, *L'umorismo...*, s. 151; w polskim brzmieniu cyt. za: J. Heistein, *Wstęp...*, s. XII.

metafikcyjnych pragną „przedostać się od nierzeczywistości do rzeczywistości”, od fikcji do rzeczywistości, od formy do rzeczywistości, od maski i roli do prawdziwego „ja” postaci. Struktury metafikcyjne wydają się odpowiadać potrzebom artystycznym tych twórców, będąc – najprościej rzecz ujmując – odwrotnością od formy, narzędziem dotarcia „od nierzeczywistości do rzeczywistości”, od „rzeczywistości kreowanych” (utrwalonych w zastygłych formach) do „strumienia” życia. Zabiegi metafikcyjne i związane z nimi humoryzm stanowią zatem literacką odpowiedź na nurtujące obu pisarzy dylematy artystyczne i egzystencjalne.

W twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza struktury metafikcyjne odznaczają się potencjałem komicznym. Komizm metafikcji to u nich komizm złożony o charakterze humorystycznym. Komizm ten można zaklasyfikować jako formę komizmu złożonego w rozumieniu zaproponowanym przez Dziemidoka. Badacz rozróżnia dwie zasadnicze formy komizmu: prostą i złożoną. Pierwsza to „komizm elementarny, farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierefleksyjny, z reguły nacechowany beztroską wesołością, często prymitywny”⁹⁰³. Z kolei drugą „reprezentują twory komiczne, posiadające własności przeciwne. A więc są to twory, które dotyczą głównie zjawisk złożonych, wewnętrznych, twory, które pobudzają odbiorcę do zajęcia postawy wartościującej i refleksyjnej. Twory te wywołują śmiech, łączący się z takimi uczuciami, jak: żal, smutek, współczucie, gniew, oburzenie, pogarda itp.”⁹⁰⁴. Wyróżnia dalej dwie podstawowe formy twórczości w ramach komizmu złożonego: humorystyczną i satyryczną. Komizm metafikcji w dramatach Pirandella i Gombrowicza jest bliski komizmowi humorystycznemu, który – jak pisze Dziemidok –

jest komizmem niejednorodnym i złożonym. Doznania dostarczone przez utwór humorystyczny rzadko są przeżyciem komizmu w czystej postaci. Komizm humorystyczny, podobnie jak komizm satyryczny, łączy się często z uczuciami i przeżyciami pozakomicznymi, z dramatyzmem, tragizmem, melancholią lub powagą i zadumą. W utworach humorystycznych w przedziwny sposób spletają się ze sobą przeciwne odczucia, poglądy i nastroje. Kpina łączy się ze współczuciem, dowcip z poważną myślą, żart ze smutkiem. [...] Komizm humorystyczny jest wreszcie komizmem refleksyjnym, co go zdecydowanie odróżnia od komizmu farsowo-wodewilowego⁹⁰⁵.

Takie pojmowanie komizmu wykazuje również powinowactwa z Pirandellowskim humoryzmem. Zarówno gorzki komizm groteski Gombrowicza, jak i podszyty tragizmem komizm Pirandella stanowią odmiany komizmu złożonego w ujęciu Dziemidoka i humoryzmu w rozumieniu Pirandellowskim. Ani w przypadku dramatów Pirandella, ani dramatów Gombrowicza nie mamy do czynienia z komizmem radosnym. To komizm gorzki, na wskroś tragiczny, skłaniający

⁹⁰³ B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu...*, s. 69.

⁹⁰⁴ Ibidem, s. 59.

⁹⁰⁵ Ibidem, s. 86.

do refleksji⁹⁰⁶. Komiczny potencjał metafikcji nie jest zastrzeżony dla gatunków komediowych, lecz może się ujawniać na równi w gatunkach komediowych i poważnych. Struktury metafikcyjne są w pewnym sensie uniwersalnym zasobem komicznym: między dwoma autorami zachodzą różnice, jeśli chodzi o specyfikę poszczególnych struktur metafikcyjnych, ale niezależnie od tych odmienności metafikcja przejawia w ich twórczości teatralnej sensy komiczne.

5.2. Model komizmu metafikcyjnego

Trzy główne struktury metafikcyjne obecne w dramatach Pirandella i Gombrowicza (intertekstualność, ironia, postać metafikcyjna) stanowią aktualizację węzłowych teorii komizmu: teorii kontrastu i teorii degradacji, operują kategoriami parodii, groteski i ironii, które bywają uznawane przez badaczy za osobne formy komizmu. Charakterystyczne elementy metafikcji i komizmu są powiązane. Metafikcja posługuje się narzędziami literackimi, jak intertekstualność, stylizacja, parodia, parafraza, cytaty, ironia, groteska, które mogą pełnić funkcje komiczne. Komiczny potencjał metafikcji może zostać aktywowany i zintensyfikowany, jeśli zaistnieją dodatkowe sprzyjające temu warunki, na przykład gdy wobec struktur metafikcyjnych zostaną zastosowane mechanizmy (kluczowe dla wszystkich zjawisk komicznych), takie jak nagromadzenie i wyolbrzymienie, a także kontrast i degradacja. Jeżeli nagromadzenie i wyolbrzymienie zostaną zastosowane wobec poszczególnych struktur metafikcyjnych, to dojdzie do uruchomienia i/lub intensyfikacji komicznego potencjału metafikcji. Z kolei kontrast i degradacja z jednej strony są wpisane w naturę metafikcji, z drugiej mogą też stanowić dodatkowe mechanizmy aktywujące i/lub intensyfikujące zakłęty w niej komizm (na przykład kontrastowe zestawienie odwołań intertekstualnych lub degradacja imitowanego wzorca). Struktury metafikcyjne mają wyraźny komiczny potencjał, który może zostać wydobyty, a czasem sam niezamierzenie się uwalnia (albowiem kontrast i degradacja tkwią w nich samych). Ten potencjał nie zawsze się uwalnia, może pozostawać uspiiony, a jego wybudzeniu sprzyja zaistnienie konkretnych elementów i warunków.

Przeprowadzone analizy struktur metafikcyjnych i ich komicznego potencjału na przykładzie twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza pozwalają stwierdzić, że metafikcja stwarza sprzyjające warunki dla zaistnienia komizmu, i ustalić uogólniony model komizmu metafikcyjnego. Model komizmu metafikcyjnego składa się z następujących elementów: intertekstualność (na przykład

⁹⁰⁶ Ciekawe jest spostrzeżenie Mariana Bieleckiego, że w zakresie Pirandelloowskiego humoryzmu „można widzieć punkt zbieżności z Gombrowiczem, jako czytelnikiem Schopenhauera, Nietzschego, a także zainspirowanym «argentyńskim» pozerstwem, czyli autokreacją opartą na komicznej symulacji, opisaną niedawno przez Ewę Kobyłęcką-Piwońską” (źródło: nieopublikowana recenzja tej książki).

autointertekstualność, parodia, interteatralność, interdramatyczność, echa różnych stylów, gatunków, konwencji czy utworów, stylizacja intersemiotyczna), ironia (na przykład parabaza, metalepsa, groteska, absurd) i postać metafikcyjna (na przykład autorefleksyjność, (de)konstrukcja postaci, świadomość fikcyjności, wychodzenie i wypadanie z roli, różne odmiany i wcielenia animatorów-rezonerów)⁹⁰⁷. Dla uzyskania komicznego efektu nie jest konieczne jednoczesne zaistnienie w utworze wszystkich trzech struktur metafikcyjnych, ale nagromadzenie tych komponentów intensyfikuje komiczny efekt. Jednak nie każde odniesienie intertekstualne, ironia czy postać metafikcyjna będą komiczne. Poszczególne struktury metafikcyjne, czyli elementy modelu, mogą być – i zwykle są – ze sobą powiązane. Im większe nagromadzenie tych elementów (na przykład intertekstualnych) i im większe zróżnicowanie struktur metafikcji (przykładowo jeśli występuje nie tylko intertekstualność, ale też ironia i/lub postaci metafikcyjne), tym dobitniejszy wydzźwięk komiczny.

5.3. Model komizmu metafikcyjnego w kierunku postmodernistycznych realizacji

Komizm oparty na strukturach metafikcyjnych jest obecny w dramatach Pirandella i Gombrowicza, ale ma również swoje realizacje na gruncie dramatu i filmu postmodernistycznego, co ilustruje na przykład twórczość Woody'ego Allena⁹⁰⁸.

Metafikcja występuje w różnych utworach dramatycznych i filmowych Allena⁹⁰⁹. Baelo-Allué w artykule pt. *Parody and Metafiction in Woody Allen's "Mighty Aphrodite"* stwierdza, że artysta w swoich filmach nagminnie wykorzystuje

⁹⁰⁷ Jak każda klasyfikacja, również ta odznacza się pewną arbitralnością (trzy wymienione struktury – a zwłaszcza podkategorie z nimi powiązane – zająłby się, granice nie są sztywne, mają miejsca wspólne), niemniej jednak taki układ elementów wydaje się odpowiedni do celów badawczych.

⁹⁰⁸ Na temat źródeł komizmu w utworach Allena zebranych w trzech zbiorach *Getting Even* (1971), *Without Feathers* (1975) i *Side Effects* (1980) zob. M. Charney, *Woody Allen's Non Sequiturs*, „Humor” 1995, t. 8, nr 4, s. 339–349. W artykule tym Maurice Charney twierdzi, że głównym źródłem komizmu u Allena jest błąd formalny (łac. *non sequitur*), czyli błędy logiczne we wnioskowaniu. Badacz zastrzega, że wybiera termin *non sequitur* jako szczególnie precyzyjnie oddający istotę Allenowskiego humoru, zauważa jednak, że w ogólnym rozumieniu można by go zastąpić między innymi takimi synonimami jak: zeugma, fałszywe porównanie, *bathos*, burleska stylistyczna czy inkongruencja. Na temat Allenowskiego komizmu zob. V.G. Hosle, *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2007.

⁹⁰⁹ Na temat metafikcji w twórczości Allena zob. T. Creus, *When Harry met Zuckerman. Self-Reflexivity and Metafiction in Philip Roth and Woody Allen*, „Ilha Do Desterro” 2006, nr 51, s. 265–282; C. Deleyto, *The Narrator and the Narrative. The Evolution of Woody Allen's Film Comedies*, „Film Criticism” 1994/1995, t. 19, nr 2, s. 40–54; M. Dunne, „Structuralist Memories”, *“The Purple Rose of Cairo” and the Tradition of Metafiction*, „Film Criticism” 1987, t. 12, nr 1, s. 19–27; zob. też uwagi Gérarda Genette'a na temat metalepsy w filmach Allena – G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.

parodię i metafikcję w celach komicznych. Badaczka wśród jego utworów, w których pojawiają się te kategorie, wymienia teksty zebrane w tomach *Getting Even* (1975; tom zawiera opowiadania, eseje i jedną sztukę) oraz *Side Effects* (1975; tom zawiera eseje), sztuki wydane w zbiorze *Without Feathers*, a wśród filmów wspomina *The Purple Rose of Cairo*, *Annie Hall* i *Mighty Aphrodite* (badaczka skupia się w swoim artykule na tym ostatnim filmie). Często, jak zauważa Baelo-Allué, jednym z elementów metafikcji w filmach Allena jest to, że gra on samego siebie i wprowadza do scenariuszy doświadczenia z prywatnego życia. W ten sposób – odnotowuje autorka – zamazują się granice między fikcją a prawdziwym życiem. Parodia realizuje się w Allenowskich filmach jako wyolbrzymienie i dekontekstualizacja hollywoodzkich produkcji⁹¹⁰, konwencji gatunkowych (w tym tragedii antycznej) i własnych technik filmowych Allena⁹¹¹.

Przykładem utworu o cechach metafikcyjnych w Allenowskiej twórczości jest między innymi *Purpurowa róża z Kairu* (tyt. oryg. *The Purple Rose of Cairo*), komedia z 1984 roku. Mamy tu do czynienia z filmową realizacją chwytu „teatru w teatrze”, z „kinem w kinie” czy z „filmem w filmie”. Główna bohaterka obrazu – Celia, kelnerka z New Jersey – idzie do kina na film pt. *Purpurowa Róża z Kairu*, w trakcie seansu fikcyjna postać, Tom Baxter, przerywa dialog, wychodzi z ekranu kinowego i – na oczach osłupiałych widzów – podchodzi do Celii. Dowiedziawszy się o tym, producent filmu i aktor grający Baxtera jadą do New Jersey, żeby nakłonić fikcyjną postać do powrotu na ekran. Rozdźwięk między personą a aktorem zostaje doprowadzony do absurdu: w pewnym momencie Celia musi wybrać między fikcyjnym bohaterem a aktorem odgrywającym go w filmie – wybiera aktora, ale wtedy traci on nią zainteresowanie i wraca do Hollywood. W dziele tym wyraźne są echa intertekstualne *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) Pirandella, jak również amerykańskiej komedii z okresu kina niemego pt. *Sherlock, Jr.* (1924) oraz filmowej adaptacji broadwayowskiego musicalu pt. *Hellzapoppin'* (1941). Co ciekawe, rama fabularna filmu Allena „odżyła” następnie w *Ucieczce z kina Wolność* (1990) w reżyserii Wojciecha Marczewskiego, a więc Allenowski obraz żywo funkcjonuje w sieci relacji intertekstualnych (filmów go

⁹¹⁰ Elementy intertekstualne prowadzące do pewnego komicznego nadwerężenia granic fikcji i rzeczywistości znajdziemy również w filmie *Zagraj to jeszcze raz, Sam* (tyt. oryg. *Play It Again, Sam*) z 1972 roku. Relacje między odgrywanym wzorcem (film *Casablanca* z 1942 roku) a jego odtworzeniem w filmie Allena odznaczają się ironicznymi i parodystycznymi napięciami. Wśród głównych nawiązań do *Casablanki* należy wymienić między innymi: tytuł filmu (to aluzja do słynnej kwestii z *Casablanki*); scenę otwierającą (Allan, postać grana przez Woody'ego Allena, ogląda *Casablankę* w kinie); rozmowy Allana z Rickiem Blainem, postacią odgrywaną w *Casablance* przez Humphreya Bogarta (te rozmowy to projekcje wyobraźni Allana); scenę finałową, która rozgrywa się na lotnisku (to scena-cytat z *Casablanki*) i którą komentują postaci z filmu Allena: „To piękne”, „To z *Casablanki*”; wreszcie film zamyka emblematyczny motyw muzyczny *Casablanki* – piosenka Louisa Armstronga *As Time Goes By* (*A Kiss Is Just a Kiss*); zwłaszcza w ostatniej scenie na lotnisku uderza sztuczność postaci, które sprawiają wrażenie, jakby grały w filmie.

⁹¹¹ Zob. S. Baelo-Allué, *Parody and Metafiction...*, s. 391–406.

poprzedzających i po nim następujących). W *Purpurowej róży z Kairu* dochodzi do przemieszania fikcji i rzeczywistości, do splątania tych poziomów, przenikają się tu świat kreowany na ekranie z rzeczywistością „pozaekranową”, występują postaci metafikcyjne, które przemieszczają się między poziomami fikcji. Baelo-Allué zauważa, że w filmie tym refleksja nad granicami fikcji i rzeczywistości, złudzenia i jawy zostaje niejako usytuowana w kontekście komicznym – odbiorcy uświadamia się istnienie konwencji filmowych, co jednak zdaje się bynajmniej nie niepokoić publiczności, która nie tylko nie czuje się uwięziona w konwencjach, lecz nawet przeciwnie – uwolniona i może swobodnie się z nich śmiać⁹¹².

Wprawdzie poszczególne struktury i sensory komiczne metafikcji występują w różnych utworach dramatycznych i filmowych Allena, lecz to *Bóg (Sztuka)*⁹¹³ stanowi napełnioną realizację komizmu metafikcyjnego, odznaczając się tak dużą różnorodnością i nagromadzeniem struktur metafikcyjnych, że to właśnie struktury i sensory komiczne metafikcji można uznać za dominanty utworu. W *Bogu* znajdziemy wszystkie analogiczne struktury metafikcyjne, co w sztukach włoskiego i polskiego pisarza⁹¹⁴. W dramacie tym Allen wykorzystuje: intertekstualność, ironię, postać metafikcyjną oraz powiązane z nimi parodię, absurd (również w samodzielnej postaci jako komizm purnonsensowy), elementy groteski, metalepse i parabazę. Tekst dzieła pt. *Bóg (Sztuka)* został opublikowany w 1975 roku w zbiorze opowiadań i dramatów *Bez piór*. To komedia w jednym akcie, przedstawiająca utwór dramatyczny w momencie jego wystawiania na scenie. Allen obnaża i ośmiesza utrwalone w tradycji szablony literackie, a także zrywa wszelkie umowy – między nadawcą a odbiorcą, autorem a bohaterem, aktorem a widzem (metalepsa, parabaza, postać metafikcyjna). Struktura dramatu jest niejednorodna i wielopoziomowa (*Bóg* to swoista piramida wypowiedzi metatekstowych), skutkiem czego nie podobna przyjąć wobec świata przedstawionego jednoznacznej i stałej postawy. Heterogeniczność realizuje się na kilku płaszczyznach utworu. Po pierwsze *Bóg* znajduje się w wielorakich powiązaniach dialogowych z innymi tekstami literackimi (intertekstualność). Po drugie sytuacja komunikacyjna w świecie przedstawionym dramatu kształtuje się w sposób niezwykle urozmaicony (ironia, postać metafikcyjna). Wreszcie po trzecie współwystępuje tu kilka planów czasowych i przestrzennych: czasy starożytne mieszają się ze współczesnością, liczne są odwołania do kultury starożytnej, jak również do współczesnej kultury amerykańskiej, miejsc, osób, lokali zapewne dobrze znanych amerykańskiej, a zwłaszcza nowojorskiej publice. Komizm jest tu skutkiem wykorzystania wymienionych wyżej głównych struktur metafikcyjnych, a więc powiązań i odniesień międzytekstowych, gry

⁹¹² Ibidem, s. 395.

⁹¹³ W. Allen, *Bóg*, [w:] idem, *Bez piór*, przeł. J. Łaszcz, Zysk i S-ka, Poznań 2004 (tyt. oryg. sztuki: *God. A Comedy in One Act*; tyt. oryg. zbioru: *Without Feathers*).

⁹¹⁴ Zob. N. Bąkowska, „*Bóg*” Woody’ego Allena. *Wbrew czy w służbie konwencji dramatycznej?*, „Niewinni Czarodzieje” 2011, <https://niewinni-czarodzieje.pl/„nie-taka-była-umowa...”---„bog”-woddy’ego-allena-wbrew-czy-w-službie-konwencji-dramatycznej>, dostęp: 10.01.2020.

konwencjami dramatycznymi i teatralnymi, parodii, parabazy, metalepsy, wprowadzenia postaci metafikcyjnych, układów groteskowych oraz dowcipu pur-nonsensowego. Allen – za sprawą struktur metafikcyjnych, ich paradoksalnego zestawienia, chaotycznego nagromadzenia i wyolbrzymienia – obnaża konwencje dramatyczne i teatralne, ukazuje ich umowność, wciąga odbiorcę w postmodernistyczną grę w teatr, proponuje czy wprost wymusza relację z dziełem na zasadzie zabawy, dystancjalizuje odbiorcę wobec świata przedstawionego, prowadząc do podszytego czystym absurdem komizmu. Według Ottona Schauera, „aby odczuć komizm, musimy umieć spojrzeć na rzecz lub zdarzenie komiczne jak na zabawę, musimy być nastawieni jak do zabawy”⁹¹⁵. Allen prowokuje taką postawę odbiorcy za sprawą metafikcji.

5.3.1. Intertekstualność

W *Bogu* silnie wyeksponowany jest moment gry z innymi utworami, a także z konwencjami literackimi, dramatycznymi i teatralnymi. Allen „ostentacyjnie naśladuje, obnaża i rozbija szablony ujęć literackich”⁹¹⁶. *Bóg* na różne sposoby manifestuje swoje odniesienia do tradycji literackiej, własne położenie w przestrzeni intertekstualnej, włączając się w nią przez stylizację, parodię, parafrazę⁹¹⁷. Wewnętrzna dialogowość tekstu wyraża się w elementach autointertekstualnych, aluzyjnych napomknieniach, wykorzystywaniu rozpoznawalnych motywów, jak również naśladowaniu strukturalnych cech gatunków literackich – wszystko to w celach parodystycznych. Utwór Allena ostentacyjnie odbiega od imitowanych wzorców, jest ich parodystycznym wykołajeniem.

Jeśli chodzi o składniki autointertekstualne w sztuce Allena, to mają one charakter bliski autointertekstualności w dramatach Pirandella. Są to między innymi: odwołania do osoby autora, wprowadzenie autora do fikcji dramatu przez rozmowy telefoniczne (metalepsa) – postaci dzwonią do niego, ale też on dzwoni do nich (Allen jest bardziej aktywny w obrębie własnej fikcji niż Pirandello, do którego jako „postaci” własnych sztuk nie należały żadne kwestie), ironiczne wzmianki postaci na temat jego twórczości, a także cytaty z jego wcześniejszego dorobku. Bohaterowie wspominają o Allenie jako o autorze i straszą innych, że doniosą mu o ich zachowaniu:

AKTOR

Dobra, gramy dalej. A o tym doniosę autorowi.

PISARZ

To ja jestem autorem!

⁹¹⁵ O. Schauer, *Über das Wesen der Komik...*, s. 427, cyt. za: B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny...*, s. 50–51.

⁹¹⁶ J. Sławiński, *Metaliteratura*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 303–304.

⁹¹⁷ Ibidem.

AKTOR

Mam na myśli prawdziwego autora⁹¹⁸.

W sztuce amerykańskiego twórcy, podobnie jak działo się to u Pirandella, fikcyjne postaci nie mają zbyt wysokiego mniemania na temat dorobku artystycznego Allena. W jednej ze scen, podczas telefonicznej rozmowy fikcyjnej osoby z autorem, głos autora prosi do słuchawki Doris (postać z publiczności), która odmawia rozmowy, twierdząc, że sztuka, którą napisał, a w której ona gra, jest pretensjonalna:

DORIS

(szepcem)

Widziałam go w paru filmach. Pozbądź się go jakoś.

AKTOR

To on napisał tę sztukę.

DORIS

Jest pretensjonalna.

AKTOR

(do słuchawki)

Ona nie chce z panem rozmawiać. Mówi, że pańska sztuka jest pretensjonalna⁹¹⁹.

Wreszcie do elementów autointertekstualnych w *Bogu* należą cytaty z Allenowskiej twórczości. Oto kiedy Aktor, wprost ze sceny, dzwoni do autora z donosem: „Dostała nam się na scenę jakaś obca dziewczyna i wcale nie chce zejść, a Hepatitis z nagłą się na nią napalił”⁹²⁰ – i dodaje, że dziewczyna to „typowy kawiarniany produkt Brooklyn College”⁹²¹, Woody (takie imię widnieje przed kwestią) odpowiada: „To zabawne, użyłem tego zwrotu w *Zagraj to jeszcze raz, Sam* do opisu pewnej dziewczyny”⁹²². Postać replikuje ironicznie: „Mam nadzieję, że tam było bardziej do śmiechu”⁹²³.

Wśród licznych odniesień intertekstualnych poczesne miejsce zajmują dramaty Sofoklesa: *Król Edyp* i *Antygona*. Gdy bohaterowie, Aktor i Pisarz, usiłują wymyślić odpowiednie zakończenie dla ich sztuki, ze strony Pisarza pada następująca propozycja: „No, a gdyby tak postać, którą grasz, dożyła nagle sztyletu i w przypływie wściekłej rozpaczyny wydarła sobie oczy?”⁹²⁴. Jest to oczywiście aluzja do Edypa, który dowiedziawszy się, że zabił ojca i ożenił się z własną matką, oślepił się. Postać Edypa zostaje również bezpośrednio

⁹¹⁸ W. Allen, *Bóg...*, s. 125.

⁹¹⁹ Ibidem, s. 129.

⁹²⁰ Ibidem, s. 128.

⁹²¹ Ibidem.

⁹²² Ibidem.

⁹²³ Ibidem.

⁹²⁴ Ibidem, s. 119.

przywołana, kiedy bohaterowie dramatu Allena wystawiają w tymże dramacie własną sztukę:

CHÓR

I tak oto Phidipides wyruszył w swoją podróż, niosąc ważną wiadomość dla Króla Edypa.

DIABETES

Dla króla Edypa?

CHÓR

Tak.

DIABETES

Słyszałem, że on żyje z własną matką⁹²⁵.

Postaci „dramatu w dramacie” Allena traktują informacje o protagoniście tragedii Sofoklesa w taki sposób, jakby bohaterowie pochodzący z różnych dramatów funkcjonowali w jednej rzeczywistości przedstawionej, znali się nawzajem bądź przynajmniej o sobie słyszeli. Podobnie pojawienie się Blanche, która uciekła ze sztuki Tennessee Williamsa, pokazuje, że bohaterowie z różnych, by tak rzec, mikroświatów przedstawionych należą w istocie do jednego makroświata przedstawionego. W *Bogu* są także obecne odniesienia do innej tragedii Sofoklesa – *Antyfony*. Aluzja do sceny, w której król w ostatniej chwili zmienia zdanie: postanawia uwolnić Antygonę i pogrzebać Polinejkesa (jest już jednak za późno, bowiem bohaterka powiesiła się w grobowcu), zawiera się w przytoczonym wcześniej dialogu Pisarza z Aktorem, którzy poszukują zakończenia dla swojej sztuki: „[Aktor] No, a gdyby tak król nagle zmienił zdanie? To dobra myśl!”⁹²⁶.

Bezpośrednio przywołane (w dialogu na temat zakończenia „dramatu w dramacie”) zostają też wydarzenia z *Iliady* Homera:

AKTOR

Ale jeśli wojsko trojańskie się podda?

PISARZ

Będą walczyć aż do śmierci.

AKTOR

Nawet jeśli Agamemnon wycofa się ze swej poręki?⁹²⁷

Poza odwołaniami do treści konkretnych utworów autorów starożytnych zauważalne są aluzje do struktury tragedii antycznej. *Niewolnik* – sztuka wystawiana przez postaci fikcyjne w dramacie Allena – to w istocie parodia tragedii antycznej jako ogółu cech, jako gatunku literackiego. Najłatwiej dostrzec stylizację

⁹²⁵ Ibidem, s. 147.

⁹²⁶ Ibidem, s. 119.

⁹²⁷ Ibidem, s. 120.

Niewolnika na tragedię antyczną, dokonując porównania budowy tego dramatu z wzorcem tragedii opisanym przez Arystotelesa w *Poetyce*. Stylizacja realizuje się nie tylko przez obecność pewnych elementów charakterystycznych dla budowy tragedii klasycznej, lecz także przez wyeksponowanie braku innych. Według Arystotelesa tragedia to „naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość”⁹²⁸. W *Niewolniku* akcja jest zastąpiona przez sytuację, która wraz z pojawianiem się kolejnych postaci (których z dotychczas uczestniczącymi w wydarzeniach bohaterami wydaje się nie łączyć żadna logiczna relacja) staje się coraz bardziej absurdalna. Ponadto – jak czytamy w *Poetyce* – „tworzące fabułę zdarzenia powinny być w taki sposób zespolone, aby po usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość. Taka bowiem część, której dodanie lub odjęcie nie sprawia widocznej różnicy, nie jest istotną częścią całości”⁹²⁹. W przypadku *Niewolnika* trudno mówić o jakimkolwiek uporządkowanym układzie zdarzeń. Można natomiast odnieść wrażenie, że wiele kwestii bohaterów nie ma żadnego związku z sytuacją będącą osią dramatu. Posługując się terminologią Arystotelesowską, należy stwierdzić, że w *Niewolniku* mamy do czynienia z „fabułą prostą”, to znaczy sytuacja, która jest tu swoistym substytutem akcji, rozwija się (a raczej ulega przeobrażeniom) w miarę jednolicie. Jednak zawiera ona w sobie epizody, które nie łączą się na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności. Jest to zatem quasi-fabuła i można by ją określić jako prostą z elementami fabuły epizodycznej.

Ponadto w *Niewolniku*, w mniej lub bardziej wyrazistej formie, możliwe do wyznaczenia są wyróżnione przez Arystotelesa składniki kompozycyjne tragedii, takie jak *prologos*, *parodos*, *epeisodiony*, *stasimony*, *eksodos*. Oczywiście wymienione komponenty ilościowe tragedii występują tu w postaci dość dalekiej od naśladowanego wzorca. Stosunkowo wyraźnie wyodrębniono partie chóru (*stasimony*) i partie dialogowe (*epeisodiony*). Trudność pojawia się przy próbie wskazania *prologosu* i *eksodosu*, których w zasadzie w *Niewolniku* nie ma. Jednym z najwyrazistszych elementów stylizacji parodystycznej jest tu zaś obecność chóru. Jego wypowiedzi mają charakter krótkich sarkastycznych komentarzy do kwestii i zachowań bohaterów. Czasem chór wchodzi w dialog z postaciami, choć najczęściej to raczej drwina niż rozmowa: „CHÓR [do bohatera – N.B.] No dalej, ty palancie!”⁹³⁰. Niektóre pieśni chóru zbliżają się do *stasimónów* w tragedii antycznej, na przykład pierwsza pieśń: „CHÓR Zbierzcie się wokół, o Grecy, i wysłuchajcie z uwagą opowieści o Phidipidesie – jednym z tak mądrych, tak namiętnych i tak zasłużonych dla chwały Grecji”⁹³¹. W tym przypadku wypowiedź chóru to nie tylko nawiązanie do tradycji antycznej, lecz także czynnik wprowadzający *patos*. Istotna jest tu zauważalna rozbieżność

⁹²⁸ Arystoteles, *Poetyka...*, s. 19.

⁹²⁹ Ibidem, s. 29–30.

⁹³⁰ W. Allen, *Bóg...*, s. 145.

⁹³¹ Ibidem, s. 141.

między monumentalnością wypowiedzi a błahością sytuacji, do której ta wypowiedź się odnosi. Efektem tego zabiegu okazuje się komizm.

Wreszcie warto przyjrzeć się zakończeniu *Niewolnika*. W *Poetyce* Arystoteles pisze: „rozwiązanie węzła dramatycznego fabuły musi wynikać z układu zdarzeń, a nie z interwencji boskiej”⁹³². Jednakże w *Niewolniku* – wbrew postulatowi filozofa – występuje zakończenie *deus ex machina*. Funkcjonuje ono tu nie tylko jako element strukturalny tragedii, ale również autotematycznie, metafikcyjnie:

PISARZ

Więc co z tym przeklętym zakończeniem?

TRICHINOSIS

Co? Aha... (*wola*) Koledzy! No, dalej!
(*paru Greków wtacza skomplikowaną machinę*)

PISARZ

Cóż to jest, u diabła?

TRICHINOSIS

Zakończenie do twojej sztuki.

AKTOR

Nie rozumiem.

TRICHINOSIS

Ta machina – a spędziłem nad nią całe sześć miesięcy w warsztacie swego szwagra – zawiera odpowiedź.

PISARZ

Jaką?

TRICHINOSIS

W ostatniej scenie – kiedy widoki na wszystko są marne, a Diabetes, ten nędzny niewolnik, jest w położeniu całkiem już beznadziejnym...

AKTOR

No, no?

TRICHINOSIS

Zeus, Ojciec Bogów, zstępuje dramatycznie z wysokości i ciskając gromy, przynosi wybawienie wdzięcznej, lecz bezsilnej gromadzie śmiertelników.

DORIS

Deus ex machina [...]

PISARZ

Wciąż tego nie chwytam.

⁹³² Arystoteles, *Poetyka*..., s. 51–52.

TRICHINOSIS

Poczekaj, aż zobaczysz, jak to działa. Zeus w tym lata. Zrobię fortunę na tym wynalazku. Sofokles złożył już zamówienie na jedną taką rzecz, Eurypides chce dwu.

PISARZ

Ale to zmienia znaczenie tej sztuki⁹³³.

Powyższy dialog przedstawia istotę zakończenia *deus ex machina*⁹³⁴. W *Niewolniku* występuje ono w formie niczym z komedii pomyłek (a raczej czarnej komedii pomyłek): machina zacina się, bóstwo nie pojawia się w odpowiednim momencie, a gdy wreszcie sprzęt zaczyna działać, okazuje się, że „ktoś włączył nie tę dźwignię, co trzeba”⁹³⁵, toteż postać, która przebiera się za Zeusa, zaplątuje się w liny i śmiertelnie dusi. Efekt jest na swój groteskowy sposób komiczny. Nasuwa się refleksja (podobnie jak w sztukach Pirandella), czy tragiczna śmierć „boga z pudełka” też była częścią przedstawienia, a może rzeczywiście aktor przebrany za Zeusa udusił się linami – Allen wywołuje tym samym niepokój o granice fikcji i rzeczywistości⁹³⁶.

Wzorzec tragedii antycznej jest w *Niewolniku* czytelnie ewokowany i rozpoznawalny dla czytelnika, ale niepełność stylizacji i ciągle eksponowanie tego procesu tworzenia sztuki na kształt tragedii antycznej ujawnia fikcyjny status świata przedstawionego, dystancjalizuje czytelnika/widza wobec fikcji i – wciągając go w ironiczną grę teatrem i w teatr (odbiorcy jest narzucany stosunek wobec dzieła i świata przedstawionego na zasadzie zabawy) – prowadzi do komizmu. Niezdarne próby odtworzenia wzorca tragedii antycznej na płaszczyźnie metateatralnej wywołują w odbiorcy poczucie wyższości; postaci sztuki Allena są – jako twórcy teatru antycznego – raczej nieudaczne i nieudolne. Komizm wiąże się tu więc również z degradacją naśladowanego wzorca oraz rozbieżnością między tym, jak powinno być, a tym, jak jest.

⁹³³ W. Allen, *Bóg...*, s. 131–132.

⁹³⁴ W *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego czytamy, że zakończenie *deus ex machina* to „rozwiązanie akcji tragedii antycznej przez niespodziewane pojawienie się bóstwa na scenie; w teatrze starożytnym dokonywało się to za pośrednictwem specjalnych urządzeń mechanicznych” (J. Sławiński, *Deus ex machina*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 97). Taki typ zakończenia był potępiany przez Arystotelesa, według którego powinno ono wynikać z przebiegu fabuły.

⁹³⁵ W. Allen, *Bóg...*, s. 162.

⁹³⁶ Podobnie niepokój o granice fikcji i rzeczywistości Allen wywołuje w scenie *Niewolnika*, w której Kobieta z publiczności zostaje przebita mieczem przez Strażnika, po czym mówi: „To już drugi raz w tym tygodniu. Sukinsyn” (ibidem, s. 161) – z wcześniejszych scen dowiadujemy się, że ta przynależąca do współczesnego świata postać została jakiś czas temu „zadżgana” przez chuliganów („KOBIETA [...] Mieli nóż i chcieli pieniędzy / DIABETES Mogłaś im je dać / KOBIETA Dałam. Ale i tak mnie zadżgali” – ibidem, s. 152), a chwilę potem Diabetes „przebija KRÓLA, ale miecz okazuje się fałszywy” (ibidem, s. 163) i jedyną reakcją Króla na ten atak są łaskotki.

5.3.2. Ironia

Innym aspektem budowy Allenowskiego dramatu, determinującym jego metafikcyjną naturę, pozostaje ironia. Jednym z jej źródeł, dystansującym odbiorcę względem świata przedstawionego, jest w *Bogu* to, że postaci w niektórych scenach jawią się jako sztuczne, a ich zachowania – jako teatralne. Podobnie jak w sztukach Pirandella i Gombrowicza, także u Allena wyeksponowano akt gry, na przykład czytamy w didaskaliach, że Aktor wygłasza swoją kwestię, „stojąc w przesadnie dramatycznym geście na środku sceny”⁹³⁷, mówi coś „nagle, z dramatycznym uniesieniem”⁹³⁸ albo „sentencjonalnie”⁹³⁹.

Jednakże w *Bogu* ironia realizuje się przede wszystkim w sposobie ukształtowania sytuacji komunikacyjnej. Mamy tu do czynienia z komunikatem w komunikacie, a co za tym idzie – z sytuacją komunikacyjną zewnętrzną i sytuacją komunikacyjną wewnętrzną. Przez tę pierwszą rozumiem tu całość dzieła dramatycznego jako komunikatu, w którym sekwencje kwestii i replik bohaterów są komponowane przez podmiot dramatyczny. Nadawcą tak pojmowanego komunikatu jest autor zewnętrzny dramatu – Woody Allen, a odbiorcą zewnętrznym względem dzieła – czytelniczka zbiorowość. Metateatralny wymiar sztuki – *Bóg* pokazuje dramat pt. *Niewolnik* w momencie jego wystawienia (jak również przygotowania do jego wystawienia, w tym komponowanie zakończenia) – ujawnia, że wewnątrz komunikatu (rozumianego jako ogół tekstu dramatu) zawiera się inny komunikat, mający odpowiednio swoich: nadawcę, którym jest autor usytuowany wewnątrz dramatu (chodzi tu o reprezentację autora substancjalnego wewnątrz dzieła, który nie jest jednak tożsamy z podmiotem czynności twórczych; to *porte-parole* autora zewnętrznego), oraz odbiorcę, którego stanowią fikcyjne postaci, grające role widzów (tym razem jest to widz, a nie czytelnik, bowiem dramat ukazany w komedii Allena przedstawiono w momencie inscenizacji, przedmiotem percepcji nie staje się więc tekst, a jego teatralna konkretyzacja). Takie ukształtowanie sytuacji komunikacyjnej jest źródłem ironii w typie narracyjnym. W dramacie Allena ironia narracyjna wiąże się zatem z wychodzeniem z roli⁹⁴⁰. Z jednej strony aktorzy wychodzą z ról odgrywanych w ramach „teatru

⁹³⁷ Ibidem, s. 133.

⁹³⁸ Ibidem, s. 137.

⁹³⁹ Ibidem, s. 126.

⁹⁴⁰ Na przykład Doris, postać z publiczności, również okazuje się odgrywać rolę w spektaklu – w jednej ze scen dopytuje, czy dobrze zapamiętała kwestię:

„DORIS

[...] Zostaw mnie. Jestem dziewicą. Czy to jest moja kwestia?

(zza kulis zerka SUFLER z egzemplarzem tekstu: jest w swetrze)

SUFLER

Zostaw mnie. Jestem dziewicą. Tak.

(znika za kulisami)” (ibidem, s. 131). Postaci wychodzą zresztą ze swoich ról zarówno w dramacie Allena, jak i w spektaklu, który wystawiają w spektaklu Allena. W jednej ze scen tragedii *Niewolnik* czytamy:

w teatrze”, z drugiej można zaobserwować również wychodzenie z ról osobowych w komunikacji literackiej i dramatycznej, na przykład: postaci fikcyjne zwracają się do publiczności (parabaza)⁹⁴¹, dzwonią do autora (metalepsa)⁹⁴²; autor dzwoni do postaci w momencie, gdy te wystawiają *Niewolnika* (metalepsa); autor przesyła publiczności telegram z przesłaniem utworu⁹⁴³; któryś z widzów wdaje się w dialog z postaciami fikcyjnymi; jednym z bohaterów *Boga* jest twórca widowni, który panuje nad jej losem (widzowie, wbrew temu, co twierdzą, też okazują się fikcyjni)⁹⁴⁴. Podobnie jak u Pirandella, tak i tutaj

„DIABETES

Gdzie jest ten pałac? Drepcę wkoło już od tyłu dni! Co to za sztuka? Gdzie, u diabła, jest ten przekłety pałac? W Bensonhurst?

HEPATITIS

Już jesteś w tym pałacu, gdybyś tak jeszcze przestał rozwalać mi sztukę! Straż! A teraz wejdź i trzymaj się” (ibidem, s. 149).

⁹⁴¹ Parabazę sygnalizują między innymi didaskalia: „patrzac na publiczność” (ibidem, s. 121), „nagle, do publiczności” (ibidem, s. 121), „do widowni” (ibidem, s. 124, 133, 135), „do publiczności” (ibidem, s. 134–135), „wskazując na publiczność” (ibidem, s. 135). Istnienie publiczności jest też ujawniane w dialogach postaci (metateatralność):

„AKTOR

To może wolałbyś być jednym z nich?

PISARZ

(*patrzac na publiczność*)

Zdecydowanie nie. Spójrz na nich tylko.

[...]

PISARZ

(*nagle, do publiczności*)

A może wy mi coś podpowiecie?

AKTOR

Przestań mówić do widowni! Szkoda, że w ogóle ci o nich wspomniałem” (ibidem, s. 121).

⁹⁴² Służąca, która odbiera telefon, informuje Allena: „Panie Allen, jakaś postać fikcyjna przy telefonie”, a postać tak przedstawia się Allenowi: „Diabetes. Jestem postacią, którą pan wymyślił” (ibidem, s. 127–129).

⁹⁴³ Autor nie tylko dzwoni do postaci, ale też wysyła telegram do publiczności swojej sztuki. Oto w pewnym momencie na scenie pojawia się Doręczyciel z Western Union z telegramem adresowanym właśnie do publiki: „Mam telegram dla publiczności. To przesłanie autorskie” (ibidem, s. 164).

⁹⁴⁴ „LORENZO MILLER

To ja stworzyłem tę publiczność. Jestem pisarzem.

PISARZ

Co to ma znaczyć?

LORENZO

Napisałem: całe gromady ludzkie z Brooklynu, Queens, Manhattanu i Long Island przybyły tłumnie do Golden Theater i oglądają sztukę. Oto oni.

DORIS

(*wskazując na publiczność*)

Czy to ma znaczyć, że oni też są fikcyjni? (LORENZO kiwa głową) Nie są na tyle wolni, żeby robić to, czego pragną?

LORENZO

Im się wydaje, że są. Ale zawsze robią to, czego się od nich oczekuje.

ironia narracyjna prowadzi do demaskacji fikcyjnego statusu dzieła i wytwarza komiczne napięcia. Nieustanne przemieszanie różnych poziomów komunikacji oraz różnych poziomów rzeczywistości i fikcji wytwarzają niepokój, dystancjalizują wobec fikcji i przynoszą efekty komiczne. *Bóg* to ironiczna gra i zabawa z odbiorcą oraz jego horyzontem oczekiwań.

5.3.3. Postać metafikcyjna

Następną strukturą metafikcyjną, a zarazem nośnikiem komizmu, obecną w sztuce Allena jest postać metafikcyjna⁹⁴⁵. W *Bogu* ukształtowanie i usytuowanie postaci w fikcji i wobec fikcji prowadzi do tak daleko posuniętego przemieszania poziomów fikcji i rzeczywistości, że w pewnym momencie czytelnik (widz) jest niemalże włączany do świata przedstawionego, a przynajmniej zaczyna się zastanawiać, czy do niego nie należy, czy przypadkiem nie jest postacią fikcyjną stworzoną przez jakiegoś pisarza⁹⁴⁶. Zarówno w wypowiedziach postaci, jak i chóru nieustannie ujawnia się fikcyjny status bohaterów i rzeczywistości,

(Na widowni wstaje nagle KOBIEŃKA, jest wyraźnie rozzłoszczona)

KOBIEŃKA

Ja wcale nie jestem fikcyjna!

LORENZO

Przykro mi, proszę pani, ale nie ma pani racji.

KOBIEŃKA

Ale ja mam syna na Harvardzie!

LORENZO

To ja stworzyłem pani syna: jest fikcyjny. Nie tylko jest fikcyjny, jest także homoseksualny. [...]

DORIS

Ja tam nie dbam o to, co ktoś mówi, bo jestem prawdziwa.

LORENZO

Tak naprawdę to nie” (ibidem, s. 134–136). Jedną z postaci z widowni, która została napisana przez Lorenza, buntuje się, wychodzi z teatru (na dowód własnej prawdziwości i niezależności od autora), ale potem okazuje się, że realizuje scenariusz Lorenza. Lorenzo wydaje się w niektórych scenach podobny do Pirandellońskiego Doktora Hinkfussa.

⁹⁴⁵ Zarówno „dramat w dramacie” pt. *Niewolnik*, jak i sztuka go zawierająca tematyzują problem wolności jednostki: „dramat w dramacie” pokazuje postać niewolnika Diabetesa (któremu odpowiada stan zniewolenia: „A na co komu cały kram z wolnością? To zbyt niebezpieczne. Bezpiecznie jest znać swoje miejsce” – ibidem, s. 144), a bohaterowie *Boga* rozprawiają nad ograniczeniami wolności postaci scenicznej i jej uzależnienia od woli autora (Aktor snuje refleksję na temat person scenicznych, które „nie miałyby z góry ustalonych cech i mogłyby same sobie wybierać role. Nie musiałbym zostać niewolnikiem tylko dlatego, że ty [do Pisarza – N.B.] tak napisałeś. Mógłbym wybrać inaczej i stać się bohaterem” – ibidem, s. 122). Allenowskie postaci są metafikcyjne do szpiku kości, są świadome własnej fikcyjności, ujawniają się jako fikcyjne, demaskują fikcyjność rzeczywistości, do której należą, jednakże specyfika ich tożsamości jest inna niż u Pirandella, inna niż u Gombrowicza.

⁹⁴⁶ Przypomnijmy, że w *Bogu* pojawia się postać Lorenza, który jest pisarzem, twórcą publiczności.

w której funkcjonują: „To tylko sztuka”⁹⁴⁷ – mówi jedna z person, a inna nihilistycznie konstatuje: „Nie ma już żadnej rzeczywistości”⁹⁴⁸, jeszcze inna dochodzi do wniosków z jednej strony bliskich Pirandellowi, z drugiej wpisujących się w poglądy postmodernistyczne: „Ludziom tak często się zdaje, że obcują z rzeczywistością, podczas gdy to, z czym naprawdę mają do czynienia, jest tylko jej pozorem”⁹⁴⁹. Bohaterowie ciągle nawiązują do tego, że właśnie grają w sztuce (wypadanie z roli i dystans wobec aktorskiej kreacji): „CHÓR No dalej, Phidipidesie, bo sztuka padnie!”⁹⁵⁰. W swoich komentarzach chór popełnia też nieraz jakąś komiczną pomyłkę, obnażając fikcyjność świata przedstawionego:

CHÓR

(*śpiewa*)

O, biedny profesor Higgins...⁹⁵¹

DIABETES

To nie ten spektakl, kretyni!⁹⁵²

CHÓR

Przez góry głębokie i doliny wysokie.

DIABETES

Góry wysokie i doliny głębokie. Skąd, u diabła, wytrzasnęliśmy taki chór?⁹⁵³

W dramacie Allena zostaje ukazana umowność ustalonych przez konwencje teatralne granic między aktorem, bohaterem a widzem. W utworze dochodzi do zerwania swoistej umowy, na mocy której postać, oglądana przez widza na scenie, należy do innej rzeczywistości, jest częścią świata przedstawionego, którego częścią nie jest ów widz. Allenowska sztuka to zaprzeczenie założeń teatru naturalistycznego, w którym za niezwykle istotny element uznaje się tak zwaną fikcję sceny zamkniętej, to znaczy „aktor ma robić wrażenie, jak gdyby nie był widziany ani słyszany przez nikogo, kto nie jest człowiekiem należącym do tego samego świata przedstawionego, do którego należy osoba przezeń przedstawiana”⁹⁵⁴, a co za tym idzie – ma tak grać, jakby „czwarta ściana” istniała i „nikt z widzów nie był świadkiem tego, co dzieje się w świecie przedstawionym

⁹⁴⁷ W. Allen, *Bóg...*, s. 160.

⁹⁴⁸ Ibidem, s. 165.

⁹⁴⁹ Ibidem, s. 126.

⁹⁵⁰ Ibidem, s. 146.

⁹⁵¹ Chórowi chodzi być może o Profesora Henry’ego Higginsa, postać ze sztuki George’a Bernarda Shawa pt. *Pygmalion* z 1913 roku, która – opatrzona tytułem *My Fair Lady* – doczekała się adaptacji musicalowej (1956) oraz filmowej (1964).

⁹⁵² W. Allen, *Bóg...*, s. 146.

⁹⁵³ Ibidem, s. 147.

⁹⁵⁴ R. Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] idem, *O dziele literackim...*, s. 469.

na scenie”⁹⁵⁵. W fikcyjnej rzeczywistości ukazanej w komedii Allena staje się dokładnie na odwrót: widownia nie tylko jest obecna, lecz także należy do świata przedstawionego (podobnie jak w Pirandellowskiej trylogii „teatru w teatrze”). W *Bogu* dochodzi do wzajemnego przenikania się świata przedstawionego i rzeczywistości wobec niego zewnętrznej. W dramacie Allena świat przedstawiony zarówno obejmuje swoje zwyczajne komponenty, jak i niejako rozciąga się na inne, którym umownie przypisuje się względem niego autonomiczność. Zastosowanie chwytu „teatru w teatrze” powoduje „podwojenie rzeczywistości scenicznej, w której ramach pojawiło się swoiste odwzorowanie relacji scena – widownia”⁹⁵⁶. Dodatkowy zamęt jest wprowadzony przez to, że te dwie rzeczywistości przedstawione przenikają się w taki sposób, że elementy jednej są dostrzegalne w drugiej i na odwrót.

Szczególnie złożona i zmienna jest w sztuce Allena relacja autor – aktor – postać – widz. Można wyróżnić kilka odsłon, w których ulega ona przekształceniom. W pierwszej zostaje ukazany dialog dwóch fikcyjnych postaci – Pisarza i Aktora, umiejscowionych w określonej przestrzeni (amfiteatr w Atenach) i ulokowanych w czasie (500 rok przed Chrystusem). Wszelkie informacje dotyczące czasu i przestrzeni są podane w didaskaliach. Grecy zastanawiają się, jakie zakończenie powinien mieć dramat zgłoszony przez Pisarza na Ateński Festiwal Dramatyczny. Nic w tej scenie zaskakującego (może tylko poza motywem „teatru w teatrze”, który zawsze determinuje szczególne nastawienie odbiorcy). Czytelnik/widz beztrudnie zanurza się w fikcji, „zawiesza niewiarę” i przenosi do starożytnej Grecji. Jednak już w drugiej odsłonie okazuje się, że Aktor i Pisarz są świadomi tego, że grają we współczesnej sztuce Woody’ego Allena:

AKTOR

Chyba jesteś świadom tego, że obaj jesteśmy postaciami ze sztuki idącej teraz w pewnym teatrze na Broadwayu?

PISARZ

Jesteśmy postaciami ze sztuki i właśnie mamy obejrzeć moją sztukę... która jest sztuką w sztuce. A oni na nas patrzą.

[...]

PISARZ [do Aktora – N.B.]

To trochę dziwne, nie sądzisz? Jesteśmy dwoma starożytnymi Grekami z Aten i mamy zobaczyć sztukę, którą ja napisałem, a ty w niej grasz, oni zaś są z Queens lub innej równie zapadłej dziury i gapią się na nas, grających w sztuce, którą napisał ktoś inny. A co, jeśli oni też są postaciami z jeszcze innej sztuki? I ktoś gapi się na nich? Lub jeśli w ogóle niczego nie ma, a my wszyscy jesteśmy tylko z czyjś snu? Albo, co gorsza, jeśli istnieje tylko ten gruby facet w trzecim rzędzie?⁹⁵⁷

⁹⁵⁵ Ibidem.

⁹⁵⁶ J. Sławiński, *Teatr w teatrze*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 574.

⁹⁵⁷ W. Allen, *Bóg...*, s. 121–122.

Oczywiście siła tego zabiegu okazuje się o wiele większa, jeśli przedstawienie jest rzeczywiście akurat wystawiane w którymś z broadwayowskich teatrów, a nie na przykład w warszawskim Teatrze Polonia⁹⁵⁸. Postaci nagminnie ujawniają świadomość własnej fikcyjności: „AKTOR [do Pisarza – N.B.] Może Ci przypomnę, że w prawdziwym życiu to wcale nas nie ma”⁹⁵⁹; „PISARZ To takie straszne – być fikcyjnym. Jesteśmy wszyscy tak ograniczeni”⁹⁶⁰; „AKTOR [do Pisarza, który chce «przelecieć» dziewczynę z publiczności – N.B.] Ty idioto, sam jesteś nieprawdziwy, ona jest żydówką – czy wiesz, jakie z tego mogą być dzieci?”⁹⁶¹, „PISARZ [do Doris – N.B.] Czy robiłaś to już kiedyś z postacią fikcyjną?”⁹⁶², co zakłóca wiarę czytelnika w świat przedstawiony. W trzeciej odsłonie do Pisarza i Aktora dołącza Dziewczyna z widowni: Doris Levine, która studiuje na Brooklyn College. Wraz z pojawieniem się jej nie tylko zostaje złamana zasada „czwartej ściany” (widownia istnieje i może ingerować w świat przedstawiony), ale również – zaburzona jednorodność czasoprzestrzeni. Dotychczas dramat rozgrywał się w starożytnej Grecji, a teraz poznajemy postać ze współczesnego Nowego Jorku, zaś całość rozgrywa się na scenie nowojorskiego teatru.

W *Bogu* status postaci nie jest zatem jednoznaczny, na przykład Pisarz i Aktor, mimo że grają w teatrze w sztuce Woody’ego Allena na Broadwayu, to przedstawiają się następująco: „PISARZ Ja jestem Hepatitis, a to jest Diabetes. Jesteśmy starożytnymi Grekami”⁹⁶³. Również status Doris, dziewczyny z widowni, okazuje się ambiwalentny: „AKTOR Jesteś aktorką czy dziewczyną grającą aktorkę?”⁹⁶⁴. Wreszcie Aktor dzwoniący do autora sztuki, Woody’ego Allena, to zabieg, który nie tylko burzy tradycyjny sposób funkcjonowania postaci w dramacie, lecz również niejako zmienia sytuację komunikacyjną w utworze. Bohater fikcyjny kontaktuje się z autorem, należącym przecież do innej rzeczywistości (najpierw telefonuje do Woody’ego, a potem autor dzwoni do postaci). Rozmowa przez telefon osoby utworu dramatycznego z jego autorem stanowi włączenie tegoż autora do świata przedstawionego (metalepsa)⁹⁶⁵. Pojawienie się przed wypowiedzią kwestię imienia Woody powoduje, że autor dramatu przestaje być zewnętrzny wobec świata przedstawionego, staje się postacią sztuki, tracąc tym samym status substancjalnego autora zewnętrznego. Woody to bohater fikcyjny, który podszywa się pod autora, gra w dramacie postacią będącą autorem;

⁹⁵⁸ Premiera *Boga* w reżyserii Krystyny Jandy odbyła się na deskach Teatru Polonia w Warszawie 15 listopada 2008 roku.

⁹⁵⁹ W. Allen, *Bóg...*, s. 120.

⁹⁶⁰ Ibidem, s. 136.

⁹⁶¹ Ibidem, s. 125.

⁹⁶² Ibidem, s. 126.

⁹⁶³ Ibidem, s. 124.

⁹⁶⁴ Ibidem, s. 129.

⁹⁶⁵ Na temat metalepsy między innymi w filmach Allena pisze Gérard Genette. Pojawienie się aktora/aktorki lub znanej osoby, jak na przykład samego twórcy czy reżysera, stanowi przykład filmowej metalepsy – oto ekstrapoetyczny element wkracza do świata fikcji (zob. G. Genette, *Métalepse...*).

Woody to *porte-parole*. W komedii Allena postaci niejako żyją własnym życiem w świecie przedstawionym, mając jednocześnie świadomość, że grają role w sztuce. Są świadome własnej fikcyjności – łączą w tym względzie cechy Pirandellovskich sześciu postaci ze świadomością aktorów z pozostałych dwóch utworów trylogii „teatru w teatrze” pióra włoskiego noblisty.

5.4. Podsumowanie

Przeprowadzone analizy dowodzą, że komizm metafikcji cechuje dramaty Pirandella, Gombrowicza i Allena, pisarzy wywodzących się z trzech kręgów językowo-kulturowych i łączonych z różnymi tradycjami literackimi. W dramacie Allena, podobnie jak w twórczości dramatycznej Pirandella (metateatralność *explicite*) i Gombrowicza (metateatralność *implicite*), metafikcja jest związana z metateatralnością, a granice między fikcją i rzeczywistością – tak jak u włoskiego i polskiego pisarza – są niestałe, niepewne. Zasadniczą różnicą w zakresie komizmu metafikcyjnego w rozpatrywanych dramatach trzech twórców jest to, że u Pirandella i Gombrowicza metafikcja w pierwszej kolejności wyraża pewne nurtujące ich dylematy artystyczne oraz egzystencjalne, a ich komiczny wydzźwięk jest niejako wtórny (być może komiczny wydzźwięk metafikcji w utworach obu autorów jest nawet niezamierzony, jest swoistym skutkiem ubocznym), natomiast u Allena metafikcja okazuje się programowo komiczna (choć nie jest wyłącznie komediowa ani pozbawiona ładunku refleksyjnego)⁹⁶⁶, wykorzystywana z uwagi na zakodowany w niej potencjał komiczny, jest narzędziem gry z odbiorcą w dramacie i przedmiotem postmodernistycznej zabawy literackiej⁹⁶⁷. Spożytkowanie metafikcji jako źródła i formy zabawy literackiej świadczy o wpisaniu na stałe w jej struktury potencjału komicznego. Wybór

⁹⁶⁶ Również u Allena w wypowiedziach bohaterów znajdziemy dyskursywizację problematyki teatralnej, refleksję nad konwencjami literatury, dramatu i teatru, jak również nad granicami wolności postaci.

⁹⁶⁷ Baelo-Allué odnotowuje, że Bóg jest „sztuką w sztuce”, w której Allen eksploruje i podaje w wątpliwość relacje fikcji i rzeczywistości, ale jej wydzźwięk nie jest nigdy tragiczny („*God is a play within a play where the relation between fiction and real life is explored and questioned, but the tone is never tragic*” – S. Baelo-Allué, *Parody and Metafiction...*, s. 394). Badaczka dodaje, że pytania natury ontologicznej są tu stawiane i odrzucane na zasadzie gry i zabawy w celu uzyskania świeżych efektów komicznych („*Ontological questions are posed and rejected in a playful way to create fresh comic effects*” – *ibidem*). Ciekawa w kontekście rozróżnienia komizmu metafikcji jako formy Pirandellovskiego humoryzmu (u Pirandella i Gombrowicza) i jako formy zabawy literackiej (u Pirandella) jest myśl Eco, który powszechności ponowoczesnego śmiechu przeciwstawiał humoryzm: „Humoryzm nie udaje, jak czyni karnawał, że wywiedzie nas poza nasze własne ułomności. Daje nam poczucie albo lepiej: obraz struktury naszych ograniczeń. [...] Humoryzm nie obiecuje wyzwolenia: przeciwnie, ostrzega przed niemożliwością wyzwolenia globalnego, przypomina o obecności prawa, na posłuszeństwo któremu już dłużej nie mamy uzasadnienia. W ten sposób podkopuje prawo. Każe nam odczuć niepokój życia w zgodzie z jego literą – jakiegokolwiek prawa. Bardzo rzadko przemysł

przez Allena właśnie metafikcji jako narzędzia komizmotwórczego nie jest bez znaczenia. Komizm metafikcji wydaje się bowiem szczególnie odpowiadać postmodernistycznemu zapotrzebowaniu na zabawę i grę tradycją, a także – niczym w średniowiecznym karnawale – parodystycznemu nastawieniu do konwencji i utrwalonych wzorców⁹⁶⁸.

Analizy przedstawione w tym studium pozwalają na wyłonienie, przy pewnych koniecznych uproszczeniach, trzech wcieleń komizmu metafikcji: gorzkiego komizmu metafikcyjnego podszytego groteską (Gombrowicz), komizmu metafikcyjnego podszytego tragizmem i smutną refleksją (Pirandello) oraz zabawowego komizmu metafikcyjnego (Allen). Wydźwięk struktur metafikcyjnych – mimo różnych cech szczególnych – jest u wszystkich trzech autorów niezmiennie komiczny. Różnice w naturze komizmu metafikcyjnego u Pirandella, Gombrowicza i Allena dowodzą uniwersalności metafikcji jako źródła komizmu, niezależnie czy jest on zjawiskiem wtórnym (Pirandello, Gombrowicz), czy prymarnym (Allen).

rozrywkowy prezentuje prawdziwy humoryzm. Znacznie częściej kupczy karnawalem” (U. Eco, *Komizm – „wolność” – karnawał...*, s. 132–136).

⁹⁶⁸ Analiza sztuki Allena, jak odnotowuje Anna Krajewska, ujawnia nową perspektywę patrzenia na zjawisko metafikcji: przesunięcie akcentu w stronę „relacyjności i procesualności, mieszania fikcji z rzeczywistością, odgrywania referencji, kształtujących nowe jej wymiary (performatywność)”, a także skłania do „refleksji na temat zmiany widzenia samej natury pojęć, czyli traktowania ich już nie jako opisowych, ale operacyjnych” (źródło: nieopublikowana recenzja tej książki).

ROZDZIAŁ 6

Postmodernistyczny charakter komizmu metafikcyjnego

6.1. Wprowadzenie

Przedstawione we wcześniejszych rozdziałach analizy metafikcji jako źródła komizmu stanowią przyczynek do wykazania postmodernistycznego charakteru zjawiska komizmu metafikcyjnego oraz do ustalenia relacji między Pirandellem, Gombrowiczem i Allenem w zakresie komizmu i postmodernizmu⁹⁶⁹. Umberto

⁹⁶⁹ Rozprawy, artykuły, szkice, polemiki poświęcone różnym aspektom postmodernizmu (od rozważań terminologicznych i periodyzacyjnych, przez wątki filozoficzne, po refleksje o polskim, włoskim i angloamerykańskim postmodernizmie na tle innych postmodernizmów) – służąc umiejscowieniu komizmu metafikcyjnego wobec poetyk XX wieku, umożliwiają wykazanie, dlaczego to właśnie sztuka postmodernistyczna stanowi stosowny grunt do badań metafikcji jako źródła komizmu. Na temat postmodernizmu na gruncie literatury włoskiej zob. O. Calabrese, *Letà neobarocca*, Laterza, Bari 1987; I. Calvino, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, [w:] idem, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, s. 205–225; D. Cervigni, *The Modern and the Postmodern: An Introduction*, „Annali d’Italanistica” 1991, nr 9, s. 5–31; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997; R. Donnarumma, *Postmoderno italiano. Un’introduzione*, [w:] *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, red. F. Pellegrini, E. Tarantino, Troubador, Leicester 2006, s. 1–28; idem, *L’ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, Bologna 2014; M. Jansen, *Postmodernism in Italy*, [w:] *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D. Fokkema, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1997, s. 387–396; eadem, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. Il bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati, Firenze 2002; C. Longhi, *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2001; A.B. Oliva, *La Transavanguardia italiana*, „Flash Art” 1979, nr 92/93; L. Rorato, S. Storchi (red.), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze 2002; S. Rosso, *Postmodern Italy. Notes on the “Crisis of Reason”, “Week Tonight” and “The Name of the Rose”*, [w:] *Exploring Postmodernism. Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress*, red. M. Calinescu, D. Fokkema, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1987, s. 79–92; H. Serkowska, *O postmodernizmie we Włoszech*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 179–197; P. Simonetti, *Postmoderno/Postmodernismi. Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, „Status Quaestionis” 2011, nr 1, s. 127–182; V. Spinazzola (red.), *Che fine ha fatto il postmoderno?*, Mondadori, Milano 2004.

Eco prezentuje wnioski, które mogą tu być pomocne. Autor *Imienia Róży* określa postmodernizm jako *Kunstwollen*, pewien sposób działania i kategorii duchowej,

Na temat postmodernizmu na gruncie literatury polskiej zob. A. Amenta, *Postmodernismo, postmodernità e letteratura polacca*, „pl.it – Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi” 2007, nr 1, s. 128–148; W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1 (19), s. 7–24; idem, *Postmodernizowanie modernizmu*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2, s. 31–45; G. Dziamski, *Sztuka po modernizmie*, „Odra” 2000, nr 10, s. 61–65; M. Dąbrowski, *Postmodernistyczne akcenty w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4, s. 23–33; idem, *Modernizm, awangarda, postmodernizm. Próba całości*, „Slavia Litteraria” 2005, t. 54, nr 8, s. 19–30; idem, *Literatura XX wieku w perspektywie porównawczej (modernizm, awangarda, postmodernizm). Rekonosans*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska et al., Universitas, Kraków 2005, s. 392–406; idem, *Modernizm a postmodernizm. Przeciw, obok, czy wraz?*, [w:] *Nasza środkowoeuropejska ars combinatoria*, red. K. Pieniążek-Marković, G. Rem, B. Zieliński, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 51–69; D.C. Gerould, *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” 1990, nr 3, s. 60–63; M. Herich, *Czy polski teatr bywa postmodernistyczny? O postmodernizmie w teatrze po raz (przed)ostatni*, „FA-art” 1994, nr 2 [cz. 1], s. 80–82; idem, *Czy polski teatr bywa postmodernistyczny? Ostatnia zniwaga. (Ponowoczesność a polska refleksja teatrolologiczna)*, „FA-art” 1995, nr 3 [cz. 2], s. 34–37; H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema (red.), *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, Śląsk, Katowice 1995; H. Janaszek-Ivaničková, *Postmodernism in Poland*, [w:] *International Postmodernism...*, s. 423–428; eadem, *Nowa twarz postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002; M. Karasińska, *Ze smoczej jamy do postmodernizmu*, „Polonistyka” 1995, nr 7, s. 467–471; T. Komendant, *Czy ujrzą postmodernizm w Warszawie?*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 9, s. 67–70; M. Košuta, *I labirinti dell’Est. Appunti sul postmodernismo nei paesi slavi*, [w:] idem, *Slovenica. Peripli letterari italo-sloveni*, Diabasis-Editoriale Stampa Triestina, Reggio Emilia–Trieste 2005, s. 165–189; Z. Łapiński, *Trochę z ukosa. Choć poważnie*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 1–5; G. Ritz, *Postmodernizm w literaturze polskiej. Spojrzenie z daleka?*, przeł. A. Nasiłowska, „Res Publica Nowa” 1994, nr 7/8, s. 76–79; K. Uniłowski, *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „FA-art” 1994, nr 4 [cz. 1], s. 4–14; idem, *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „FA-art” 1995, nr 1 [cz. 2], s. 60–68; idem, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999; M. Wilczyński, *Antypostmodernizm polski*, „Czas Kultury” 1994, nr 5/6, s. 4–7. Na temat postmodernizmu w literaturze angloamerykańskiej zob. C. Bacchilega, *Narrativa postmoderna in America*, Euroma La Goliardica, Roma 1986; J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska...*, s. 38–54 (tyt. oryg. *Literature of Exhaustion*); H. Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, London–New York 1995; P. Caravetta, *Postmodernismo e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984; I. Hassan, *The Postmodern Turn...*; idem, *POSTmodernISM. Bibliografia parakrytyczna*, przeł. J. Holzman, [w:] *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wybór M. Giżycki, Akademia Ruchu, Warszawa 1988, s. 117–140 (tyt. oryg. *POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography*); L. Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Taylor & Francis e-Library, 2004, dostęp: 6.06.2019; D.K. Jernigan, *Drama and the Postmodern. Assessing the Limits of Metatheatre*, Cambria Press, Amherst 2008; L. McCaffery (red.), *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, Greenwood Press, New York 1986; B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London–New York 1987; P. Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, przeł. L. Kruger, Routledge, New York 1992; D.K. Sauer, *American Drama and the Postmodern. Fragmenting the Realistic Stage*, Cambria Press, Amherst 2011; R. Simard, *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, University Press of America, Lanham 1984; R. Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000; S. Watt, *Postmodern/Drama. Reading the Contemporary Stage*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.

której nie można zamknąć w konkretnych ramach chronologicznych. Każda epoka ma własny postmodernizm, tak samo jak każda epoka ma swój manieryzm – konstatuje Eco⁹⁷⁰. Wchodzi w grę raczej nie okres, nie epoka, lecz zbiór cech. Obranie tej optyki, ujmującej postmodernizm achronologicznie, wykluczałoby jednak możliwość mówienia o postmodernistycznych antecedencjach w twórczości włoskiego i polskiego pisarza, jak również – określenia ich jako *ante litteram* postmodernistycznych. Można by wskazywać tylko postmodernistyczne cechy lub konotacje, ale nie antecedencje. W związku z tym, choć perspektywa włoskiego badacza jest mi bliska i wydaje się przydatna w studiach nad komizmem metafikcji, to nie przyjmuję jej tu jako wyłącznej. Z jednej strony warto uwzględnić tezę o swego rodzaju uniwersalności, ahistoryczności i achronologiczności działań postmodernistycznych, z drugiej zaobserwować, że w określonym momencie na osi historii literatury (i szerzej – kultury), w drugiej połowie XX wieku, możemy odnotować szczególne nasilenie pewnych zjawisk i refleksji nad ich specyfiką. W tym rozdziale będzie mowa zarówno o postmodernistycznych antecedencjach, jak i postmodernistycznych konotacjach. Wybór węższej perspektywy należy pozostawić na dalsze, bardziej szczegółowe badania. Rozdział podzielono na dwie części. Pierwsza ma na celu ukazanie komizmu metafikcji jako *differentia specifica* postmodernizmu przez usytuowanie go wobec zasadniczych cech zjawisk komicznych w postmodernizmie, druga zaś – pokazanie komizmu metafikcji jako przejawu postmodernistycznych konotacji i antecedencji w twórczości Pirandella i Gombrowicza⁹⁷¹.

6.2. Komizm metafikcji jako *differentia specifica* postmodernizmu

Na podstawie przeprowadzonych badań nad strukturami i sensami komicznych metafikcji na przykładzie twórczości dramatycznej Pirandella, Gombrowicza i – szkiecowo – Allena oraz przeglądu literatury przedmiotu dotyczącej cech komizmu postmodernistycznego (chodzi o studia odsłaniające jego rysy specyficzne,

⁹⁷⁰ „Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circosccrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo [...]” (U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, „Alfabeta” 1983, nr 49, s. 38; także w: idem, *Postille a “Il nome della rosa”*, Bompiani, Milano 1983).

⁹⁷¹ Mizerkiewicz pisze, że o ile polska literatura czerpała z sądów na temat komizmu właściwych formacji modernistycznej (więc odniesienia do modernizmu w tym zakresie są uzasadnione), o tyle już zmiana polskiej świadomości literackiej w stronę postmodernistycznego dyskursu o komizmie jest co najmniej niejasna. W tej sytuacji badacz wskazuje na możliwość odczytania niektórych znaków śmieszności jako ewentualnego wariantu komizmu ponowoczesnego. Wydaje się, że podobnie można podejść do komizmu metafikcji w dramatach Pirandella i Gombrowicza, uznając go za ewentualny wariant czy przejaw ponowoczesności (T. Mizerkiewicz, *Wstęp*, [w:] idem, *Nić śmieszności...*, s. 10–11).

kluczowe aspekty i kategorie)⁹⁷², można pokusić się o stwierdzenie, że komizm i metafikcję wiąże na gruncie literatury postmodernistycznej szczególnie silna więź, a komizm metafikcyjny jawi się jako najbardziej emblematyczna forma śmiechu postmodernistycznego (którego załączki, antecedencje, wczesną formę obserwujemy już u Pirandella i Gombrowicza, a dojrzałą postać u Allena). Zjawisko komizmu zrodzonego z metafikcji występuje w różnych epokach i kontekstach literackich, ale szczególny status zyskuje na gruncie literatury i kultury postmodernistycznej, tak że można by go chyba uznać niemal za element programowy tej literatury, a struktury metafikcyjne – za jeden z filarów śmiechu ponowoczesnego. Po pierwsze metafikcja odpowiada specyfice postmodernistycznych zjawisk komicznych oraz zaspokaja zapotrzebowanie ówczesnego człowieka na śmiech i konkretne formy komizmu. Po drugie sensy komiczne struktur metafikcyjnych są pokrewne postmodernistycznym cechom komizmu, które wskazuje literatura przedmiotu.

Metafikcyjny stosunek do rzeczywistości i jednostki, realizujący się za sprawą takich struktur jak intertekstualność, ironia i postać metafikcyjna, łączy się z postmodernistycznymi formami komizmu. Jak obserwuje Mizerkiewicz, w czasach ponowoczesnych „śmiech i komizm wynikały z przeświadczenia, że każdy obraz świata jest konstruktem umownym, łatwym do podważenia; wytworom kultury nadawano specjalne znamiona zabawowe. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż «komiczna estetyzacja» wyrażała najpełniej potrzeby ponowoczesne”⁹⁷³. Struktury metafikcyjne jawią się w tym świetle jako doskonałe źródło komizmu. Są one wszakże budulcem rzeczywistości niestabilnych, niepewnych, niejednoznacznych, niestałych; zarówno świat przedstawiony, jak i zaludniające go postaci mają zmienny, fragmentaryczny charakter i ambiwalentny, dynamiczny

⁹⁷² Na temat cech zjawisk komicznych znamienych dla postmodernizmu (natury, źródeł, funkcji) zob. J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), New York 1988; J.A. Flieger, *The Purloined Punchline. Joke as Textual Paradigm*, „MLN” 1983, t. 98, nr 5, s. 941–967; eadem, *The Purloined Punchline. Freud’s Comic Theory and the Postmodern Text*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1991; N. Frye, *Comic Fictional Modes*, [w:] idem, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, wstęp D. Damrosch, Princeton University Press, Princeton 2020, s. 43–52; B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2002, nr 1, s. 31–44; J. Hokenson, *The Interlude of Postmodernist Conceptions*, [w:] idem, *The Idea of Comedy. History, Theory, Critique*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison–Teaneck 2006, s. 173–205; A. Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson, London 1965; G. Pye, *Comedy Theory...*, s. 53–71; T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 273–289; idem, *Marginalizacje ponowoczesnego śmiechu...*, s. 290–304; T.G.A. Nelson, *Comedy. An Introduction to Comedy in Literature, Drama, and Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1990; P. O’Neill, *The Comedy of Entropy. Humour/Narrative/Reading*, University of Toronto Press, Toronto 1990; J. Palmer, *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*, British Film Institute, London 1987; S. Purdie, *Comedy. The Mastery of Discourse*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo 1993; B. Rutland, *Bakhtinian Categories...*, s. 123–136; A. Szahaj, *Ponowoczesność...*; W. Trautwein, *Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 1983, nr 27.

⁹⁷³ T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 274.

status (na przykład rzeczywistości i postaci dramatów Pirandella oraz Gombrowicza są nieustannie stwarzane, trwają *in statu nascendi*, i ta ich cecha jest szczególnie widoczna, odbiorca postrzega je jako twory kreowane – przypomnijmy tu Pirandello'skie pojęcie „rzeczywistości kreowanych”). Świat przedstawiony i postaci są płynne⁹⁷⁴. Odbiorca nie może wypracować jednoznacznego stosunku wobec dzieła. W dramatach Pirandella, Gombrowicza i Allena wszystko podlega stałym przeobrażeniom: świat przedstawiony, status ontologiczny dzieła, rysy postaci oraz ich usytuowanie w fikcji i rzeczywistości. Dopiero jednak u amerykańskiego pisarza komizm metafikcji jawi się jako „kategoria estetyczna ponowoczesności”, staje się narzędziem literackiej zabawy, wpisując się w kanon śmiechu postmodernistycznego – człowiek postmodernistyczny łaknie, pożąda zabawy i śmiechu, a śmiech oparty na metafikcji jest mu szczególnie bliski, odzwierciedla bowiem jego zabawowy stosunek do tradycji, to śmiech na gruzach kanonów, tradycji i konwencji. Mizerkiewicz pisze nawet o „niewolnictwie śmiechu” w epoce ponowoczesnej: „Powiada się, że człowiek współczesny niepostrzeżenie oddał się w niewolę śmiechu, łączywie pożąda komizmu i jakości imitujących komizm”⁹⁷⁵, po czym dodaje: „Komizm mógłby pretendować do miana naczelnej kategorii estetycznej ponowoczesności. Rozpoznanie owej ponowoczesności jako epoki ludycznej, odpoważnionej, ironicznej należy do tak powszechnych, że nie ma chyba powodów dokładniej tego dowodzić”⁹⁷⁶.

Ciekawym wątkiem badań nad komizmem metafikcji jako *differentia specifica* postmodernizmu jest spojrzenie na to zjawisko w kontekście zaproponowanego przez Andrzeja Szahaja opisu zasadniczych cech epoki postmodernistycznej za pomocą Bachtinowskiej koncepcji karnawału⁹⁷⁷. Badacz odwołuje się do głównych terminów teorii rosyjskiego literaturoznawcy, takich jak opozycja

⁹⁷⁴ Posługuję się tu terminem „płynność” w rozumieniu zaproponowanym przez Marchesini (I. Marchesini, „A Distortion in the Mirror of Being”...).

⁹⁷⁵ T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 277.

⁹⁷⁶ Ibidem, s. 273. Do wniosków, że komizm mógłby pretendować do tytułu uniwersalnego paradygmatu postmodernizmu, prowadzi również refleksja Susan Purdie. Badaczka w książce pt. *Comedy. The Mastery of Discourse* zauważa, że podmiot żartujący celowo przeładowuje komunikat strukturami znaczeniowymi, tym samym zwracając uwagę na te struktury. Paralela, jaką Purdie zarysowuje między humorem, budowaniem tożsamości a tekstualną kreatywnością, otwiera w istocie pewną postmodernistyczną perspektywę. Oto w kontekście postmodernistycznym komizm jawi się jako niemal uniwersalny paradygmat. Są po temu dwa powody, jak odnotowuje Gillian Pye, po pierwsze autorefleksyjny komizm odnosi się do trudności reprezentacji artystycznej, po drugie komizm ma zdolność nadawania znaczeń przez nowe skojarzenia. W konsekwencji z pewnością cieszy się on w okresie postmodernizmu większą popularnością i zwiększa się jego znaczenie, podczas gdy wcześniej był uznawany za gorszy, bo niepoważny (zob. G. Pye, *Comedy Theory...*, s. 53–71).

⁹⁷⁷ Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego...*; idem, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975 (tyt. oryg. *Twórczość François Rabelais i narodna kultura Średniowiekow'ja i Rie-niessansa*); U. Eco, *Komizm – „wolność” – karnawał...*, s. 132–136; B. Rutland, *Bakhtinian Categories...*, s. 132–136; A. Szahaj, *Ponowoczesność...*

monologiczne–polifoniczne, karnawał, świat na opak, kultura śmiechu, wspólnota wyzwolicielskiego śmiechu, błazen, a także między innymi do erozji modelu kultury modernistycznej i do myśli Zygmunta Baumana, Baudrillardowskiej koncepcji obscenicznego nadprodukcji komunikatów kulturowych⁹⁷⁸ oraz filozofii błaznów Leszka Kołakowskiego⁹⁷⁹, aby dowieść symetrii cech kultury ponowoczesnej i Bachtinowskiego karnawału⁹⁸⁰. W sztuce postmodernistycznej, podobnie jak w średniowieczu, dokonuje się swoiste odwrócenie świata na opak, obserwujemy odwrót od kultury powagi, pluralizację przekonań, stylów życia i form zachowań:

Porzuca się typowe dla nowoczesności przywiązanie do idei funkcjonalnej, racjonalnej, spójnej i przejrzystej organizacji przestrzeni, na rzecz pastiszu, cytatu, ornamentu, zapożyczenia, przesady. [...] Sztuka ta ceni raczej ekspresję emocji i zabawę niż wierność idei czy powagę misji do spełnienia. Jest otwarcie manieryczna i kapryśna⁹⁸¹.

W ponowoczesnej aktualizacji karnawału, analogicznie jak w jego średniowiecznym wcieleniu, wytworom kultury są nadawane cechy zabawy. Struktury metafikcyjne jawią się w tym świetle jako narzędzie postmodernistycznej karnawalizacji i karnawałowego śmiechu. Tak jak *obscenum* rządziło śmiechem średniowiecznego karnawału⁹⁸², tak metafikcja rządzi śmiechem karnawału postmodernistycznego, odwracając konwencje, kanony, umowy literackie i odkrywając w splocie głosów, tekstów, konwencji jakieś cząstkowe prawdy o rzeczywistości: nie ma w świecie „ani pierwszego, ani ostatniego słowa, są tylko głosy (teksty) wzajem odsyłające do siebie, unikające wyobrażeń Całości i roszczeń do Prawdy”⁹⁸³.

⁹⁷⁸ Zob. J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication...*

⁹⁷⁹ Zob. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen. (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] idem, *Pochwała niekonsekwencji*, t. 2, Puls, London 1989.

⁹⁸⁰ „Ponowoczesność to czas karnawalizacji kultury, karnawalizacji w specyficznym Bachtinowskim sensie. Chodzi o to, iż jesteśmy świadkami zachodzenia w kulturze współczesnej procesu przypominającego nieco przejście od eposu do powieści w renesansie, kiedy to, jako powiada Bachtin, «języki stawały się dla siebie nawzajem punktami orientacyjnymi, współdziałały ze sobą, nawzajem się oświeślały. Spoglądały sobie w napięciu w twarz. Każdy w świetle drugiego uświadamiał sobie, czym jest, jakie są jego możliwości i ograniczenia. To pogranicze języków było wyczuwalne w ustosunkowaniu się do każdej rzeczy, każdego pojęcia, każdego punktu widzenia»” (A. Szahaj, *Ponowoczesność...*, s. 385; zob. L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachtina w kontekście edukacji*, Adam Marszałek, Toruń 1991, s. 197).

⁹⁸¹ A. Szahaj, *Ponowoczesność...*, s. 386–387.

⁹⁸² Zob. N. Bąkowska, „Obscenum jako główne źródło komizmu w literaturze błazeńskiej”, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna 2015 [praca magisterska]; eadem, *Komizm obsceniczny w trzech odstonach. Relacje między przekładami „Dialogus Salomonis et Marcolfi” na języki polski, włoski i angielski*, „pl.it - Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi” 2015, nr 6, s. 57–73; eadem, *Vis comica – vis obscena. Model komizmotwórczy w literaturze błazeńskiej*, [w:] *Komizm historyczny 2*, red. A. Krasowska, T. Korpysz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2018, s. 79–101.

⁹⁸³ A. Szahaj, *Ponowoczesność...*, s. 383.

Komizm w postmodernizmie staje się „znakiem radykalnej gry komunikacyjnej”⁹⁸⁴ i jest rezultatem gry z regułami komunikacji literackiej. Utwory postmodernistyczne zwracają uwagę odbiorców na poziom „meta”, kpią z ich oczekiwań czy nastawień wobec dzieła i – jak pisze Mizerkiewicz – czytelnik jest zmuszany do decyzji: „albo jestem w stanie roześmiać się z tych oczekiwań, dokonać ich transgresji i czytać dalej tekst na poziomie meta, albo skonfliktuję się z tym szyderstwem i zaprzestaną lektury”⁹⁸⁵. Również w refleksji Jerry A. Flieger, piszącej o „komicznej modalności postmodernistycznego tekstu”⁹⁸⁶ i podkreślającej rolę komizmu jako sposobu ekspresji w postmodernizmie, zarówno tekst, jak i konstrukcja podmiotowości są skomplikowaną grą, w której nie tylko cały świat jest sceną⁹⁸⁷, ale jest też – sceną komiczną⁹⁸⁸. Twórcy postmodernistyczni potęgują wrażenie fikcyjności, literackości, umowności własnych dzieł, światów przedstawionych, postaci, nieraz – autoironicznie – także samych siebie, parodiując „reguły gry”, a więc konwencje literackie i teatralne oraz przypisane im konwencje komunikacji. Postmodernistom szczególnie bliski jest komizm metafikcji, który bezpardonowo weryfikuje sensowność, wartość i użyteczność różnych konwencji artystycznych oraz instancji i instytucji życia literackiego, a ponadto rewiduje formy bycia fikcji, literatury, rzeczywistości i człowieka.

6.3. Struktury i sensy komiczne metafikcji jako przejaw postmodernistycznych konotacji i antecedencji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza

W literaturze przedmiotu są wskazywane miejsca zbliżeń twórczości zarówno Pirandella, jak i Gombrowicza do postmodernizmu⁹⁸⁹. Moją intencją nie jest tu dowiedzenie, że pisarze ci byli postmodernistami, lecz ukazanie komizmu

⁹⁸⁴ Tomasz Mizerkiewicz pisze o komizmie jako „znaku radykalnej gry komunikacyjnej” w kontekście polskiej prozy współczesnej, *Komizm komunikacji literackiej w (i po) komunizmie*, [podrozdział w:] idem, *Niewolnicy śmiechu?...*, s. 291–295.

⁹⁸⁵ Mizerkiewicz czyni ten komentarz w odniesieniu do utworu Adama Wiedemanna pt. *Pudel. Opowiadanie intertekstualne*, ale wydaje się on znajdować dość uniwersalne zastosowanie w kontekście komizmu metafikcji.

⁹⁸⁶ Oryg. „comic modality of the postmodern text” (J.A. Flieger, *The Purloined Punchline. Freud's Comic Theory...*, s. 237).

⁹⁸⁷ „Świat jest sceną, a wszyscy ludzie są tylko aktorami” (William Szekspir).

⁹⁸⁸ Zob. G. Pye, *Comedy Theory...*, s. 62. Badania dotyczące komizmu Purdie, Flieger i Palmera interpretuje i komentuje w kontekście postmodernizmu Pye, ibidem, s. 53–71.

⁹⁸⁹ Na temat twórczości Pirandella w kontekście postmodernizmu zob. W. Krynski, *Pirandello nelle economie discorsive del moderno e del postmoderno*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto...*, s. 451–471; F. Zangrilli, *Pirandello postmoderno?...* Na temat twórczości Gombrowicza w kontekście postmodernizmu zob. M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, „Teatr” 1993, nr 9, s. 11–12; idem, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; S. Sontag,

metafikcji jako możliwego wątku dyskusji nad ich dorobkiem w kontekście postmodernizmu. Niektórzy badacze definiują obszary rozpatrywania obu autorów wobec postmodernizmu, inni odnoszą się do takich prób sceptycznie i polemicznie. Nie ulega jednak wątpliwości, że tego rodzaju dysputa toczyła się i toczy, a – w świetle analiz przedstawionych w tym studium – wydaje się, że relacje komizmu i metafikcji mogłyby stać się jej wątkiem. Istniejące badania, które sygnalizują elementy postmodernistyczne w ich twórczości prozatorskiej i dramatycznej, jak również w ich postawie artystycznej i filozoficznej, a także analizy przeprowadzone w tej książce stanowią punkt oparcia dla hipotezy o postmodernistycznych konotacjach i antecedenjach w twórczości teatralnej obu pisarzy w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji. Badania w tym kierunku pozwoliłyby na ustalenie relacji między rozpatrywanymi kontekstami literacko-kulturowymi w obszarze komizmu i postmodernizmu. Postmodernistyczne konteksty pisarstwa Pirandella i Gombrowicza można by przeto uzupełnić o analizę struktur i sensów komicznych metafikcji. Pomocnym tłem badawczym mogłaby być tu spuścizna filmowa i dramatyczna Woody'ego Allena, w której znajdziemy powiązania komizmu i metafikcji w czysto postmodernistycznej postaci⁹⁹⁰.

6.3.1. Postmodernistyczne konteksty twórczości Pirandella

Istotne konteksty badań nad postmodernistycznymi konotacjami i antecedenjami w twórczości Pirandella naświetlają refleksje Władimira Krysinskiego i Franca Zangrillo.

O postmodernistycznym obliczu Pirandella, pirandellizmie teatru postmodernistycznego oraz odczytaniach dorobku włoskiego pisarza w kluczu postmodernizmu pisze Krysinski w jednym z rozdziałów książki *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità* zatytułowanym *Pirandello nelle economie discorsive del moderno e del postmoderno*. Badacz wspomina, że jednym

Introduction, [w:] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000; E. Hoffman, *Stream of Subconsciousness. A First Translation Directly from the Polish of Witold Gombrowicz's Classic Novel*, [w:] *The New York Times Book Reviews* 2000, t. 2, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago–London 2001, s. 2258–2260; M. Szmyd, *Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach „Kosmosu” Witolda Gombrowicza*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2002, nr 1, s. 45–53; D. Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002; D. Scholze, *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem...*, s. 207–214.

⁹⁹⁰ Twórczość filmowa i dramatyczna Allena stanowiłaby punkt odniesienia umożliwiającą weryfikację, na ile postmodernistyczne są poszczególne struktury i sensory metafikcji u Pirandella i Gombrowicza. Istotne wydaje się tu zestawienie charakteru i funkcji poszczególnych struktur metafikcji u Pirandella i Gombrowicza z cechami tych samych struktur w prawdziwie postmodernistycznej postaci u Allena. Tego rodzaju analiza porównawcza umożliwiłaby skonfrontowanie Pirandella i Gombrowicza z postmodernizmem, prześledzenie podobieństw i różnic, zbliżeń i oddaleń.

z ostatnich wcieleń Pirandella jest to postmodernistyczne⁹⁹¹, i proponuje nowe odczytanie jego twórczości przez pryzmat modernizmu i postmodernizmu⁹⁹². Krysinski odnotowuje, że nowy, postpirandellowski teatr, niezależnie od tego, czy określimy go modernistycznym czy postmodernistycznym, niezaprzeczalnie czerpie z dyskursu Pirandella, podążając logiką ironii, fragmentaryczności, autotematyzmu i zmierzając w kierunku dzieła otwartego⁹⁹³. Z punktu widzenia komizmu metafikcyjnego jako przejawu postmodernizmu istotna wydaje się konstatacja Krysinskiego, że Pirandellowski humoryzm stanowi metamorfozę ironii romantycznej. Oto twórca ma do własnego dzieła i własnych postaci stosunek ironiczny: pozwala im mówić, ale jednocześnie pogrąża je w egzystencjalnym i filozoficznym chaosie, czyniąc z nich złożone znaki niewyraźnych relacji. Humoryzm umożliwia autorowi wyjście z milczenia, wychylenie się z konwencji swojej nieobecności: i tak oto Pirandello wchodzi na scenę i włącza się w proces semiotyczny jako widoczny znak autorskiego punktu widzenia. Takie usytuowanie autora wobec i w obrębie fikcji własnego dzieła prowadzi do fragmentaryzacji tegoż dzieła, rozumianej i jako nakładanie się na siebie wielu perspektyw, i jako dekonstrukcja struktur mimetycznych. Postać wychodzi z roli i usiłuje utożsamić się ze swoim prawdziwym „ja” – przysłoniętym odgrywaną rolą. Autorefleksja humorystyczna manifestuje się na wszystkich poziomach mimetycznych, a dzieło, które w ten sposób ulega wewnętrznym dyslokacjom, otwiera się na ambiwalentną grę nakładających się rzeczywistości, fikcji, sztuki i życia⁹⁹⁴. Pirandellowski humoryzm, o którym

⁹⁹¹ Pirandello, jak odnotowuje Krysinski, staje się też, wręcz obsesyjnym, przedmiotem gier intertekstualnych późniejszych twórców: „Il postmoderno fa di Pirandello un riferimento ossessivo, buttato da qualche parte in un museo storico poco frequentato dove si può rianimarlo per scherzo, come una statua cera. Sebbene si tratti di un punto di vista esagerato, il postmodernismo ludico non può far altro che giocare con Pirandello-simbolo, il Pirandello-struttura superata [...]” (W. Krysinski, *Pirandello nelle economie discorsive...*, s. 452).

⁹⁹² Jak stwierdza Krysinski: „il punto di vista postmoderno è anche un’occasione per rivisitare l’opera di Pirandello grazie ad una nuova situazione teorica, storica e critica del moderno. Possiamo così riattivare e riconsiderare la sua opera applicandole una nuova griglia di lettura” (ibidem).

⁹⁹³ Ibidem, s. 464.

⁹⁹⁴ „L’umorismo pirandelliano è una metamorfosi dell’ironia romantica integrata da una solidarietà umana. Il creatore ironizza l’opera e i personaggi ma cede loro la parola e li fa piombare in uno sproloquio esistenziale e filosofico senza via d’uscita, sicché il personaggio finisce con diventare segno complesso del relazionale incomunicabile. L’umorismo fa uscire l’autore dal suo mutismo, e Pirandello si mette in scena ed entra nel processo semiotico come segno visibile di una prospettiva e di un punti di vista. L’opera ne risulta frammentata sia verticalmente come sovrapposizione di prospettive e di punti di vista, sia orizzontalmente in quanto separazione dei livelli dialogici e delle strutture che sorreggono la mimesi. Il personaggio si separa dal ruolo e cerca di identificarsi all’essere che lo precede. Il dialogo si disarticola attraverso le intensità soggettive ed il luogo scenico diventa una topologia instabile nello spazio della scena, della sela e del ridotto. Un’autoriflessività umoristica si manifesta a tutti i livelli interrelazionali della mimesi e l’opera, così dislocata, si apre al gioco ambiguo dell’accavalarsi di realtà e finzione, di arte e vita” (ibidem, s. 464–465).

napomyka Krysinski, ma wyraźne źródło w strukturach metafikcyjnych i nosi znamiona postmodernistyczne.

Pirandellowskie wcielenie postmodernizmu najlepiej ilustruje ostatni niedokończony dramat włoskiego pisarza – *I giganti della montagna* – co odnotowuje Franco Zangrilli w studium pt. *Pirandello postmoderno?*⁹⁹⁵ Utwór ten odznacza się – zauważa badacz – kluczowymi elementami poetyki postmodernistycznej, takimi jak metateatralność, autocytat, autorefleksja, intertekstualność, demaskatorski humor podszyty ironią, ironiczny obraz społeczeństwa pozorów zmierzającego do autodestrukcji, a także tematyzacja kreacji i komunikacji artystycznej. Cechy te znajdziemy jednak w różnym nasileniu i w rozmaitych konfiguracjach również w pozostałych rozpatrywanych tutaj dramatach autora *Sei personaggi in cerca d'autore*. Jak twierdzi Zangrilli, jeżeli przyjąć, że postmodernizm jest zjawiskiem, które istnieje i zaczyna rozwijać się około lat trzydziestych XX wieku, to Pirandella należałoby zaliczyć do grona ojców założycieli poetyki postmodernistycznej. Główne elementy postmodernistyczne obecne u Pirandella, o których wspomina Zangrilli, są związane ze strukturami i sensami metafikcji.

6.3.2. Postmodernistyczne konteksty twórczości Gombrowicza

Zdania badaczy na temat postmodernizmu Gombrowicza⁹⁹⁶ są podzielone i można w nich wyróżnić głosy skrajnie przeciwstawne, jak na przykład Andrzeja Szahaja, który stwierdza, że dla pisarza „postmodernistyczna aura z pewnością nie byłaby żadnym zaskoczeniem”⁹⁹⁷, i Włodzimierza Boleckiego, który w artykule *Postmodernizowanie modernizmu* pisze: „szkoda czasu na udowadnianie, że już Irzykowski, Witkacy, Gombrowicz i Schulz byli postmodernistami”⁹⁹⁸. Prawda jest chyba, jak zawsze, gdzieś pomiędzy: Gombrowicz postmodernistą z krwi i kości nie był, niewątpliwie jednak w jego twórczości znajdziemy postmodernistyczne konotacje i antecedencje. Wśród cech determinujących takie podszycie jego twórczości wyliczono między innymi parodię, intertekstualność, antymimetyzm, wieloznaczność, gry językowe, mieszanie kultury niskiej i wysokiej, a także drwinę z hierarchii istniejących w kulturze⁹⁹⁹. Postmodernistyczne podszycie Gombrowicza nakreślają na przykład

⁹⁹⁵ F. Zangrilli, *Pirandello postmoderno?*...

⁹⁹⁶ Zdzisław Łapiński bodaj jako pierwszy polski krytyk literacki zaliczył Gombrowicza do postmodernistów: *Gombrowicz*, [hasło w:] *Literatura Polska po roku 1939. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. M. Witkiewicz (właśc. M. Drabikowski), PEN, Warszawa 1989.

⁹⁹⁷ A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996, s. 236.

⁹⁹⁸ W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu...*, s. 45.

⁹⁹⁹ Zob. Z. Łapiński, *Postmodernizm. Co to i na co?*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 74–86, zwłaszcza 78–81.

Zdzisław Łapiński¹⁰⁰⁰, Michał Głowiński¹⁰⁰¹, Dietrich Scholze¹⁰⁰², Susan Sontag¹⁰⁰³ czy Maciej Szmyd¹⁰⁰⁴.

Michał Głowiński w krótkim tekście pt. *Gombrowiczowska nadliteratura*¹⁰⁰⁵ tak podsumowuje autora *Ferdydurke*: „Wielki pisarz, egzystencjalista i zarazem strukturalista, nie dożył czasów postmodernizmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że z równym uzasadnieniem mógł światu obwieścić: byłem pierwszym postmodernistą”¹⁰⁰⁶. Głowiński jako „czynnik dominujący”¹⁰⁰⁷ w tym piarstwie wskazuje relacje intertekstualne, które „przyjmują przede wszystkim kształt parodii”¹⁰⁰⁸. Nadzwyczaj istotne wydaje się tu określenie Gombrowicza jako „pisarza parodii konstruktywnej”¹⁰⁰⁹. Badacz przyrównuje go w tym kontekście do majsterkowicza – *bricoleur*, o którym pisze Claude Lévi-Strauss w książce *Mysł nieoswojona*¹⁰¹⁰. Jednak – ostrożnie, zdaje się przestrzegać Głowiński, otóż jest zasadnicza różnica między „pisarzem parodii konstruktywnej” a *bricoleur*: wprawdzie obaj czerpią z dzieł poprzedników, ale to w przypadku „pisarza parodii konstruktywnej”, jakim jest Gombrowicz, nieobojętne są oryginalne pochodzenie i znaczenie zapożyczonych elementów. W twórczości autora *Ferdydurke* jest ważna właśnie palimpsestowość, nawarstwianie się sensów. Jak pisze Głowiński, „przejmowanie wzorów, tradycyjnych środków i rozwiązań nigdy nie jest tu celem samym dla siebie, jest swoistą metodą budowania oryginalnego dzieła”¹⁰¹¹, a wszelkie odwołania do tradycji literackiej i kulturowej „nie są czymś przypadkowym, nie dają się sprowadzić do reminiscencji i wpływów, mają bowiem status inny. Inny, bo są współczynnikami znaczenia, bo żeby zrozumieć dramaty Gombrowicza, trzeba być świadomym odwołań do Szekspira i Mickiewicza [...]”¹⁰¹². Wreszcie wywód Głowińskiego stanowczo prowadzi do wskazania w twórczości Gombrowicza postmodernistycznych konotacji i antecedencji:

¹⁰⁰⁰ Ibidem.

¹⁰⁰¹ M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura...*, s. 11–12; zob. idem, *Gombrowicz i nadliteratura...*

¹⁰⁰² D. Scholze, *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem...*, s. 207–214.

¹⁰⁰³ S. Sontag, *Introduction...* Zob. E. Hoffman, *Stream of Subconsciousness...*, s. 2258–2260.

¹⁰⁰⁴ M. Szmyd, *Gombrowicz postmodernistą?...*, s. 45–53.

¹⁰⁰⁵ To przedruk wstępu do książki pt. *Gombrowicz i nadliteratura*. Zob. M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura...*, s. 11–12; idem, *Gombrowicz i nadliteratura...* Zob. też M. Bielecki, *Gombrowicz palimpsestowy* [recenzja książki Michała Głowińskiego pt. *Gombrowicz i nadliteratura*], „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 104–109.

¹⁰⁰⁶ M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura...*, s. 12.

¹⁰⁰⁷ „Możemy uczenie powiedzieć, że Gombrowicz jest pisarzem, w którego sztuce czynnikiem dominującym jest intertekstualność [...]” (ibidem).

¹⁰⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁰⁹ Ibidem.

¹⁰¹⁰ Zob. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, KR, Warszawa 2001.

¹⁰¹¹ M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura...*, s. 12.

¹⁰¹² Ibidem.

Warto zapytać, jak się przedstawia Gombrowiczowska nadliteratura na tle tego, co się dzieje w ostatnich dekadach stulecia. I tu nagle okazuje się, że to, co za życia pisarza było indywidualną cechą jego sztuki, weszło w powszechny obieg, literatura drugiego stopnia, nadliteratura czy metaliteratura stały się ogólnym znamieniem epoki, a cytaty, aluzje czy parodie zyskały rangę jednego z wyróżników współczesnej literatury, muzyki, sztuki filmowej. Przyjęło się nazywać tendencję tę postmodernizmem¹⁰¹³.

Zwraca tu uwagę, że badacz – jako elementy tendencji postmodernistycznej obecne u Gombrowicza – wylicza w istocie struktury metafikcyjne (pisze na przykład o intertekstualności, parodii, aluzjach, autocytatach, kryptocytatach i napomknieniach). Stosunek pisarza do tradycji literackiej i kulturowej jest zatem postmodernistyczny i wyraża się między innymi w wykorzystywanych strukturach literackich, w tym metafikcyjnych, natomiast od postmodernistów, kolażystów i majsterkowiczów odróżniają go funkcje użytych struktur metafikcyjnych – u Gombrowicza struktury te nie są celem samym w sobie, lecz służą innym pobudkom artystycznym i egzystencjalnym.

Szczególnie wyrazistym sygnałem zbliżenia Gombrowicza do postmodernizmu jest – według Dietricha Scholzego – ostatni dramat pisarza pt. *Operetka*¹⁰¹⁴. Badacz w zaledwie kilkustronicowym szkicu *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem* czyni pewne obserwacje, które można uznać za istotne przesłanki ku uznaniu postmodernistycznych konotacji również pozostałych dramatów Gombrowicza. Scholze pisze:

A jednak trywializacja faktów historycznych w utworze postmodernistycznym może mieć inną funkcję niż tylko jako żart albo relatywizm. Właśnie, kiedy się – jak w naszej *Operetce* – nieobecność sensu estetyzuje, kiedy się historię degraduje do lekkostrawnego artykułu konsumpcyjnego – wtedy jest to proces tekstualny z odbiorcą. Trywializacja jest na tyle oczywista, że już dzięki dekonstrukcji gatunku operetki drogą zabawy widz, który rozpoznaje chwyt oraz strukturę parodystyczną, rozumie podstawową prawdę: mianowicie potrzebę zdystansowania się od prezentowanych mechanizmów władzy, w które jednak sam jest i będzie wplątany¹⁰¹⁵.

Nie ulega wątpliwości, że spośród czterech utworów dramatycznych Gombrowicza to *Operetka* jest sztuką najdalej wysuniętą w kierunku postmodernizmu i można ją uznać za swoiste „przedmurze” tego nurtu. Niemniej obecność we wszystkich sztukach struktur metafikcyjnych o potencjale komicznym (Scholze wspomina o dekonstrukcji gatunku dramatycznego/literackiego, zabawie z widzem, rozpoznaniu przezeń chwytów i struktur parodystycznych, które po pierwsze

¹⁰¹³ Ibidem.

¹⁰¹⁴ D. Scholze, *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem...*, s. 207–214. Michał Legierski, polonista pracujący w Szwecji, podjął próbę skonfrontowania dzieła Gombrowicza z systemem literackim modernizmu. Autor śledzi relacje łączące teksty Gombrowicza z filozofią Nietzschego i twórczością Prousta, Brocha, Joyce’a, Musila czy Manna oraz z tradycją karnawału (M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996).

¹⁰¹⁵ D. Scholze, *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem...*, s. 213.

znajdziemy we wszystkich sztukach Gombrowicza, a po drugie łączą się one bezpośrednio z opisanymi w tym studium strukturami i sensami komicznymi metafikcji) wydaje się stanowić przesłankę postmodernistycznych konotacji również wcześniejszych sztuk pisarza.

Gombrowicza jako pisarza *ante litteram* postmodernistycznego przedstawia Susan Sontag we wstępie do angielskiego przekładu *Ferdydurke*¹⁰¹⁶. Amerykańskiej krytyczce literackiej wtóruje Eva Hoffman w recenzji opublikowanej na łamach dziennika „The New York Times”. W refleksji nad formą wyłożoną w *Ferdydurke* (ale – dodajmy – obecną we wszystkich dziełach, również – i to bardzo wyrażnie – w dramatach) Gombrowicz ujawnia swoje postmodernistyczne oblicze, pisze w stylu iście postmodernistycznym, którego nie powstydziliby się czołowi postmoderniści: „Wydaje się nam, że to my konstruujemy – złudzenie, w równej mierze jesteśmy konstruowani przez konstrukcję”¹⁰¹⁷ – cytuje polskiego pisarza Hoffman. Gombrowicz jest na równi z postmodernistami bezwzględny i nieustępliwy w dekonstruowaniu i wymierzaniu ciosów każdej idei, konwencji społecznej czy konstrukcji ludzkiej jaźni. Hoffman konkluduje nawet, że Gombrowicz przewyższa w złożoności własnej refleksji w tym zakresie wielu myślicieli postmodernistycznych.

„Gombrowicz był «postmodernistą przed innymi» w swej nietzscheańskiej destrukcji wielu mitów tradycyjnej filozofii, ale różni go od współczesnych filozofów roztropne unikanie krańcowego radykalizmu czy naiwnej nadziei”¹⁰¹⁸ – odpowiada Maciej Szmyd na pytanie, czy twórca ten był postmodernistą, na które poszukuje odpowiedzi, śledząc i poddając analizie filozoficzne konteksty *Kosmosu*. Szmyd próbuje ustalić, jakie są relacje myśli filozoficznej Gombrowicza z filozofią postmodernistyczną. Badacz rozpatruje więc w ten sposób myśl filozoficzną zawartą w *Kosmosie*, ale czyni ogólne ustalenia istotne dla refleksji nad strukturami i sensami komicznymi metafikcji jako przejawem postmodernistycznych konotacji i antecedenencji w twórczości Gombrowicza. Zdaniem Szmyda polski pisarz z jednej strony wyprzedził pewne aspekty myśli filozoficznej, między innymi Richarda Rorty’ego i Jeana-François Lyotarda, takie jak prywatyzacja filozofii czy sceptycyzm, jeśli chodzi o możliwości racjonalnej interpretacji rzeczywistości, z drugiej jednak jego stanowisko nie jest aż tak radykalne, jak

¹⁰¹⁶ Mowa tu o pierwszym bezpośrednim przekładzie powieści Gombrowicza z języka polskiego na angielski – W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. D. Borchardt... Również Dagmara Jaszewska w książce pt. *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem* rozważa *Ferdydurke* w świetle idei postmodernistycznych. Wśród głównych tez autorki trzeba wymienić: przekonanie o postmodernistycznych wątkach, które można rozpoznać w *Ferdydurke*, oraz refleksję, na ile i w jaki sposób Gombrowiczowski postulat „niedojrzałości” znajduje zastosowanie w kulturze współczesnej (zob. D. Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura...*; zob. też K. Klejsa, *Postmodernizm Gombrowiczem podszyty* [recenzja książki Dagmary Jaszewskiej *Nasza niedojrzała kultura*], „Kultura Współczesna” 2002, nr 3, s. 126–130).

¹⁰¹⁷ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie..., s. 66.

¹⁰¹⁸ M. Szmyd, *Gombrowicz postmodernistą?...*, s. 53.

omawianych teoretyków postmodernistycznych. Jeżeli za Lyotardem uznamy za cechę konstytutywną postmodernizmu „nieufność wobec metanarracji”¹⁰¹⁹, to – pisze Szmyd – „z pewnością jest to opcja w swym duchu bardzo gombrowiczowska. [...] Z kolei zaś gombrowiczowska quasi-permanentna rewolta przeciwko wszelkim formom kulturowej i społecznej opresji zdaje się być wręcz ścisłym wypełnieniem postulatu Richarda Rorty’ego”¹⁰²⁰. Badacz cytuje Rorty’ego, którego słowa wydają się nadzwyczaj bliskie Gombrowicza walce z formą: „abyśmy spróbowali dotrzeć do punktu, w którym niczemu już nie będziemy oddawać czci, w którym niczego nie będziemy uważać za quasi-bóstwa, w którym wszystko – nasz język, nasze sumienie, naszą wspólnotę traktować będziemy jako wytwór czasu i przypadku”¹⁰²¹. Ponadto autor artykułu przytacza ustalenia Krystyny Wilkoszewskiej dotyczące cech powieści postmodernistycznej, która ma „nie odzwierciedlać rzeczywistości, charakteryzować się intertekstualnością, rządzić nią powinien żywioł parodii i pastiszu, gry z czytelnikiem, mieszanie dyskursu literackiego i teoretycznego, unieważnienie podziału na to, co niskie i co wysokie, elitarne i masowe, zaś jej świat przedstawiony powinien przypominać strukturę labiryntu, kłęża, chaosu”¹⁰²². Trudno nie przyznać racji Szmydowi, który konstatuje: „Już ten zestaw cech konstytutywnych powieści postmodernistycznej wyjaśnia, dlaczego twórczość autora *Kosmosu* jest tak atrakcyjna dla poszukiwaczy postmodernistycznej antecedencji w historii polskiej kultury”¹⁰²³. Analogiczne cechy literatury postmodernistycznej znajdziemy, co wykazały analizy przedstawione w tym studium, w całym dorobku teatralnym Gombrowicza.

Jak dalece posunięte są Gombrowiczowskie powinowactwa z postmodernizmem, dowodzi fakt, że nie tylko kategorie „przywłaszczzone” przez postmodernizm służą badaczom do omówienia jego twórczości (jak w rozważaniach przytoczonych we wcześniejszych akapitach), ale i na odwrót: twórczość Gombrowicza jest wykorzystywana przez badaczy do zilustrowania pewnych węzłowych kategorii myśli postmodernistycznej. Oto w artykule pt. *Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii*¹⁰²⁴ Marek Kwiek, omawiając dwie odsłony postmodernistycznej ironii (ironię według Rorty’ego¹⁰²⁵ w zestawieniu z ironią

¹⁰¹⁹ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9, s. 281 (tyt. oryg. *La Condition postmoderne*).

¹⁰²⁰ M. Szmyd, *Gombrowicz postmodernistą?...*, s. 51.

¹⁰²¹ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Spacja, Warszawa 1996, s. 281 (tyt. oryg. *Contingency, Irony, and Solidarity*).

¹⁰²² K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s. 152–153, cyt. za: M. Szmyd, *Gombrowicz postmodernistą?...*, s. 46.

¹⁰²³ M. Szmyd, *Gombrowicz postmodernistą?...*, s. 46.

¹⁰²⁴ M. Kwiek, *Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 56–66.

¹⁰²⁵ Richard Rorty, czołowy myśliciel postmodernizmu amerykańskiego (w jego neopragmatycznej odsłonie), oponuje przeciwko wszelkim zbiorom podstaw, wszelkim absolutnym „fundamentom filozoficznym” – trwałym, niezmiennym, niekwestionowanym (zob. ibidem,

w ujęciu Lyotarda), dwukrotnie cytuje Gombrowicza. Za pierwszym razem jego słowa służą Kwiekowi do zilustrowania – w kontekście przenikającej całe dzieło Rorty’ego dystynkcji na prywatne i publiczne – Freudowskiej koncepcji przygodności osobowości jako splotu czy sieci przekonań i pragnień, która jest tkana przez całe życie: „przygodny jest nasz język i nie mniej przygodna jest nasza jaźń («Kim jestem? Czy w ogóle ‘jestem’? Od czasu do czasu ‘bywam’ tym lub owym...», pytał Gombrowicz)”¹⁰²⁶. Człowiek zarówno w ujęciu Rorty’ego, jak i Lyotarda pozostaje ciągle *in statu nascendi*:

wciąż od nowa się stwarza, modeluje, zmienia [...]. Przez cały czas posiada możliwość powiedzenia: «to jeszcze nie ja», a zatem stawia partykularność, zmienność i przygodność przed naturą, ogółem, systemem... Może Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii powiedzieć za Kierkegaardem, zbuntowanym przeciwko Heglowi: «system odpowiada temu, co zakończone, a istnienie jest tego właśnie przeciwieństwem», może postawić konkret przed abstraktem, egzystencję przed pojęciem... Wybiera odpowiedzialność absolutną (to właśnie Baumana «etyczny paradoks postmoderny»), a nie usypiający autorytet metanarracji, stwarzanie, nie zaś gotową Formę, nieznaną, nie zaś znane nazwy dobrze¹⁰²⁷.

Po raz drugi badacz cytuje Gombrowicza, ilustrując i kwitując jego słowami uwagi porównawcze na temat ironisty Rorty’ego i ironisty Lyotarda. Zarówno „filozof polityczny” Rorty’ego, jak i „liberalny ironista” Lyotarda, konstatuje autor artykułu, „dbają o to, co najistotniejsze – «aby ten drugi człowiek mnie nie ugryzł, nie zapluł i nie zdręczył» (Gombrowicz)”¹⁰²⁸. Ustalenia Kwieka, pośrednio naświetlające powinowactwa Gombrowicza z kategoriami myśli postmodernistycznej, wyraźnie łączą się ze strukturami metafikcyjnymi obecnymi w twórczości dramatycznej pisarza, zwłaszcza z ironią i kreacją postaci jako metafikcyjnych – autorefleksja i (de)konstrukcja.

s. 57), a w książce *Przygodność, ironia i solidarność* kreśli „postać nowego bohatera kulturowego, określanego mianem «liberalnego ironisty», czyli osoby stawiającej czoła przygodności własnych przekonań i pragnień oraz żywiącej pośród nich nadzieję na to, iż zmaleje cierpienie [...]” (ibidem, s. 56). „Ironistą” jest – według Rorty’ego – „ktoś, kto spełnia trzy warunki. Po pierwsze musi żywić stałe wątpliwości co do tego słownika finalnego, którego aktualnie używa, ponieważ jest pod wrażeniem innych słowników – napotkanych ludzi czy przeczytanych książek. Po drugie musi być świadom faktu, że argumentacja wyrażona w jego obecnym słowniku nie może się pod owymi wątpliwościami ani podpisać, ani ich rozwiązać. I wreszcie po trzecie nie może uważać, iż jego słownik jest «bliższy rzeczywistości» niż słowniki inne. Jest świadom przygodności i kruchości swojego finalnego słownika, a więc i swojej jaźni” (ibidem, s. 62).

¹⁰²⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 304, cyt. za: M. Kwiek, *Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii...*, s. 59.

¹⁰²⁷ M. Kwiek, *Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii...*, s. 65.

¹⁰²⁸ Ibidem.

6.3.3. Podsumowanie

W świetle przeprowadzonych analiz struktur metafikcyjnych i ich komicznych konsekwencji w dramatach Pirandella i Gombrowicza, uzupełnionych o ilustrację analogicznych mechanizmów komizmotwórczych opartych na metafikcji w sztuce Allena oraz zarysowanych kontekstów badań sytuujących włoskiego i polskiego pisarza wobec postmodernizmu – uzasadnione wydaje się wskazanie komizmu metafikcji jako jeszcze jednego przejawu postmodernistycznych konotacji zarówno jednego, jak i drugiego twórcy. Kluczowa różnica między Pirandellem i Gombrowiczem a Allenem w zakresie komizmu metafikcji polega na tym, że Amerykanin, jak na postmodernistę przystało, wykorzystuje struktury metafikcyjne przede wszystkim jako narzędzie literackiej gry (problemy poważne oczywiście również się tu pojawiają, ale niejako na drugim planie), natomiast Pirandelłowi i Gombrowiczowi służą one do wyrażenia pewnych treści, a jedynie wtórnie stają się literacką zabawą. U włoskiego i polskiego autora zabawa konwencją i śmiech nie są głównym celem. W twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza jednym ze znaczących przejawów postmodernistycznych konotacji i antecedenencji są struktury i sensory komiczne metafikcji. Komizm oparty na metafikcji nie tylko ma postmodernistyczny charakter – nie byłaby też przesadą konstatacja, że zjawisko to mogłoby pretendować do tytułu *differentia specifica* postmodernizmu¹⁰²⁹.

Dramaty (jedne w mniejszym, inne w większym stopniu) obu pisarzy można określić pod niektórymi względami – rzecz jasna z pewną ostrożnością oraz ze świadomością generalizacji i uproszczeń koniecznych dla sformułowania podobnych wniosków – jako *ante litteram* postmodernistyczne.

¹⁰²⁹ Zinterpretowanie poszczególnych struktur metafikcji w kontekście cech komizmu postmodernistycznego – najpierw, na podstawie literatury przedmiotu na temat komizmu w okresie postmodernizmu, wytypowanie głównych cech komizmu postmodernistycznego i jego kluczowych kategorii, następnie umiejscowienie struktur metafikcyjnych opisanych w tym studium wobec owych cech (ukazanie poszczególnych struktur metafikcji jako realizacji cech komizmu postmodernistycznego), wreszcie zilustrowanie zjawiska na przykładach z literatury postmodernistycznej i nakreślenie modelu komizmu metafikcyjnego, jaki w niej funkcjonuje – umożliwiłyby gruntowne udokumentowanie konstatacji o komizmie metafikcji jako *differentia specifica* postmodernizmu, które wykracza jednak poza zasadnicze cele i zakres badawczy tej książki.

Zakończenie

Przełom XIX i XX wieku przynosi wiele znaczących przemian technologicznych – wspomnijmy choćby nowe środki transportu i pierwsze próby kinematograficzne – które wywierają ogromny wpływ na sposób postrzegania świata, jak również znajdują odbicie w literaturze, doprowadzając do kryzysu form literackich i dezintegracji ich struktury¹⁰³⁰. W następstwie tych transformacji na początku XX stulecia moderniści szukają świeżych form i technik artystycznych, które byłyby w stanie odzwierciedlić nową, zmieniającą się rzeczywistość – tradycyjne rozwiązania narracyjne zostają zastąpione skomplikowanymi strukturami, stanowiącymi często elementy gry tekstualnej. Literatura modernistyczna¹⁰³¹ odznacza się fragmentarycznością i heterogenicznością, a poszczególne jej składowe nieraz nakładają się na siebie lub niekonwencjonalnie splatają. Zarówno dramat modernistyczny, jak i postmodernistyczny mają swoje źródła w kryzysie dziewiętnastowiecznego teatru realistycznego. O ile jednak moderniści poszukują nowych sposobów przedstawienia rzeczywistości, którą mimo wszystko uważają za poznawalną, o tyle postmoderniści usiłują opowiedzieć rzeczywistość, która w ich odczuciu przestała być obiektywna i stała. Obie odmiany dramatu cechuje fragmentaryczność, ale podczas gdy moderniści postrzegają ją jako jeden z objawów kryzysu egzystencjalnego, jako emanację dylematów, które mogą zostać rozwiązane przez artystę, postmoderniści dostrzegają bezradność autora i jedynej recepty upatrują w podjęciu gry z otaczającym chaosem. Analiza komicznego potencjału metafikcji w twórczości Pirandella, Gombrowicza i Allena ilustruje, miejscami mglistą, granicę między modernizmem a postmodernizmem¹⁰³²:

¹⁰³⁰ Zob. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Mulino, Bologna 2007.

¹⁰³¹ Podczas gdy w Ameryce i w Europie Zachodniej słowa „modernizm” „używa się na określenie zjawisk literackich o charakterze awangardowym, w Europie Środkowo-Wschodniej termin ten oznacza literaturę okresu Młodej Polski (1890–1918)” (W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów...*, s. 22–23).

¹⁰³² W rozprawie pt. *L'ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (2014) Raffaele Donnarumma pisze o swoistej klamrze spinającej poetyki XX wieku, od modernizmu, przez

od niejako wtórnie komicznego wydźwięku metafikcji jako przejawu pewnego kryzysu egzystencjalnego i dylematów artystycznych, po jej wykorzystanie w służbie gry i zabawy z chaosem.

Przedstawione na kartach tego studium badania umożliwiły wyłuszczenie i eksplikację metafikcyjnych źródeł komizmu, ukazanie struktur i sensów komicznych metafikcji jako przejawu pirandellowsko-gombrowiczowskich konwergencji¹⁰³³, a także jako miernika rozwoju cech postmodernistycznych na gruncie twórczości dramatycznej obu autorów. Uporządkowano i opisano struktury metafikcyjne obecne w dorobku teatralnym Pirandella i Gombrowicza oraz wykazano na konkretnych przykładach komiczny potencjał i komiczne sensy tych struktur. Komiczny potencjał metafikcji nie jest zastrzeżony dla gatunków komediowych, może się ujawniać również w gatunkach poważnych. Ani w przypadku dramatów Pirandella, ani przy dramatach Gombrowicza nie mamy do czynienia z komizmem radosnym, a raczej – ze skłaniającym do refleksji. Komizm metafikcji w ich wydaniu stanowi odmianę komizmu złożonego o charakterze humorystycznym (konceptje humoryzmu według Pirandella i komizmu złożonego według Dziemidoka). Porównanie struktur metafikcyjnych u Pirandella i Gombrowicza oraz związanych z nimi zjawisk komicznych umożliwiło wyróżnienie dwóch realizacji metafikcji i komizmu metafikcyjnego oraz opracowanie uogólnionego modelu. Struktury metafikcji i komizmu wykazują istotne podobieństwa, przenikając się i łącząc w różnych układach. Niektóre zjawiska ze spektrum metafikcji, jak parodia, groteska i rozmaite odmiany ironii, w literaturze przedmiotu bywają rozpatrywane niemal jako osobne formy komizmu. W struktury metafikcyjne – intertekstualność, ironię, postać metafikcyjną – wpisany jest komiczny potencjał, którego aktywacji i/lub intensyfikacji sprzyja zaistnienie dodatkowych warunków ogólnokomicznych: nagromadzenia, wyolbrzymienia, kontrastu i degradacji. Ponieważ te dwa ostatnie, kontrast i degradacja, tkwią w naturze metafikcji – do uwolnienia komizmu może dojść również niezamierzenie. Przeprowadzona weryfikacja elementów modelu w kierunku postmodernistycznych realizacji wykazała odrębność Pirandellowskiego i Gombrowiczowskiego komizmu metafikcyjnego jako sygnału postmodernistycznych konotacji i antecedencji w zestawieniu z *sensu stricto* postmodernistycznym komizmem metafikcyjnym w wydaniu Allenowskim. Kluczową dyferencją w zakresie komizmu metafikcyjnego trzech twórców jest to,

postmodernizm, aż po poetykę, która jego zdaniem następuje po postmodernizmie. Zgodnie z hipotezą proponowaną przez włoskiego badacza modernizm, postmodernizm i hipermodernizm stanowią w istocie epoki kulturowe, w których na różne sposoby wyraża się nowoczesność (R. Donnarumma, *L'ipermodernità...*).

¹⁰³³ Marian Bielecki w recenzji tej książki i na podstawie przedstawionych w niej analiz – proponuje wręcz, by czytać „teksty jednego przez pryzmat drugiego – Gombrowicza Pirandellem, a Pirandella Gombrowiczem”, i wskazuje na możliwość dowodzenia wpływów Pirandella na Gombrowicza, a nawet „objaśniania Pirandella kategoriami gombrowiczowskimi” (źródło: nieopublikowana recenzja tej książki).

że u włoskiego i polskiego dramaturga metafikcja *in primis* wyraża nurtujące ich dylematy artystyczne i egzystencjalne, a jej komiczny wydźwięk okazuje się wtórny, natomiast u amerykańskiego pisarza metafikcja jest wykorzystywana z uwagi na zakodowany w niej potencjał komiczny, jako narzędzie postmodernistycznej zabawy literackiej. Można skonstatować zatem uniwersalność metafikcji jako źródła komizmu, niezależnie od tego, czy komizm jest produktem wtórnym (Pirandello, Gombrowicz), czy prymarnym (Allen). Czynnikiem różnicującym na poziomie reakcji odbiorczych trzy wcielenia komizmu metafikcji – gorzki komizm metafikcyjny podszyty groteską (Gombrowicz), komizm metafikcyjny podszyty tragizmem i smutną refleksją (Pirandello) oraz ludyczny komizm metafikcyjny (Allen) – jest empatia. Komizm metafikcyjny rozpościera się między dwoma biegunami, reprezentowanymi odpowiednio przez współodczuwającego czytelnika „zawieszającego niewiarę” i zdystansowanego „obłudnego czytelnika”, przybierając różne odcienie, raz zdominowane przez elementy głęboko refleksyjne, raz – komediowe.

Po zakończeniu

Na koniec (a raczej na nowy początek) wydaje mi się istotne zasygnalizowanie, niejako na prawach posłowania, niektórych wątków i kierunków refleksji, które nie mogły zostać zgłębione na łamach tej książki, gdyż wykraczają poza jej zasadnicze cele badawcze, a które niewątpliwie są warte uwagi w przyszłości.

Pierwszy aspekt dotyczy możliwości odwrócenia twierdzenia udowodnianego w tym studium, że metafikcja ma potencjał komiczny, i przyjęcia, że to komizm cechuje się potencjałem metafikcyjnym. A może należałoby rozważyć połączenie tych dwóch perspektyw? Wydaje się, że jedno ujęcie nie wyklucza drugiego. Z jednej strony, jak zostało tu wykazane, metafikcja potrafi determinować sensory komiczne (z uwagi między innymi na wpisane w jej struktury kontrasty i degradacje jest niejako predestynowana do funkcji i zastosowań komicznych; innymi słowy, metafikcja wiąże się z uprzywilejowaniem komicznych zastosowań), ale z drugiej strony komizm, zwłaszcza na gruncie literatury dwudziestowiecznej, wchodzi w skomplikowaną, celowo ambiwalentną relację z rzeczywistością i „narzuca konieczność wymyślenia nowych rodzajów metafikcji”¹⁰³⁴. W związku z tym wobec tej literatury nie wydaje się już znajdować zastosowania podział zaproponowany przez Jerzego Ziomka na tekstowy komizm i życiową śmieszność¹⁰³⁵. W literaturze dwudziestowiecznej literacki komizm nader często łączy się z realną śmiesznością. Nie bez powodu Ryszard Nycz o mimetyzmie tej literatury pisze, że „słowo nie nazywa w niej świata, lecz jest tak «zdeformowane», by oddać jednorazowe spotkanie słowa z pewnym chwilowym stanem rzeczywistości”¹⁰³⁶. Komizm bywa determinantą czy motorem swego rodzaju destrukcyjnych gier z *mimesis*, pod których znakiem rozwija się literatura dwudziestowieczna. Komizm jest grą, której przedmiotem są konwencje artystyczne

¹⁰³⁴ Cytat pochodzi z napisanej przez Tomasza Mizerkiewicza recenzji mojej pracy doktorskiej.

¹⁰³⁵ J. Ziomek, *Komizm...*, s. 319–351; zob. T. Mizerkiewicz, *Wstęp...*, s. 12.

¹⁰³⁶ T. Mizerkiewicz, *Wstęp...*, s. 12–13; zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

i mimetyczne. Ma moc formalnego i semantycznego dynamizowania tekstu, brania wszystkiego w ironiczny cudzysłów. Michaił Bachtin pisał, że śmiech wprowadza przedmiot w „strefę bezceremonialnego kontaktu”¹⁰³⁷, gdzie dokonwana jest komiczna operacja rozczłonkowania. W tym studium właśnie myśl Bachtina stała się punktem wyjścia do rozważań nad komicznym potencjałem metafikcji, ale mógłby to być też punkt wyjścia do refleksji nad metafikcyjnym potencjałem komizmu. Komizm skłania do „poufałego obmacywania, przewracania, odwracania na lewą stronę, oglądania od dołu i z góry, rozbijania zewnętrznej skorupy i zagładania do środka, podawania w wątpliwość, rozkładania, rozczłonkowywania, obnażania i demaskowania, swobodnego badania i wypróbowywania”¹⁰³⁸ – i w tych właściwościach można upatrywać jego zdolności metafikcyjnych. Podążając dalej tropem Sigmunda Freuda, warto by w tym kontekście rozważyć, w jaki sposób komizm w literaturze wskazuje na skomplikowaną ontologię nowoczesnego dzieła literackiego i uruchamia refleksję nad tym, co w dziele stłumione, wyparte i zakazane.

Badanie metafikcyjnego potencjału komizmu wiąże się z rozpatrywaniem jego poznawczych funkcji. „Parodia stoi na progu literatury i jest stale rozdarta między rzeczywistością a fikcją”¹⁰³⁹ – twierdzi Giorgio Agamben. Włoski filozof podkreśla metafizyczne powołanie parodii, widzi w niej jedną z uprzywilejowanych form poznania sposobu działania języka, ponieważ ujawnia niemożność ustalenia przez środki językowe zgodności między słowami i rzeczami¹⁰⁴⁰. Również Aleksander Głowczewski wskazuje na poznawcze aspekty komizmu literackiego, wiążąc je ściśle z analogicznymi właściwościami dzieła traktowanego jako wypowiedź, która przekazuje pewien typ wiedzy o rzeczywistości pozatekstowej. Głowczewski w książce *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej* ujmuje komizm jako „rodzaj aksjologicznego gestu, który wykonuje literatura w stronę swojego odbiorcy, jako domagający się odczytania znak, odsyłający czytelnika w stronę rzeczywistości i w stronę człowieka [...]”. Gest ten ma przede wszystkim walor poznawczy, jest zaproszeniem do wspólnego (roz)poznawania bytu i bytowania [...]. Komizm «przechodząc» przez relacje komunikacyjne łączące nadawcę dzieła, dzieło i jego odbiorcę, orzeka coś o świecie [...]”¹⁰⁴¹.

Drugi wątek warty rozważenia dotyczy metafikcji jako narzędzia refleksji metakomicznej. Oto na związki metafikcji i komizmu można spojrzeć jeszcze z innej strony, to znaczy nie ujmując metafikcyjnych źródeł komizmu, lecz zwracając uwagę na to, jak metafikcja może uruchamiać refleksję nad komizmem.

¹⁰³⁷ M. Bachtin, *Epos i powieść...*, s. 560.

¹⁰³⁸ Ibidem.

¹⁰³⁹ G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 64.

¹⁰⁴⁰ Ibidem, *passim*.

¹⁰⁴¹ A. Głowczewski, *Komizm w literaturze...*, s. 322.

Warto by zaproponować odczytanie utworów o charakterze metafikcyjnym, w tym dramatów Pirandella i Gombrowicza, w takiej właśnie perspektywie, czyli rozpatrzyć je jako formy myśli z zakresu teorii komizmu. Komizm mówi o świecie, a metafikcja o komizmie. W odniesieniu do twórczości dramatycznej takich autorów jak Pirandello, Gombrowicz czy Witkacy należałoby tego rodzaju rozważania rozpocząć z jednej strony od określenia specyfiki struktur metafikcyjnych w ich utworach, a z drugiej od refleksji nad rolą komizmu w ich dorobku. Punkt oparcia mogłyby częściowo stanowić wnioski przedstawione w tej książce. Trudno z pewnością ustawić tych autorów w jednym szeregu z komediopisarzami, a ich sztuki uznać pod względem genologicznym za komedie. Istotne wydaje się natomiast pytanie (sugeruje taką perspektywę badawczą Anna Krajewska w pracy o komedii w dwudziestoleciu międzywojennym)¹⁰⁴² o rolę i udział komizmu na przykład w tworzeniu czy rozumieniu pojęcia formy przez tych pisarzy. Metafikcja jako źródło myśli metakomicznej byłaby ciekawym kontekstem tego rodzaju badań, albowiem metafikcja skłania do rozważań nad komizmem jako sposobem uprawiania filozoficznej spekulacji o świecie, o rzeczywistości i jej odbiciach, o oryginale i o *simulacrum*, o teatralności jako formule istnienia.

Studium komizmu metafikcji nie wyczerpuje niedostatku namysłu literaturoznawczego nad wzajemnymi związkami metafikcji i komizmu, z których nowoczesna literatura metafikcyjna czyni parę uprzywilejowaną. Jak zostało ustalone, żywioł komiczny bywa również determinantą poziomu metafikcyjnego i narzędziem urefleksyjnienia utworu. Zabiegi metafikcyjne mogą poza tym nie tylko być nośnikami funkcji komicznej, ale także uruchamiać refleksję metakomiczną. I tak sztuki Pirandella oraz Gombrowicza można interpretować jako formy myśli z zakresu teorii komizmu, które konceptualizuje nieraz sam czytelnik, sprowokowany (za sprawą metafikcji) do nowego trybu lektury. Odbiorca z jednej strony jest więc podmiotem przeżywającym komizm, z drugiej jego teoretykiem. Odczytanie metafikcyjnych źródeł komizmu to zatem tylko – jak zasygnalizowano w tym krótkim posłowniu – jeden z możliwych kierunków analizy. Potencjał badawczy pozostaje jednak w tym polu rozległy.

¹⁰⁴² A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego...*

Bibliografia*

Dramaty Pirandella i Gombrowicza

- Gombrowicz W., *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, słowo wstępne J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Pirandello L., *Ciascuno a suo modo*, [w:] idem, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.
- Pirandello L., *Enrico IV*, [w:] idem, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.
- Pirandello L., *Giganci z gór*, [w:] idem, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Pirandello L., *I giganti della montagna*, [w:] idem, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.
- Pirandello L., *Henryk IV*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1978.
- Pirandello L., *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.
- Pirandello L., *Questa sera si recita a soggetto*, [w:] idem, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.
- Pirandello L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, [w:] idem, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.
- Pirandello L., *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1978.

Inne teksty Pirandella i Gombrowicza cytowane w książce

- Gombrowicz W., *Byłem pierwszym strukturalistą*, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio, J. Ilg, Znak, Kraków 1991.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1967–1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Gombrowicz W., *Ferdynand*, przeł. D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000.
- Gombrowicz W., *Ferdynand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

* Bibliografia obejmuje także opracowania nieprzywoływane bezpośrednio w książce, ale ważne dla prezentowanych koncepcji.

- Gombrowicz W., *Fragmenty z dziennika*, „Kultura” (Paryż) 1954, nr 7/81–8/82.
- Gombrowicz W., *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Gombrowicz W., *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie; Wędrowki po Argentynie*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Pirandello L., *Arte e scienza*, wstęp S. Costa, Mondadori, Milano 1994.
- Pirandello L., *L'azione parlata*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- Pirandello L., *Illustratori, attori e traduttori*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- Pirandello L., *Lettera a Guido Salvini del 30 marzo 1930*, „La Fiera Letteraria”, 19 maja 1966.
- Pirandello L., *Lettera a Ruggero Ruggeri del 21 settembre 1921*, [w:] idem, *Enrico IV. Tragedia in tre atti*, t. 7, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- Pirandello L., *Lettera autobiografica*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- Pirandello L., *Novelle per un anno*, t. 1, red. M. Costanzo, wstęp G. Macchia, Mondadori, Milano 1985.
- Pirandello L., *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- Pirandello L., *Teatro e letteratura*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- Pirandello L., *Teatro siciliano?*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- Pirandello L., *L'umorismo*, wstęp S. Guglielmino, Mondadori, Milano 1992.

Inne dzieła literackie i filmowe cytowane w książce

- Allen W., *Bóg*, [w:] idem, *Bez piór*, przeł. J. Łaszcz, Zysk i S-ka, Poznań 2004.
- Allen W., *Play It Again, Sam*, scenariusz W. Allen, reżyseria H. Ross, wyst. W. Allen, D. Keaton, J. Bang et al., Paramount Pictures, 1972.
- Allen W., *The Purple Rose of Cairo*, scenariusz i reżyseria W. Allen, wyst. M. Farrow, J. Daniels, D. Aiello et al., Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions / Orion Pictures Corporation, 1985.
- Allen W., *Zagraj to jeszcze raz, Sam*, przeł. G. Dyksińska, J. Siemiasz, Phantom Press International, Gdańsk 1993.
- Baudelaire Ch., *Do czytelnika*, [w:] idem, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, posł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
- Cervantes M. de, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, t. 1–2, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, PIW, Warszawa 1972.
- Coleridge S.T., *Biographia Literaria*, przeł., przypisami i skorowidzem opatrzył, przedmową poprzedził B. Działoszyński, PWN, Warszawa 2019.
- Frayn M., *Noises Off. A Play in Three Acts*, Methuen, London 1982.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą*, „Kultura” (Paryż) 1986, nr 3/462.
- Liaci E., *Błędne koło*, przeł. K. Malik-Liaci, AltMedia, Wyszaków 2012.
- Miłosz C., *To jedno*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004.
- Nabokov V., *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, Da Capo, Warszawa 1988.
- Queneau R., *Le vol D'Icare*, Gallimard, Paris 1994.
- Shakespeare W., *Makbet*, przeł. L. Ulrich, objaśnienia J.I. Kraszewski, Wydano nakładem Gebethnera i spółki, Kraków 1895.
- Spark M., *The Comforters*, Penguin Books, London 1963.

Literatura przedmiotu

- Abel L., *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963.
- Abramowicz M., Bertrand D., Stróżyński T. (red.), *Humor europejski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1994.
- Abramowska J., *Serie tematyczne*, [w:] eadem, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995.
- Adamski J., *Sztuka teatru wedle Pirandella*, [przedmowa w:] L. Pirandello, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Agamben G., *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
- Ahmad A., *A History of Islamic Sicily*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1975.
- Alber J., Bell A., *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, „Journal of Narrative Theory” 2012, t. 42, nr 2.
- Alessio A., Sanguinetti Katz G. (red.), *Le Fonti di Pirandello*, Palumbo, Palermo 1996.
- Alfieri B.M. et al., *Testimonianze degli Arabi in Italia*, Fondazione Leone Caetani, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1988.
- Allavena O., *Pirandello. Dalla narrativa al dramma*, Priamor, Savona 1970.
- Allen G., *Intertextuality*, Routledge, New York 2011.
- Alter R., *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley 1975.
- Amari M., *Storia dei musulmani in Sicilia*, t. 1–3, Felice le Monnier, Firenze 1854 (t. 1), 1858 (t. 2), 1872 (t. 3).
- Amenta A., *Postmodernismo, postmodernità e letteratura polacca*, „pl.it – Rassegna Italiana di Aromenti Polacchi” 2007, nr 1.
- Andrzejewski J., „Pamiętnik z okresu dojrzewania” Witolda Gombrowicza, „ABC Literacko-Artystyczne”, dodatek do „ABC” 1933, nr 194.
- Arcaini E., *L'architettura della commedia musicale “C'est ainsi” e la “corrispondente” resa linguistica in francese*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello*, red. V. Orioles, Metauro, Pesaro 2013.
- Aronson E., *The Theory of Cognitive Dissonance. A Current Perspective*, [w:] *Advances in Experimental Social Psychology*, red. L. Berkowitz, Academic Press, Cambridge 1969.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006.
- Attardo S., *Linguistic Theories of Humor*, Walter de Gruyter, Berlin 1994.
- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993.
- Bacchilega C., *Narrativa postmoderna in America*, Euroma La Goliardica, Roma 1986.
- Bachtin M., *Epos i powieść*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Słowo w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bachtin M., *Uwagi o śmiechu i komizmie*, przeł. B. Żyłko, „Autograf” 1989, nr 3.
- Baelo-Allué S., *Parody and Metafiction in Woody Allen’s “Mighty Aphrodite”*, „Epos” 1999, nr 15.
- Bain A., *The Emotions and the Will*, Longmans, Green & CO, London 1865.
- Bakuła B., *Oblicza autotematyzmu. (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, WiS, Poznań 1991.
- Balbus S., *Historycznoliteracka aktywność stylizacji*, [w:] idem, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.
- Baluch W., Sugiera M. (red.), *Uwzględniając widza. Od Pirandella do Bergmana*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.

- Barilli R., *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello*, [w:] *Lenigma Pirandello*, red. A. Alessio, C. Persi Haines, L.G. Sbrocchi, Canadian Society of Italian Studies, Ottawa 1988.
- Barth J., *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Bartoszyński K., *Metafikcjonalność*, [w:] idem, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004.
- Bassnett S., Lorch J. (red.), *Luigi Pirandello in the Theatre*, Routledge, London–New York 2014.
- Baudrillard J., *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), New York 1988.
- Bauman Z., *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Fundacja Humaniora, Poznań 1998.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Bąkowska N., „Bóg” Woody’ego Allena. Wbrew czy w służbie konwencji dramatycznej?, „Niewinni Czarodzieje” 2011, <https://niewinni-czarodzieje.pl/>, „nie-taka-była-umowa...”---„bog”-w-woody’ego-allena-wbrew-czy-w-službie-konwencji-dramatycznej, dostęp: 10.01.2020.
- Bąkowska N., *Gradationing Gombrowicz. Remarks on Second-Hand Translations*, „Europa Orientalis” 2019, nr 38.
- Bąkowska N., *Komizm obsceniczny w trzech odstonach. Relacje między przekładami „Dialogus Salomonis et Marcolfi” na języki polski, włoski i angielski*, „pl.it – Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi” 2015, nr 6.
- Bąkowska N., *Maska czy gęba? „Operetka” Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell’arte*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, nr 38.
- Bąkowska N., „Obscenium jako główne źródło komizmu w literaturze błazeńskiej”, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna 2015 [praca magisterska].
- Bąkowska N., „Operetka” Witolda Gombrowicza w tłumaczeniu na języki włoski, angielski i francuski. *Studium komparatystyczne*, [w:] *Jakże samotny na niepewnej drodze! O tłumaczeniach literatury polskiej*, red. J. Pyzia, J.M. Ruszar, Instytut Literatury, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Kraków–Warszawa 2019.
- Bąkowska N., *L’operetta distanziata. Witold Gombrowicz e la rivisitazione ironica di un genere*, „Parole Rubate” 2020, nr 22.
- Bąkowska N., *Uwagi o komizmotwórczym potencjale metafikcji (na przykładzie „Operetki” Witolda Gombrowicza)*, „Filologiczski Forum” 2021, nr 14.
- Bąkowska N., *Vis comica – vis obscena. Model komizmotwórczy w literaturze błazeńskiej*, [w:] *Komizm historyczny 2*, red. A. Krasowska, T. Korpysz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2018.
- Bendazzi G., *The Films of Woody Allen*, Ravette, London 1987.
- Ben-Porat Z., *Poetyka aluzji literackiej*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 79, nr 1.
- Benstock S., *At the Margin of Discourse. Footnotes in the Fictional Text*, „PMLA” 1983, t. 98, nr 2.
- Bereza A., *Parodia wobec struktury groteski*, [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i w Ustroniu*, red. J. Trzynałowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.
- Berger P., Luckmann T., *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, Garden City 1966.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, KR, Warszawa 1995.
- Bertens H., Fokkema D. (red.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1997.
- Bertens H., *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, London–New York 1995.
- Bielecki M., *Gombrowicz palimpsestowy* [recenzja], „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- Bielecki M., „Iwona, księżniczka Burgunda” i „Historia”, czyli o arogancji kulturowego dyskursu, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, nr 3.
- Bielecki M., *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2004.

- Biłgorajski P., *Humor w kulturze. Od wykrywania fałszu do unikania prawdy*, „Filozofuj!” 2019, nr 1 (25): *Filozofia śmiechu i humoru*.
- Bishop T., *Pirandello and the French Theatre*, New York University Press, New York 1960.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002.
- Bloom H., *Zachodni kanon. Książki i szkoła epok*, przeł. B. Baran, M. Szczubińska, Aletheia, Warszawa 2019.
- Błoński J., *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?*, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003.
- Błoński J., *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003.
- Błoński J., *Historia i Operetka*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Błoński J., *Pirandello*. „Zamienione dziecko”, „Dialog” 1967, nr 6.
- Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.
- Boella L., *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006.
- Bolecki W., *Groteska, groteskowość*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty*, PWN, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1 (19).
- Bolecki W., *Postmodernizowanie modernizmu*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2.
- Bolecki W., *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2.
- Boni D., *Figli di un dio autore*, [w:] eadem, *Come la vita. Caso, fortuna, destino da Pirandello a Woody Allen*, Scripta Edizioni, Verona 2017.
- Borges J.L., *Częściowe magie Don Kichota*, [w:] idem, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Borowy W., *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921.
- Borsellino N., *Tra narrativa e teatro. Lo spazio dell'istrione*, [w:] *Pirandello e il teatro*, red. E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1985.
- Bradbury M., *Crossroads. Fiction in the Sixties: 1960–1969*, [w:] idem, *The Modern British Novel*, Penguin, London 1994.
- Branny E., *Powieść hipertekstowa Michaela Joyce'a „afternoon” jako metafikcja*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7).
- Braun K., *Pytania o Pirandella*, „Teatr” 1962, nr 22.
- Bresc H. et al., *Del nuovo sulla Sicilia musulmana*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1995.
- Breza T., *O wyobraźni, humorze i urazach. Z powodu pewnej nowej książki*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Bronowski C., *Due rappresentazioni metateatrali di Luigi Pirandello a Varsavia negli anni venti*, „Quaderni PAU” 2003, nr 25/26.
- Bronowski C., *“Effetto Pirandello” nel teatro europeo. Il caso di Gombrowicz*, „Pirandelliana” 2018, nr 12.
- Bronowski C., *La fortuna di Luigi Pirandello in Polonia negli anni Settanta e Ottanta del Novecento*, „Quaderni PAU” 2003, nr 27/28.
- Bronowski C., *Pirandello i fenomen pirandellizmu u innych*, [w:] idem, *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Bronowski C., *Pirandello in Gombrowicz. Il caso di Enrico “gombrowicziano” fra sogno e realtà*, [w:] *Quel che il teatro deve a Pirandello*, red. E. Lauretta, Metauro, Pesaro 2010.
- Bronowski C., *Rola aktora, autora i reżysera*, [w:] idem, *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Bronowski C., *Il teatro italiano fra 1918–1940*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004.

- Browarny W., *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Burzyńska A.R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Buttler D., *Polski dowcip językowy*, PWN, Warszawa 1968.
- Bystron J.S., *Komizm*, Text, Warszawa 1993.
- Caesar A., *Characters and Authors in Luigi Pirandello*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- Calinescu M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.
- Calvino I., *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, [w:] idem, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.
- Caponigro M.A., *Comicità, umorismo e il "perturbante" freudiano*, [w:] eadem, *Sull'umorismo di Pirandello e altri saggi di teatro*, Aracne, Roma 2005.
- Cappello G., *Due condizioni dell'umorismo. Dossi e Pirandello*, [w:] *Pirandello saggista*, red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982.
- Caputo R., *L'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento*, [w:] idem, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Europa, Roma 1996.
- Caravetta P., *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984.
- Casella P., *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2002.
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Charney M., *Woody Allen's Non Sequiturs*, „Humor” 1995, t. 8, nr 4.
- Chiaromonte N., *Pirandello e l'umorismo*, „Tempo Presente” 1967, t. 12, nr 5.
- Chłopiczki W., *O humorze poważnie*, Wydawnictwo Oddziału Państwowej Akademii Nauk, Kraków 1995.
- Cialdini R., *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000.
- Cohn D., Gleich L.S., *Metalepsis and Mise en Abyme*, „Narrative” 2012, t. 20, nr 1.
- Connor S., *Ontology and Metafiction*, [w:] idem, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Oxford 1989.
- Connor S., *Theatre*, [w:] idem, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Oxford 1989.
- Cooper J., *Cognitive Dissonance. Fifty Years of a Classic Theory*, Sage Publications, London 2007.
- Costa S., *Cronologia*, [w:] L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992.
- Costantino A., *Gli arabi in Sicilia*, Antares Editrice, Palermo 2005.
- Costanzo M., *Note al testo e varianti*, [w:] L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, red. G. Macchia, we współpracy z M. Costanzo, wstęp M. Costanzo, Mondadori, Milano 2005.
- Craig E.G., *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Craig E.G., *The Theatre – Advancing*, Leopold Classic Library, South Yarra 2016.
- Craig E.G., *Towards a New Theatre*, J.M. Dent & Sons, London–Toronto 1913.
- Creus T., *When Harry met Zuckerman. Self-Reflexivity and Metafiction in Philip Roth and Woody Allen*, „Ilha Do Desterro” 2006, nr 51.
- Critchley S., *On Humour*, Routledge, New York 2002.
- Cudd A.E., *Analyzing Oppression*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Cukrowska K., *Komizm. Skąd się bierze i w czym się wyraża?*, „Parnasik” 1998, nr 2.
- Currie M. (red.), *Metafiction*, Longman, New York 1995.
- Czachowska J., Szałagan A. (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 3: G–J, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994.
- Czapliński P., *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41).

- Czapliński P., *Ślady początku. Wobec literackości (1): metafikcja i powrót fabuły; Wobec literackości (2): metafikcja i nieepicki model prozy*, [w:] idem, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Czapliński P., *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2003.
- Czermińska M., *Autobiografizm. Szansa czy pułapka?*, „Punkt” 1978, nr 4.
- Czermińska M., *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska et al., Universitas, Kraków 2005.
- Czermińska M., *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Semper, Warszawa 1996.
- Czerniak S., Szahaj A. (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996.
- Czyżewski S., *Homo ridens versus homo sapiens*, „Dyskurs” 2015, nr 19.
- D’Angeli C., Paduano G., *Il comico*, Mulino, Bologna 1999.
- Dällenbach L., *Intertexte et autotexte*, „Poétique” 1976, nr 27.
- Dällenbach L., *The Mirror in the Text*, przeł. J. Whiteley, E. Hudges, University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Dällenbach L., *Reflexivity and Reading*, przeł. A. Tomarken, „New Literary History” 1980, nr 3.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, PWN, Warszawa 1980.
- Danek D., *O cytatach strukturalnych (quasi-cytatach)*, [w:] eadem, *O polemice literackiej w powieści*, PIW, Warszawa 1972.
- Danek D., *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. 59, nr 3.
- Danek D., *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, t. 69, nr 4.
- Dąbrowski M., *Literatura XX wieku w perspektywie porównawczej (modernizm, awangarda, postmodernizm). Rekonesans*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska et al., Universitas, Kraków 2005.
- Dąbrowski M., *Modernizm a postmodernizm. Przeciw, obok, czy wraz?*, [w:] *Nasza środkowoeuropejska ars combinatoria*, red. K. Pieniążek-Marković, G. Rem, B. Zieliński, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Dąbrowski M., *Modernizm, awangarda, postmodernizm. Próba całości*, „Slavia Litteraria” 2005, t. 54, nr 8.
- Dąbrowski M., *Postmodernistyczne akcenty w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm. Myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000.
- Debenedetti G., *L’umorismo di Luigi Pirandello*, „Nuovi Argomenti” 1968, aprile–giugno.
- Delaperrière M., *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Deleyto C., *The Narrator and the Narrative. The Evolution of Woody Allen’s Film Comedies*, „Film Criticism” 1994/1995, t. 19, nr 2.
- Della Terza D., *Luigi Pirandello e la ricerca della distanza umoristica*, [w:] idem, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento. Itinerari di ricezione*, Periferia, Cosenza 1984.
- Della Terza D., *Pirandello dalla novella al teatro. Tecnica del racconto e itinerario della rappresentazione scenica*, [w:] idem, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento. Itinerari di ricezione*, Periferia, Cosenza 1984.
- Dente C., *Elusiveness of Revenge and Impossibility of Tragedy. Shakespeare’s Hamlet and Pirandello’s Enrico IV*, „Ilha do Desterro” 2005, nr 49.
- Dessoir M., *Das Schauspiel im Schauspiel*, [w:] idem, *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, F. Enke, Stuttgart 1929.
- DiGaetani J.L., *Six Clowns in Search of an Author. Pirandello’s Six Characters and Commedia dell’Arte*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6.

- Dombroski R.S., *Pirandello e Freud. Le dimensioni dell'umorismo*, [w:] *Pirandello saggista*, red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982.
- Donnarumma R., *L'ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, Bologna 2014.
- Donnarumma R., *Postmoderno italiano. Un'introduzione*, [w:] *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, red. F. Pellegrini, E. Tarantino, Troubador, Leicester 2006.
- Douthwaite J., *Not Just Like That, or The Art of the Word in Pirandello's Musical "Just Like That"*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello*, red. V. Orioles, Metauro, Pesaro 2013.
- Dunne M., "Structuralist Memories", "The Purple Rose of Cairo" and the Tradition of Metafiction, „Film Criticism” 1987, t. 12, nr 1.
- Dyguł J., *Wprowadzenie*, [w:] eadem, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Dziadek A., *Interpretant. Zarys zagadnienia*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993.
- Dziamski G., *Sztuka po modernizmie*, „Odra” 2000, nr 10.
- Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska. Sectio F” 1961, t. 16, nr 4.
- Dziemidok B., *O komizmie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
- Dziemidok B., *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska” 1953, t. 12.
- Dziś wieczór improwizujemy* [program teatralny], polska adaptacja tekstu K. Braun, Teatr Wybrzeże, Gdańsk–Gdynia–Sopot 1961/1962.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka et al., Czytelnik, Warszawa 1973.
- Eco U., *Ironia intertekstualna i poziom lektury*, [w:] idem, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, Muza, Warszawa 2003.
- Eco U., *Komizm – „wolność” – karnawał*, przeł. W.K. Pessel, „Konteksty” 2002, nr 3/4 (258/259).
- Eco U., *Między kłamstwem a ironią*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo M, Kraków 2008.
- Eco U., *Postille a “Il nome della rosa”*, „Alfabeta” 1983, nr 49.
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Federman R., *Surfikcja. Cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Fellini F., *Klowni i ludzka komedia*, przeł. P. Gruszyński, „Res Publica Nowa” 1994, nr 4.
- Ferroni G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974.
- Festinger L., *Cognitive Dissonance*, „Scientific American” 1962, nr 207 (4).
- Festinger L., *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, Stanford 1957.
- Feyersinger E., *Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten. Die Metalepse im Animationsfilm*, „Montage” 2007, nr 16.2.
- Fik M., *Dramat a teatr*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Firth F., *Pirandello*, [w:] *The Cambridge History of Italian Literature*, red. P. Brand, L. Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Fisher J., *An Author in Search of Characters. Pirandello and Commedia dell'arte*, „Modern Drama” 1992, t. 35, nr 4.
- Flieger J.A., *The Purloined Punchline. Freud's Comic Theory on the Postmodern Text*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991.
- Flieger J.A., *The Purloined Punchline. Joke as Textual Paradigm*, „MLN” 1983, t. 98, nr 5.
- Fludernik M., *Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction*, „Poetica” 2003, t. 35, nr 1/2.
- Fludernik M., *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, „Style” 2003, nr 37.
- Fokkema D., *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

- Forysiak-Strazzanti A., *Teatr Pirandella w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993.
- Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007.
- Franczak J., *Trzy i pół dramatu*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, słowo wstępne J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Franczak J., *U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o „Palubie” Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia” 2006, nr 4.
- Frese Witt M.A., *La Commedia da Fare. Baroque and Neobaroque Metatheatre in Bernini and Pirandello*, [w:] eadem, *Metatheatre and Modernity. Baroque and Neobaroque*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison–Teaneck 2013.
- Frese Witt M.A., *Pirandello’s Sicilian Comedies and the Comic Tradition*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Sen, Warszawa 1993.
- Freud S., *Pisma psychologiczne*, t. 3, cz. 11: *Niesamowite*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997.
- Frye N., *Comic Fictional Modes*, [w:] idem, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, wstęp D. Damrosch, Princeton University Press, Princeton 2020.
- Fuchs E., *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington 1996.
- Fuller R., *Uses and Abuses of Canned Laughter*, [w:] *It’s Funny Thing, Humour. Proceedings of the International Conference on Humour and Laughter*, red. A.J. Chapman, H.C. Foot, Pergamon Press, Oxford–New York–Toronto–Sydney–Paris–Frankfurt 1977.
- G.K., *Postawa nowych autorów. Choromański, Gombrowicz, Rudnicki*, [w:] W. Gombrowicz, *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka. 1933–1939*, red. J. Jarzębski, J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Gabrieli F., Scerrato U., *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Scheiwiller (Garzanti), Milano 1993.
- Gass W.H., *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York 1970.
- Gazda G., *Postmodernizm*, [hasło w:] idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa 2000.
- Geerts W., Musarra F., Vanvolsem S. (red.), *Luigi Pirandello. Poetica e presenza*, Bulzoni, Roma 1987.
- Genette G., *Introduction to the Paratext*, „New Literary History” 1991, nr 22.
- Genette G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.
- Genette G., *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, wstęp J. Culler, Cornell University Press, Ithaca 1980.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Genette G., *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Gerould D.C., *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” 1990, nr 3.
- Gębala S., *Groteska a realizm*, „Litteraria” 1969, nr 1.
- Gębala S., *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1.
- Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. I. Cywińska, Teatr Nowy, Poznań – grudzień 1973.
- Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. A. Markowicz, Teatr Studio Galeria, Warszawa 1979.
- Głowiński M., *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Głowiński M., *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Głowiński M., *Gombrowiczowska nadliteratura*, „Teatr” 1993, nr 9.

- Głowiński M., *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Głowiński M., *Metanarracja*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4.
- Głowiński M., *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Głowczewski A., *Komizm w komunikacji literackiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2004, t. 60, nr 366.
- Głowczewski A., *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Głowczewski A., *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1994, t. 43, nr 276.
- Głowczewski A., *Wokół aksjologicznego modelu komizmu groteskowego*, [w:] *Odcienie humoru*, red. A. Kwiatkowska, S. Dżereń-Głowacka, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2008.
- Gmys M., *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Adam Marszałek, Toruń 1999.
- Goćkowski J., *Świat wieczystych aktorów. (Gombrowicza antroposocjologia formy)*, „Teksty” 1976, nr 4/5 (28/29).
- Goffman E., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, Boston 1974.
- Goldmann L., *Teatr Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Gołębiewska M., *Postmodernizm w kinie amerykańskim*, „Kino” 1990, nr 3.
- Gombrowicz R., *Wybór przekładów utworów Witolda Gombrowicza*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Universitas, Kraków 2010.
- Gorlach K., Seręga Z., *Socjologiczna koncepcja podmiotowości. Zarys problemów badawczych*, [w:] *Podmiotowość. Możliwość – rzeczywistość – konieczność*, red. P. Buczkowski, R. Cichocki, Nakom, Poznań 1985.
- Grądziel-Wójcik J., *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, jesień.
- Grądziel-Wójcik J., *Tomasz Mizerkiewicz, Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Poznań 2007 [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, nr 3.
- Gryszkiewicz B., *Humor Gombrowicza*, [w:] *O Witoldzie Gombrowiczu. Materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza*, red. E. Brodowska-Skonieczna, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kielce 2000.
- Gryszkiewicz B., *Śmiech postmodernistów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria” 2002, nr 1.
- Grzeszczuk S., *Blażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII w.*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Guérin A., *Witold Gombrowicz: Trudno wyjść od niego takim samym jak się przyszło* [wywiad Anne Guérin z Witoldem Gombrowiczem], przeł. I. Kania, [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne*, t. 13: 1939–1963, red. J. Błoński, J. Jarzębski, przeł. I. Kania, B. Baran et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Guglielmino S., *Introduzione*, [w:] L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992.
- Guzzetta L.F., *Pirandello e il Musical. L'ultima oltranza*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello*, red. V. Orioles, Metauro, Pesaro 2013.
- Habermas J., *Modernity. An Incomplete Project*, przeł. S. Ben-Habib, [w:] *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Bay Press, Port Townsend 1983.

- Habermas J., *Modernity versus Postmodernity*, „New German Critique” 1981, nr 22.
- Hack T., *Humor as a Cognitive Dissonance Reduction Strategy. A Focus on Speakers*, Phoenix 2012, https://www.academia.edu/3507872/Humor_as_a_Cognitive_Dissonance_Reduction_Strategy_A_Focus_on_Speakers, dostęp: 15.11.2019.
- Hall D., „God Loves Fun”. Rola śmiechu w kulturze New Age, „Konteksty” 2002, nr 3/4.
- Hamze D., Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 2 (12).
- Hanebeck J., „Understanding Metalepsis”, Bergische Universität Wuppertal, 2014 [rozprawa doktorska].
- Hassan I., *Pluralism in Postmodern Perspective*, „Critical Inquiry” 1986, t. 12, nr 3.
- Hassan I., *POSTmodernizm. Bibliografia parakrytyczna*, przeł. J. Holzman, [w:] *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wybór M. Giżycki, Akademia Ruchu, Warszawa 1988.
- Hassan I., *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987.
- Heistein J., *Historia literatury włoskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Heistein J., *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1978.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Herich M., *Czy polski teatr bywa postmodernistyczny? O postmodernizmie w teatrze po raz (przed) ostatni*, „FA-art” 1994, nr 2 [cz. 1].
- Herich M., *Czy polski teatr bywa postmodernistyczny? Ostatnia zniewaga. (Ponowoczesność a polska refleksja teatralna)*, „FA-art” 1995, nr 3 [cz. 2].
- Hischak T.S., *The Woody Allen Encyclopedia*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham–Boulder–New York–London 2018.
- Hobbes T., *Human Nature*, [w:] *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, t. 4, red. W. Molesworth, London 1840.
- Hoffman E., *Stream of Subconsciousness. A First Translation Directly from the Polish of Witold Gombrowicz’s Classic Novel*, [w:] *The New York Times Book Reviews 2000*, t. 2, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago–London 2001.
- Hokenson J., *The Idea of Comedy. History, Theory, Critique*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison–Teaneck 2006.
- Hokenson J., *The Interlude of Postmodernist Conceptions*, [w:] idem, *The Idea of Comedy. History, Theory, Critique*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison–Teaneck 2006.
- Horzycy W., *Poeta żywej maski* [tekst zamieszczony w programie teatralnym], Teatr Polski, Teatr Nowy w Poznaniu, Teatr Narodowy w Warszawie; przedruk w: idem, *O dramacie*, wstęp J. Iwaszkiewicz, wyb. L. Kuchtówna, K. Puzyna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969.
- Hosle V.G., *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2007.
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść. Parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 72, nr 4.
- Hutcheon L., *Ironia, satyra, parodia*, przeł. K. Górka, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 1.
- Hutcheon L., *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1980.
- Hutcheon L., „The Pastime of Past Time”. *Fiction, History, Historiographic Metafiction*, [w:] *Essentials of the Theory of Fiction*, red. M.J. Hoffman, P.D. Murphy, Duke University Press, Durham 2005.
- Hutcheon L., *Parody without Ridicule. Observations on Modern Literary Parody*, „The Canadian Review of Comparative Literature” 1978, t. 5, nr 2.
- Hutcheon L., *A Poetic of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Taylor & Francis e-Library, 2004, dostęp: 6.06.2019.

- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York 1985.
- Iffland A.W., *Meine theatralische Laufbahn*, Göschen, Leipzig 1798.
- Illiano A., *Introduzione alla critica pirandelliana*, Fiorini, Verona 1976.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] idem, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.
- Iser W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- Iwasiów I., *Autoparafraza jako sygnatura*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Semper, Warszawa 1996.
- Izzo D., *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*, Nuova Arnica Editrice, Roma 1990.
- Jakubowiak M., *Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne w dwóch powieściach Teodora Parnickiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3.
- Jamrozikowa A., *Czy kryzys metanarracji?*, [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1992.
- Jamrozikowa A., *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Janaszek-Ivaničková H., *Nowa twarz postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Janaszek-Ivaničková H., *Od modernizmu do postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996.
- Janaszek-Ivaničková H., *Postmodernism in Poland*, [w:] *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D. Fokkema, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1997.
- Janaszek-Ivaničková H., Fokkema D. (red.), *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, Śląsk, Katowice 1995.
- Jankowiak-Siuda K., Siemieniuk K., Grabowska A., *Neurobiologiczne podstawy empatii*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2009, nr 4.
- Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. Il bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati, Firenze 2002.
- Jansen M., *Postmodernism in Italy*, [w:] *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D. Fokkema, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1997.
- Jarzębski J., *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Jarzębski J., *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, t. 105, nr 3.
- Jarzębski J., *Gombrowicz teatralny*, [w:] idem, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa 1983.
- Jarzębski J., *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Jarzębski J., *Operetka jako garderoba duszy*, [w:] idem, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Jarzębski J., *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, nr 4.
- Jaszewska D., *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Jaśkiewicz E., *Juliusz Słowacki w twórczości Witolda Gombrowicza*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Wydawnictwo Uczelniane Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2002.
- Jauss H.R., *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 71, nr 1.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1999.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, nr 4.

- Jeleński K.A., *Od bosości do nagości. (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, słowo wstępne J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Jennings L.B., *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4.
- Jentsch E., *On the Psychology of the Uncanny*, „Journal of the Theoretical Humanities” 1997, nr 2 (1).
- Jernigan D.K. (red.), *Drama and the Postmodern. Assessing the Limits of Metatheatre*, Cambria Press, Amherst 2008.
- Karasińska M., *Ze smoczej jamy do postmodernizmu*, „Polonistyka” 1995, nr 7.
- Karmolińska-Jagodzińska E., *Podmiotowość a tożsamość współczesnego człowieka w przestrzeni rodzinnej. Dyskurs teoretyczny*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 31.
- Karp K., *Luigi Pirandello. La vita e la creazione artistica*, [w:] idem, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Karp K., *O pierwszej fazie dramaturgii Luigi Pirandello. Na podstawie „Lumie di Sicilia” i „La morsa”*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Studia Neofilologiczne” 2012, nr 8.
- Karp K., *Il pirandellismo in Gombrowicz e Kafka*, „Toruńskie Studia Polsko-Włoskie” 2010, nr 6.
- Kasperski E., *Poetyka i antropologia postaci*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Kasperski E., *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, [w:] idem, *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*, DiG, Warszawa 1996.
- Kaysner W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4.
- Keen S., *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Kelera J., *Groteski dramaturgia*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Kern S., *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Mulino, Bologna 2007.
- Kisielewski S., *„Ferdynand”*. Artykuł dyskusyjny, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łąpiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Kleiner J., *Z zagadnień komizmu*, [w:] idem, *Studia z zakresu teorii literatury*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1961.
- Klejsa K., *Postmodernizm Gombrowiczem podszyty* [recenzja D. Jaszewska *Nasza niedojrzała kultura*], „Kultura Współczesna” 2002, nr 3.
- Klotz V., *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper, München 1991.
- Kłoczowski P., *Zbiegi okoliczności. Anachronizm*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/661-zbiegi-okolicznosci-anachronizm.html>, dostęp: 8.01.2020.
- Koestler A., *The Act of Creation*, Hutchinson, London 1965.
- Kołąkowski L., *Kapłan i błazen. (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] idem, *Pochwała niekonsekwencji*, t. 2, Puls, London 1989.
- Komendant T., *Czy ujrzę postmodernizm w Warszawie?*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 9.
- Kośuta M., *I labirinti dell'Est. Appunti sul postmodernismo nei paesi slavi*, [w:] idem, *Slovenica. Peripli letterari italo-sloveni*, Diabasis, Editoriale Stampa Triestina, Reggio Emilia–Trieste 2005.
- Kowzan T., *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*, „Dialog” 1971, nr 4.
- Krajewska A., *Et in comedia ego*, „Teksty” 1979, nr 4 (46).
- Krajewska A., *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989.
- Kralowa H., *Luigi Pirandello. Życie i forma*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, PWN, Warszawa 2001.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, PWN, Warszawa 1983.

- Krysinski W., *La forma interumana di Gombrowicz. Superamento delle aporie pirandelliane della forma*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, przeł. C. Donati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.
- Krysinski W., *La linea Cervantes – Pirandello, prologomeni e termini di una modernità*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità e del postmoderno*, przeł. C. Donati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.
- Krysinski W., *Pirandello et Gombrowicz, deux visions de l'homme inauthentique*, „Rivista di Letterature Moderne e Comparate” 1973, t. 26, nr 3.
- Krysinski W., *Pirandello in Polonia*, [w:] *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Le Monnier, Firenze 1967.
- Krysinski W., *Pirandello nelle economie discorsive del moderno e del postmoderno*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità e del postmoderno*, przeł. C. Donati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.
- Krysinski W., *Sei personaggi in cerca d'autore. La “dislocazione” dei codici*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, przeł. C. Donati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.
- Kubikowski T., ...i jeszcze inne rzeczy, „Dialog” 1992, nr 4.
- Kucharski A., *Struktura i treść jako wyznaczniki tekstów humorystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009.
- Kucharuk S., *Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.
- Kucharuk S., *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3.
- Kuharski A.J., *Improwizacje z nieboszczykiem. Teatr Witolda Gombrowicza wkracza w dwudziesty pierwszy wiek*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Universitas, Kraków 2010.
- Kukkonen K., Klimek S., *Metalepsis in Popular Culture*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2011.
- Kwiek M., *Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1.
- Lamb Ch., *Essays of Elia and Eliana*, George Bell & Sons, London 1890.
- Lauretta E. (red.), *Pirandello e il teatro*, Palumbo, Palermo 1985.
- Legierski M., *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996.
- Lehmann H.-T., *Cosa significa teatro postdrammatico?*, „Prove di Drammaturgia. Rivista di Inchieste Teatrali” 2010, nr 1.
- Levenson J.L., *Dramatists at (Meta)Play. Shakespeare’s “Hamlet”, II, ii, II. 410–591 and Pirandello’s “Henry IV”*, „Modern Drama” 1981, nr 24 (3).
- Levi E., *Incompatibilità del carattere con mondo di Pirandello*, [w:] idem, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Einaudi, Torino 1959.
- Lévi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, KR, Warszawa 2001.
- Licastro E., *Luigi Pirandello dalle novelle alle commedie*, Fiorini, Verona 1974.
- Lindenberger H.S., *The Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*, University of Chicago Press, Chicago 1975.
- Lipps Th., *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leopold Voss, Hamburg–Leipzig 1904.
- Lipps Th., *Empathy, Inner Imitation and Sense-Feelings*, przeł. E.F. Carrit, [w:] *A Modern Book of Esthetics*, red. M.M. Rader, Holt, Rinehart and Winston, New York 1965.
- Lipps Th., *Grundtatsachen des Seelenlebens*, Max Cohen & Sohn, Bonn 1883.
- Lipps Th., *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Leopold Voss, Hamburg–Leipzig 1898.
- Lipps Th., *Psychologie der Komik*, „Philosophische Monatshefte” 1888 (t. 24), 1889 (t. 25).
- Lissa Z., *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, nr 1 i 2.
- Livio G., *Il teatro in rivolta. Futurism, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976.
- Lodge D., *The Novelist at the Crossroad*, [w:] idem, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, K. Paul, London–New York 1971.
- Lombardo A., *Shakespearean Pirandello*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni, Roma 2002.

- Longhi C., *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2001.
- Loriggio F., *Ridere e modernità. Sull'umorismo pirandelliano*, [w:] *Le Fonti di Pirandello*, red. A. Alesio, G. Sanguinetti Katz, Palumbo, Palermo 1996.
- Lugnani L., *Teatro dello straniamento ed estrazione dal teatro in Questa sera si recita a soggetto*, [w:] *Pirandello e il teatro*, red. E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1985.
- Lugnani L., *Volto grottesco e risvolto lirico del dramma pirandelliano*, [w:] idem, *Pirandello. Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970.
- Luperini R., *Il riso di Pirandello*, [w:] idem, *Pirandello*, Laterza, Roma–Bari 1999.
- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9.
- Lyotard J.-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Łapiński Z., *Postmodernizm. Co to i na co?*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1.
- Łapiński Z., „Ślub w kościele ludzkim”. (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza), „Twórczość” 1966, nr 9.
- Łapiński Z., „Trochę z ukosa. Choć poważnie”, „Teksty Drugie” 1993, nr 1.
- Maceri D., *Dalla novella alla commedia pirandelliana*, Peter Lang, New York 1991.
- Malić Z., *Gombrowicziana*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2004.
- Malić Z., „Ślub” Gombrowicza, „Dialog” 1967, nr 5.
- Malina D., *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio State University Press, Columbus 2002.
- Man P. de, *O pojęciu ironii*, [w:] idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybyśławski, wstęp A. Warmiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Mann M., *Literatura włoska*, Wydano nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1933.
- Manotta M., *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998.
- Marchesini I., „A Distortion in the Mirror of Being: verso un modello liquido di personaggio. Da Nabokov alle sperimentazioni contemporanee in ambito slavo”, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna 2012 [rozprawa doktorska], <http://amsdottorato.unibo.it/4789>, dostęp: 20.12.2019.
- Margański J., *Gombrowicz, wieczny debutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Margański J., *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- Markiewicz H., *Postać literacka*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Masi L., *Emanuele Liaci, Il gatto che si mordeva la coda*, *Il Filo*, Roma 2007, „pl.it – Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi” 2008, nr 2.
- Masłowski M., „Kościół międzyludzki” w „Ślubie” Witolda Gombrowicza, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Mazur J., Rumińska M. (red.), *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.
- McCaffery L. (red.), *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, Greenwood Press, New York 1986.
- McHale B., *Postmodernist Fiction*, Routledge, London–New York 1987.
- Mengaldo P.V., *Titoli novecenteschi*, [w:] idem, *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 1991.
- Michalski M., *Zabawa światem – prerażenie światem?*, [w:] *Świat w zabawie – „zabawa światem”. Ludyczne koneksje literatury*, red. D. Ossowska, A. Rzymska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001.
- Miczka T., *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.

- Miklaszewski K., *Komedia dell'arte, czyli Teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. Browińska, M. Browiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961.
- Milioto S. (red.), *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978.
- Millati P., *Gombrowicz wobec sztuki. (Wybrane zagadnienia)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Mitosek Z., *Mimesis. Między udawaniem a referencją, „Przestrzenie Teorii”* 2002, nr 1.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.
- Mityk I., *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski, Zieliński*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1997.
- Mizerkiewicz T., *Komizm komunikacji literackiej w (i po) komunizmie*, [w:] idem, *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Marginalizacje ponowoczesnego śmiechu w polskiej prozie współczesnej*, [w:] idem, *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, [w:] idem, *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru, czyli o przedwojennej prozie Gombrowicza*, [w:] idem, *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Wstęp*, [w:] idem, *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Möser J., *Harlekin, oder Verteidigung des Groteske Komischen*, Hansebooks, Norderstedt 2017.
- Multanowski A., *Sześć postaci scenicznych nie znajduje autora* [tekst zamieszczony w programie teatralnym], Teatr Nowy, Warszawa 1983.
- Nardi F., *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Vecchiavelli, Roma 2006.
- Nauta R., *The Concept of 'Metalepsis'. From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology*, [w:] *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, red. U.E. Eisen, P. von Möllendorff, Walter de Gruyter, Berlin 2013.
- Nelson T.G.A., *Comedy. An introduction to comedy in literature, drama, and cinema*, Oxford University Press, Oxford 1990.
- Neri R., „La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi”, Università degli Studi di Verona, Verona 2007 [rozprawa doktorska], http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf, dostęp: 20.11.2019.
- Neveux G., *Pirandello vous a-t-il influencé?*, „Arts” 1957, nr 602.
- Nikodem M., *Metateksty dramatów Witolda Gombrowicza*, [w:] *Metateksty i parateksty teatru i dramatu. Od antyku do współczesności*, red. J. Czerwińska, K. Chiżyńska, M. Budzowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.
- Norbedo G., *Pirandello, c'est ainsi. Un musical per sfuggire*, Universitalia, Roma 2015.
- Nünning A., *On Metanarrative. Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary*, [w:] *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, red. J. Pier, Walter de Gruyter, Berlin 2004.
- Nycz R., *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, t. 68, nr 4.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.
- Nycz R., *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.

- Nycz R., *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000.
- Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Nycek T., „Operetka”, czyli w stroju i na goło. „Operetka” i operetka, [w:] *O Witoldzie Gombrowiczu. Materiały z sesji w 95 rocznicę urodzin i 30 rocznicę śmierci pisarza*, red. E. Brodowska-Skoneczna, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kielce 1996.
- O'Neill P., *The Comedy of Entropy. Humour/Narrative/Reading*, University of Toronto Press, Toronto 1990.
- Ochocki A., *Trzy opery czyli podmiotowość komiczna*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
- Oliva A.B., *La Transanguardia italiana*, „Flash Art” 1979, nr 92/93.
- Olson E., *The Theory of Comedy*, Indiana University Press, Bloomington 1968.
- Ommundsen W., *Metafiction? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne University Press, Melbourne 1993.
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 4.
- Orioles V., *Prefazione. Gli inediti “friulani” di Luigi Pirandello*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello*, red. V. Orioles, Metauro, Pesaro 2013.
- Orlando F., *Lettura freudiana del “Misantropo”*, Einaudi, Torino 1979.
- Orsini F., *Pirandello e l'Europa*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2001.
- Palmer J., *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*, British Film Institute, London 1987.
- Panas W., *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, [w:] *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Mar-tuszewska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Paolucci A., *From Person to Person to Nonperson. The “Theater” Plays (“Six Characters in Search of an Author”; “Each in His Own Way”; “Tonight We Improvise”)*, [w:] eadem, *Pirandello's Theater. The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art*, wstęp H.T. Moore, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1974.
- Partyga E., *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. S. Świontek, wstęp A. Ubersfeld, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
- Pavis P., *Theatre at the Crossroads of Culture*, przeł. L. Kruger, Routledge, New York 1992.
- Pawlicki M., *Za kulisami powieści. Wybrane przykłady angielskiej prozy autotematycznej*, [w:] *Dziwięć odłon literatury brytyjskiej*, red. M. Bleinert, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 82, nr 4.
- Piekarski I., *Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”. Albo o relacjach między tekstami jednego autora. Czyli tam i z powrotem*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- Pier J., *Metalepsis (Revised Version)*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>, dostęp: 29.01.2020.
- Pier J., Schaeffer J.-M. (red.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2005.
- Pietrasiniński Z., *Człowiek formowany jako podmiot rozwoju*, „Psychologia Wychowawcza” 1987, nr 3.
- Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, Antyk, Kęty 2004.
- Polacco M., *All'insegna dell'umorismo*, [w:] eadem, *Pirandello*, Mulino, Bologna 2011.
- Polacco M., *“Enrico IV” e il teatro nel teatro*, [w:] eadem, *Pirandello*, Mulino, Bologna 2011.

- Proser M.N., *Madness, Revenge, and the Metaphor of the Theatre in Shakespeare's "Hamlet" and Pirandello's "Henry IV"*, „Modern Drama” 1981, t. 24, nr 3.
- Purdie S., *Comedy. The Mastery of Discourse*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo 1993.
- Puzyna K., *Pestka*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Pye G., *Comedy Theory and the Postmodern*, „Humor” 2006, t. 19, nr 1.
- Ratajczakowa D., *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994.
- Reimann R., *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Rembowski J., *Zarys historii badań nad empatią*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Psychologiczne” 1993, nr 9.
- Ricardou J., *Claude Simon, textuellement*, [w:] *Claude Simon. Analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, red. J. Ricardou, U.G.E., Paris 1975.
- Ricardou J., *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1973.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 1–3, przeł. M. Franckiewicz (t. 1), J. Jakubowski (t. 2), U. Zbrzeźniak (t. 3), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Riffaterre M., *L'Intertexte inconnu*, „Littérature” 1981, nr 41.
- Riffaterre M., *Intertextual Representation. On Mimesis as Interpretive Discourse*, „Critical Inquiry” 1984, t. 11, nr 1.
- Riffaterre M., *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, t. 25, nr 4.
- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 79, nr 1.
- Riffaterre M., *Syllepsis*, „Critical Inquiry” 1980, nr 4.
- Ritz G., *Postmodernizm w literaturze polskiej. Spojrzenie z daleka?*, przeł. A. Nasiłowska, „Res Publica Nowa” 1994, nr 7/8.
- Romanska M., Ackerman A. (red.), *Reader in Comedy. An Anthology of Theory and Criticism*, Bloomsbury Methuen Drama, London–New York 2017.
- Rorato L., Storchi S. (red.), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze 2002.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Spacja, Warszawa 1996.
- Rose M.A., *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Rose M.A., *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London 1979.
- Rose M.A., *Parody/Postmodernism*, „Poetics” 1988, t. 17, nr 1/2.
- Rössner M., De Michele F., *Pirandello e l'identità europea*, Metauro, Pesaro 2007.
- Rosso S., *Postmodern Italy. Notes on the "Crisis of Reason", "Week Tonight" and "The Name of the Rose"*, [w:] *Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress*, red. M. Calinescu, D. Fokkema, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1987.
- Royle N., *The Uncanny. An Introduction*, Manchester University Press, Manchester 2003.
- Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7).
- Russo L., *Pirandello e la psicoanalisi*, [w:] *Pirandello e la cultura del suo tempo*, red. E. Scrivano, Mursia, Milano 1984.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55).
- Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. 101, nr 2.
- Rutland B., *Bakhtinian Categories and the Discourse of Postmodernism*, „Critical Studies” 1990, t. 2, nr 1/2.
- Rynkiewicz J., *Kognitywne spojrzenie na poczucie humoru*, „Via Mentis” 2012, nr 1.

- Salmon L., *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Sanavio P., *Gombrowicz. Forma i rytuał*, przeł. K. Bielas, F.M. Cataluccio, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio, J. Ilg, Znak, Kraków 1991.
- Sandauer A., *Konstruktywny nihilizm*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *Polska proza lat 1918–1939. Antologia tekstów krytycznoliterackich i opracowań naukowych*, wybór S. Uliasz, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów 1989.
- Sandauer A., *Samobójstwo Mitrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Sandauer A., *Śmiech i uśmiech*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Santarcangeli P., *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Leo S. Olschki, Firenze 1989.
- Santeramo D., *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello*, [w:] *Pirandello e la parola*, red. E. Lauretta, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2000.
- Sarkhosh K., *Metalepsis in Popular Comedy Film*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2011.
- Sarti L., *La versione di "Just Like That" per le scene americane*, [w:] *A Lignano per studiare Pirandello*, red. V. Orioles, Metauro, Pesaro 2013.
- Sauer D.K., *American Drama and the Postmodern. Fragmenting the Realistic Stage*, Cambria Press, Amherst 2011.
- Schauer O., *Über das Wesen der Komik*, „Archiv für die gesamte Psychologie” 1910, nr 18.
- Schlegel F., *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył M.P. Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Schlueter J., *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, New York 1979.
- Schmeling M., *Métathéâtre et intertexte (aspects du théâtre dans le théâtre)*, Lettres Modernes, Paris 1982.
- Scholes R., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Chicago 1979.
- Scholes R., *Metaproza*, przeł. A. Kolyszko, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Scholes R., *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, South Bend 1975.
- Scholes R., Kellogg R., Phelan J., *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Scholze D., *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem*, [w:] *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zybura, Universitas, Kraków 2004.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł., wstępem poprzedził i komentarzami opatrzył J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Schultze B., Conrad J., *Metateatr Witolda Gombrowicza*, [w:] *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zybura, Universitas, Kraków 2004.
- Schulz B., *Ferdydurke*, „Skamander” 1938, t. 12, nr 96–98.
- Schulz-Buschhaus U., *L'umorismo. L'anti-retorica e l'antisintesi di un secondo realismo*, [w:] *Pirandello saggista*, red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982.
- Sciascia L., *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989.
- Sciascia L., *Pirandello e il pirandellismo*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953.
- Sciascia L., *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 1996.
- Scrivano R., *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma 1995.
- Serao M., *Carlo Gozzi e la fiaba*, [w:] *La vita italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Treves, Milano 1908.
- Sheppard R., *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000.

- Sidoruk E., „Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern”, Margaret A. Rose, Cambridge 1993 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1998, t. 89, nr 3.
- Sieradzki J., *Do rżenia. „Ślub” Witolda Gombrowicza w polskim teatrze* [tekst zamieszczony w programie teatralnym], reż. E. Nekrošius, Teatr Narodowy, Warszawa 2018.
- Simard R., *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, University Press of America, Lanham 1984.
- Simonetti P., *Postmoderno/Postmodernismi. Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, „Status Quaestionis” 2011, nr 1.
- Sini C. (red.), *Il comico*, Jaca Book, Milano 2002.
- Sławek T., *Pirandello czyli jak nie dowierzać swojej rzeczywistości*, „Fabrica Litterarum” 2022, nr 1 (4).
- Sławiński J., *Deus ex machina*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.
- Sławiński J., *Metaliteratura*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.
- Sławiński J., *Parodia*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.
- Sławiński J., *Teatr w teatrze*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.
- Słowiński M., *Blazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.
- Smullyan R., *Diagonalization and Self-Reference*, Oxford Science Publications, Oxford 1994.
- Sontag S., *Introduction*, [w:] W. Gombrowicz, *Ferdynand*, przeł. D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.
- Souriau É., *La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, „Revue internationale de Filmologie” 1951, nr 7/8.
- Sparti D., *Identità e riconoscimento fra illusione e delusione. Una nota filosofica su Shakespeare e Pirandello*, „Intersezioni” 1996, t. 16, nr 3.
- Spencer H., *Fizjologia śmiechu*, przeł. J. Goldszmit, Nakładem Księgarni G. Centnerszvera, Warszawa 1884.
- Spiegel M., *Commedia Motifs in Pirandello’s “Each in his own way”*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6.
- Spinazzola V. (red.), *Che fine ha fatto il postmoderno?*, Mondadori, Milano 2004.
- Stasiowski M., *Atlas rzeczy niestałych. Strategie, struktury i chwyt literackich metafikcji w twórczości Petera Greenaway’a*, Nomos, Kraków 2014.
- Stein E., *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka, J.F. Gierula, Znak, Kraków 1988.
- Stewens D., *Pirandello. Scrittura e scena*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1983.
- Suchanow K., *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1–2, Czarne, Warszawa 2017.
- Swoboda T., *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Szahaj A., *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
- Szahaj A., *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996.
- Szary-Matywiecka E., *Autotematyzm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Szkłowski W.B., *A Parodying Novel. Sterne’s “Tristram Shandy”*, [w:] *Laurence Sterne. A Collection of Critical Essays*, red. J. Traugott, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1968.
- Szkłowski W.B., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006.

- Szmyd M., *Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach „Kosmosu” Witolda Gombrowicza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2002, nr 1.
- Szondi P., *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiotek, PWN, Warszawa 1976.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, PWN, Warszawa 1992.
- Szymanowska J., *Savinio, Pirandello i inni. Szkice krytycznoliterackie*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013.
- Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Errata, Warszawa 1999.
- Teske J.K., *Mysł Karla R. Poppera a współczesne badania nad sztuką*, „Przegląd Filozoficzny” 2014, nr 4 (92).
- Tilgher A., *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienza e Lettere, Roma 1923.
- Torop P., *Zagadnienie intekstu*, przeł. T. Bogdanowicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 72, nr 2.
- Trautwein W., *Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 1983, nr 27.
- Trojanowska T., *Teatralne konsekwencje operetki w „Operetce”*, „Dialog” 1989, nr 5/6.
- Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.
- Trzynadłowski J., *Komizm. Kategoria i wyznacznik gatunkowy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1992, t. 33, nr 2.
- Tuszyńska K., *Modelowanie świata przedstawionego w komiksie Manary*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, nr 3.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions sociales, Paris 1996.
- Ugniewska J., *Luigi Pirandello. Życie i forma*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, PWN, Warszawa 2001.
- Ugniewska J., *Svevo i Pirandello. Od kryzysu świadomości do świadomości kryzysu*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, PWN, Warszawa 1985.
- Uniłowski K., *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 82, nr 2.
- Uniłowski K., *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Uniłowski K., *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „FA-art” 1994, nr 4 [cz. 1].
- Uniłowski K., *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „FA-art” 1995, nr 1 [cz. 2].
- Urbanowski M., *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans)*, „Wielogłos” 2007, t. 1, nr 1.
- Valentini M., *Pirandello shakespeareano*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni, Roma 2002.
- Valentini M., *Shakespeare e Pirandello*, Bulzoni, Roma 1990.
- Van den Bossche B., Jansen M., Dupré N. (red.), *Finzioni & finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo*, Franco Cesati, Firenze 2013.
- Vischer R., *On the Optical Sense of Form. A Contribution to Aesthetics*, [w:] *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, red. H.F. Mallgrave, E. Ikonou, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1994.
- Waligóra J., *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1993.
- Wallis M., *O przedmiotach komicznych*, [w:] idem, *Przeżycie i wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Watt S., *Postmodern/Drama. Reading the Contemporary Stage*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.
- Waugh P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London–New York 2001.
- Waugh P., *Practicing Postmodernism, Reading Modernism*, Edward Arnold, London 1992.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.

- Wilczyński M., *Antypostmodernizm polski*, „Czas Kultury” 1994, nr 5/6.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000.
- Witkowiec M. (właśc. M. Drabikowski) (red.), *Literatura Polska po roku 1939. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, PEN, Warszawa 1989.
- Witkowski L., *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachtina w kontekście edukacji*, Adam Marszałek, Toruń 1991.
- Witwicki W., *Analiza komizmu*, [w:] idem, *Psychologia*, t. 2, PWN, Warszawa 1963.
- Wojtas P., *Between Writing and Existence. Self-Reflexivity of Gombrowicz's Fiction*, „The Linguistic Academy Journal of Interdisciplinary Language Studies” 2012, nr 2.
- Wolf W., *Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction*, [w:] *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, red. F. Burwick, W. Pape, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1990.
- Wolf W., *Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions*, [w:] *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, red. W. Wolf, K. Bantleon, J. Thoss, Rodopi, Amsterdam 2009.
- Wolf W. (red.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Rodopi, Amsterdam 2011.
- Wolf W., *'Unnatural' Metalepsis and Immersion. Necessarily Incompatible?*, [w:] *A Poetics of Unnatural Narrative*, red. J. Alber, H.S. Nielsen, B. Richardson, Ohio State University Press, Columbus 2013.
- Woolf V., *The Narrow Bridge of Art*, [w:] E.A. Hungerford, *The Narrow Bridge of Art. Virginia Woolf's Early Criticism 1905–1925*, New York University ProQuest Dissertations Publishing, Ann Arbor 1965.
- Worthen W.B., *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Wube (Wiktor Brumer), „Sześć postaci w poszukiwaniu autora” [recenzja], „Życie Teatru” 1923, nr 11.
- Zajac J., *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.
- Zangrilli F., *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 1995.
- Zangrilli F., *Pirandello postmoderno?*, Polistampa, Firenze 2008.
- Zangrilli F., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Società Editrice Internazionale, Torino 1996.
- Zangrilli F., *Lumorismo. Poetica morale*, „Rivista di studi pirandelliani” 1980, nr 3.
- Zawadzki B., „O komizmie. Studium psychologiczne”, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1927 [rozprawa doktorska].
- Zawadzki B., *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1929, nr 1/2.
- Zielińska B., *Śmiech Gombrowicza*, „Ruch Literacki” 1987, nr 4/5.
- Ziolkowski Th., *Figures on Loan. The Boundaries of Literature and Life*, [w:] idem, *Varieties of Literary Thematics*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- Ziomek J., *Komizm. Spójność teorii i teoria spójności*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, PWN, Warszawa 1980.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, PWN, Warszawa 1980.
- Żaboklicki K., *Luigi Pirandello*, [w:] idem, *Da Dante a Pirandello. Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Upowszechnianie Nauki – Oświata UN-O, Varsavia–Roma 1994.
- Żeleński T. (Boy), *Pirandello*, [w:] idem, *Pisma*, t. 6: *Szkice literackie*, oprac. B. Winklowska, PIW, Warszawa 1956.
- Żeleński T. (Boy), *Śmiech*, [w:] idem, *Śmiech, uśmiech i zgroza*, Biblioteka Boya, Warszawa 1933.
- Żeleński T. (Boy), *Śmiech. Filozofia i ptaszek*, [w:] idem, *Pisma*, t. 18, oprac. W. Kopaliński, PIW, Warszawa 1959.
- Żółkoś M., *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burgunda” Witolda Gombrowicza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.

Nota bibliograficzna

Niektóre ustalenia i fragmenty tekstu zawarte w tej książce były wcześniej publikowane:

- „Bóg” Woody’ego Allena. *Wbrew czy w służbie konwencji dramatycznej?*, „Niewinni Czarodzieje” 2011, <https://niewinni-czarodzieje.pl/„nie-taka-byla-umowa...”---„bog”-woody’ego-allena-wbrew-czy-w-sluzbie-konwencji-dramatycznej>, dostęp: 10.01.2020.
- *Maska czy gęba? „Operetka” Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell’arte*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, nr 38.
- *L’operetta distanziata. Witold Gombrowicz e la rivisitazione ironica di un genere*, „Parole Rubate” 2020, nr 22.
- *Uwagi o komizmotwórczym potencjale metafikcji (na przykładzie „Operetki” Witolda Gombrowicza)*, „Filologiczeski Forum” 2021, nr 14.

STRESZCZENIA

Streszczenie

Książka zatytułowana *Metafikcja komiczna i komizm metafikcyjny w dramatach Luigiiego Pirandella i Witolda Gombrowicza. Studium porównawcze* ma na celu wykazanie komicznego potencjału metafikcji oraz zilustrowanie tego zjawiska na przykładzie twórczości dramatycznej Luigiiego Pirandella i Witolda Gombrowicza. Studium, o komparatystycznym charakterze polonistyczno-italianistycznym, wskazuje komizm metafikcji jako przejaw pirandellowsko-gombrowiczowskich konwergencji, również w zakresie postmodernistycznych konotacji i antecedenencji w dorobkach obu pisarzy. Spuścizna teatralna tych autorów stanowi bogaty materiał do badań porównawczych nad strukturami i sensami komicznymi metafikcji, a także wykazuje w tym kontekście istotne miejsca wspólne.

W literaturze naukowej brakuje osobnego, całościowego, szczegółowego studium metafikcji jako źródła komizmu. Powiązania metafikcji i komizmu są w opracowaniach specjalistycznych ledwie sygnalizowane. Nie powstało też dotąd studium porównawcze zestawiające dramatopisarstwo Pirandella i Gombrowicza w odniesieniu do struktur i sensów komicznych metafikcji, brak ponadto badań traktujących te zjawiska u obu autorów z osobna.

W celu dowiedzenia komicznego potencjału metafikcji zostały rozpatrzone dotychczasowe ustalenia badawcze zarówno analizujące relacje metafikcji i komizmu, jak i dotyczące jakości komicznych w twórczości Pirandella i Gombrowicza oraz pirandellowsko-gombrowiczowskich konwergencji. Następnie uporządkowano terminologię w zakresie struktur metafikcyjnych i form komizmu, co doprowadziło do ukazania powiązań między charakterystycznymi elementami metafikcji i komizmu oraz do nakreślenia komicznych uwarunkowań metafikcji. Komiczny potencjał metafikcji został wykazany na przykładzie twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza. Spośród dramatów włoskiego pisarza najbardziej reprezentatywnego materiału do tego typu badań dostarczają utwory należące do fazy „teatru w teatrze”: *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* (1921), *Każdy na swój sposób* (1924) i *Dziś wieczorem improwizujemy* (1930) oraz – w sferze pojedynczych elementów – sztuki z etapów „humorystyczno-gnoseologicznego” (*Henryk IV*, 1922) i „mitycznego” (*Giganci z gór*, 1930). Jednocześnie analizie poddano struktury metafikcyjne pojawiające się w całej twórczości dramatycznej Gombrowicza: *Iwone, księżniczce Burgunda* (1938), *Ślubie* (1957), *Operetce* (1966), *Historii* (1975). Wykazano, że w dramatach Pirandella i Gombrowicza są zasadniczo obecne analogiczne struktury metafikcyjne (intertekstualność, ironia, postać o cechach metafikcyjnych i kategorie z nimi powiązane, jak między innymi: parodia, metalepsa, groteska, absurd i płynność), które – mimo pewnych indywidualnych cech – u obu dramaturgów są determinantami komicznych sensów. Wreszcie zostały opisane relacje twórczości teatralnej Pirandella oraz Gombrowicza w kontekście struktur i sensów komicznych metafikcji.

Dokonane w książce porównanie struktur metafikcyjnych u Pirandella i u Gombrowicza oraz związanych z nimi zjawisk komicznych umożliwiło wyróżnienie dwóch, Pirandellowskiej i Gombrowiczowskiej, realizacji metafikcji i komizmu metafikcyjnego oraz opracowanie uogólnionego modelu komizmu metafikcyjnego. Przedstawiony model komizmu został na koniec usytuowany i zweryfikowany w kontekście postmodernistycznego humoru metafikcyjnego w twórczości Woody’ego Allena.

Słowa kluczowe: komizm metafikcji, Pirandello, Gombrowicz, teatr, dramat, komizm, metafikcja, komparatystyka.

Abstract

The main objective of the book entitled *Comic Metafiction and Metafictional Comism in Luigi Pirandello's and Witold Gombrowicz's Dramas. A Comparative Study* is to reveal a comic potential of metafiction and to demonstrate this phenomenon on Luigi Pirandello's and Witold Gombrowicz's plays. The present study, being of comparative Polish-Italian nature, aims at disclosing metafictional humour as a manifestation of convergences between Pirandello and Gombrowicz, also as far as postmodern connotations in plays of both writers are concerned.

The scientific literature lacks a separate, comprehensive or detailed study of metafiction as a source of humour. The connections between metafictional and comic elements are barely signalled in specialist studies. Neither a comparative study of metafictional humour in both Pirandello's and Gombrowicz's dramas, nor any research on this phenomenon in works of each of the two authors has been elaborated so far. Nevertheless, plays of Pirandello and Gombrowicz not only constitute a rich material for comparative research on the comic structures and senses of metafiction, but also show important resemblances and analogies in this regard.

In order to establish comic implications of metafiction and to delineate a broader comparative context of research, the state of the art regarding intersections between metafictional and comic elements, as well as the studies on various comic aspects of the two authors' works were analysed. The adequate methodological approach and the related terminology were presented. The comic potential of metafiction was subsequently demonstrated in plays of Pirandello and Gombrowicz. The most representative material for the research of the Italian writer dramas are works belonging to the "theatre in the theatre" phase: *Six Characters in Search of an Author* (1921), *Each in His Own Way* (1924) and *Tonight we Improvise* (1930) and – in terms of some elements – works of the "humorous-gnoseological" phase (*Henry IV*, 1922) and of the "myth trilogy" (*The Mountain Giants*, 1930). On the other hand, the metafictional structures in all four Gombrowicz's plays were analysed: *Iwona, Princess of Burgundy* (1938), *The Marriage* (1957), *Operetta* (1966) and *History* (1975). Essentially analogous metafictional structures (intertextuality, irony, metafictional characters and categories related to them, such as metalepsis, grotesque, absurd and fluidity) were revealed and it was proved that they are determinants of comic senses. Finally, the relations between the dramas of Pirandello and Gombrowicz in terms of comic senses and structures were described.

The comparative analysis of metafictional structures and of the comic phenomena in the plays by Pirandello and Gombrowicz enabled to develop a comic model based on metafiction. The proposed comic model was finally verified in the context of postmodernist metafictional humour in Woody Allen's works.

Keywords: metafictional comic, Pirandello, Gombrowicz, theatre, drama, comic, metafiction, comparative literature.

Riassunto

La presente monografia dal titolo *Metafinzione comica e comicità metafinzionale nelle opere teatrali di Luigi Pirandello e Witold Gombrowicz. Uno studio comparativo* mira a rivelare il potenziale comico delle strutture metafinzionali e ad illustrare questo fenomeno sull'esempio delle opere drammatiche di Luigi Pirandello e di Witold Gombrowicz. L'analisi, di natura comparativa polacco-italiana, dimostra la comicità metafinzionale come manifestazione delle convergenze pirandelliano-gombrowicziane, anche a riguardo delle connotazioni postmoderne delle opere di entrambi gli scrittori. La produzione teatrale di Pirandello e di Gombrowicz costituisce un ricco materiale per la ricerca comparata sulle strutture e sui sensi comici della metafinzione, e mostra importanti somiglianze riguardo a questo aspetto.

Nella letteratura scientifica si può riscontrare la mancanza di uno studio specifico, completo e dettagliato della metafinzione come fonte del comico. Le connessioni tra le strutture metafinzionali e quelle comiche sono state a malapena segnalate dagli studiosi. Non è stato ancora elaborato né uno studio comparativo sulle strutture e sensi comici della metafinzione nella produzione drammatica di Pirandello e di Gombrowicz, né uno studio separato su questi fenomeni nelle opere di ciascuno dei due autori.

Al fine di stabilire le implicazioni comiche della metafinzione e di delineare un più ampio contesto comparativo della ricerca sono stati analizzati: lo stato dell'arte sulle intersezioni tra gli elementi metafinzionali e quelli comici, gli studi sugli aspetti comici e sul confronto di vari aspetti delle opere dei due autori, la terminologia relativa alle strutture metafinzionali e alle forme comiche; infine è stato sviluppato l'approccio metodologico. Il potenziale comico della metafinzione è stato presentato dall'esempio delle opere teatrali di Pirandello e di Gombrowicz. Tra i drammi dello scrittore italiano sono state analizzate le opere della fase del "teatro nel teatro", ovvero *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), i drammi della fase "umoristico-gnosologica" (*Enrico IV*, 1922) e di quella del "teatro dei miti" (*I giganti della montagna*, 1930). Successivamente sono state analizzate tutte e quattro le opere drammatiche dello scrittore polacco: *Iwona, Principessa di Borgogna* (1938), *Il Matrimonio* (1957), *Operetta* (1966) e *Storia* (1975). Le analisi svolte hanno dimostrato che nei drammi di Pirandello e di Gombrowicz si possono individuare analoghe strutture metafinzionali, quali l'intertestualità, l'ironia e il personaggio metafinzionale, così come analoghe categorie ad esse correlate, come ad esempio la parodia, la metalessi, il grottesco, l'assurdo e la liquidità, che – nonostante alcune caratteristiche individuali di ciascuno degli autori – nelle opere di entrambi i drammaturghi determinano i sensi comici. Le analisi delle strutture e dei sensi comici della metafinzione nelle opere dei due autori permettono di trarre la conclusione che entrambi gli scrittori presentano un atteggiamento metafinzionale verso la realtà e verso la finzione, e che i fenomeni comici nei loro drammi hanno caratteristiche comuni e sono legati alla presenza delle strutture metafinzionali *sensu lato*.

L'analisi comparativa delle strutture metafinzionali e dei rispettivi fenomeni comici nelle opere drammatiche di Pirandello e di Gombrowicz ha permesso di presentare un modello comico basato sulla metafinzione. Infine, il modello comico è stato posto e verificato nel contesto dell'umorismo metafinzionale postmoderno presente nelle opere di Woody Allen.

Parole chiave: comicità metafinzionale, Pirandello, Gombrowicz, teatro, comico, metafinzione, letterature comparate.

Indeks osób*

- Adamski Jerzy 51, 71–72, 79, 94–95, 104–106, 109, 113, 203–204
Adorno Theodor W. 61
Agamben Giorgio 247
Albee Edward 56
Alessio Antonio 13, 24
Allen Graham 42
Allen Woody 15, 20, 22, 112, 115, 210–227, 229–231, 234, 242–243, 245
Alter Robert 36, 41
Andrzejewski Jerzy 27
Arcaini Enrico 78
Armstrong Louis 211
Arystoteles 53, 174, 216–218
Augustynowicz Anna 185
- Bachtin Michaił 13, 28, 42, 44, 54, 57–59, 75, 150–151, 174, 231–232, 247
Baelo-Allué Sonia 20–21, 210–212, 225
Bain Alexander 49
Barilli Renato 13
Barthes Roland 19, 44–45, 74
Bassnett Susan 91–93
Baudelaire Charles 23, 60–61, 162
Bauman Zygmunt 232
Beckett Samuel 56
Bergson Henri 16, 23, 25, 55, 149, 174
Bielecki Marian 173, 198, 209, 237, 244
Bloom Harold 155, 196
Błoński Jan 89, 105, 132, 173, 180
Bocheński Tomasz 13, 27
Bogart Humphrey 211
- Bolecki Włodzimierz 45–47, 133, 139, 228, 236, 243
Bondy François 129
Boriew Jurij 49
Borowy Waclaw 42
Bradbury Malcolm 123
Branny Emilia 40
Braun Kazimierz 73
Bronowski Cezary 13, 29–31, 33, 205
Brooks Mel 22
Browarny Wojciech 17, 38, 96
Bystroń Jan Stanisław 50
- Calderón Pedro 133
Caponigro Maria Adelaide 13, 25
Capuana Luigi 195
Caputo Rino 13, 24
Casella Paola 13, 24
Cervantes Miguel de 96
Charney Maurice 210
Coleridge Samuel Taylor 60
Conrad Jan 130, 132–137, 151, 153, 156, 159, 182, 189, 197
Czapliński Przemysław 37, 39, 192
Czechow Anton 65
Czernyszewski Nikołaj 49
- Dällenbach Lucien 35, 43
Danek Danuta 13, 28, 157, 196
Dąbrowski Mieczysław 43, 228
Delaperrière Maria 13, 32–33, 195
Derrida Jacques 19, 61

* W indeksie uwzględniono nazwiska występujące w tekście głównym i przypisach, z pominięciem tych, które padają w obrębie cytatów, oraz tych, które pojawiają się w przypisach tylko jako część zapisu bibliograficznego. Nie zindeksowano nazwisk Luigiego Pirandella i Witolda Gombrowicza – passim.

- DiGaetani John Louis 13, 25, 92
Dombroski Robert S. 13, 25
Donnarumma Raffaele 227, 243–244
Dostojewski Fiodor 28
Dowłatow Siergiej 25
Dygat Stanisław 27
Dziemidok Bohdan 48, 50, 55, 208, 244
- Eco Umberto 13, 25, 40, 51–52, 225–226,
228–229, 231
Eustachiewicz Lesław 51, 66, 68–69, 71, 77,
85–87, 89, 113, 120
- Feldman Marty 22
Fellini Federico 105
Feyersinger Erwin 47
Firth Felicity 51
Fisher James 13, 25, 92, 94
Flieger Jerry A. 230, 233
Fludernik Monika 37
Fowles John 19
Franczak Jerzy 26, 46–47, 50, 127, 129–130,
169, 173
Frayn Michael 73
Frese Witt Mary Ann 13, 25, 91–92, 109
Freud Sigmund 16, 20, 22–23, 25, 55, 61–62,
124–125, 156, 192, 247
- Gardner John 19
Gass William H. 36
Genet Jean 56
Genette Gérard 22, 42–44, 46–47, 157, 168,
210, 224
Gide André 198
Głowiński Michał 13, 26, 36, 40, 43, 138,
155, 178, 192, 233, 237
Głowczewski Aleksander 11, 50, 55, 60, 63,
175, 247
Goethe Johann Wolfgang 133, 198
Goffman Erving 58, 60
Gombrowicz Rita 32, 129
Grądział-Wójcik Joanna 28, 37
Guérin Anne 183
Guglielmino Salvatore 52, 126
Guzzetta Lia Fava 78–79
- Hamze Dimitrina 13, 27
Hassan Ihab 54–55
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 49
Heistein Józef 51, 53, 65, 73–74, 93, 97, 99,
106–108, 111, 116, 119, 120, 124–125,
204, 207
- Herling-Grudziński Gustaw 13, 33
Hobbes Thomas 49
Höfding Harald 49
Hoffman Eva 234, 237, 239
Homer 215
Horzyca Wilam 106
Hutcheon Linda 13, 18–21, 36–37, 41, 45,
153, 178–179, 228
- Ibsen Henrik 65, 132
Iffland August Wilhelm 62
Ionesco Eugène 56
Iser Wolfgang 54
- Jakubowiak Maciej 48, 123
Janda Krystyna 224
Jarocki Jerzy 185
Jarzębski Jerzy 13, 27, 31, 132, 136, 138–139,
151, 154–155, 169, 185–186, 192, 195
Jaszewska Dagmara 234, 239
Jauss Hans Robert 54, 84, 145
Jeleński Konstanty Aleksander 32, 128–129,
134–136, 147, 158, 160–161, 166, 168, 183
Jennings Lee Byron 56
Junosza-Stepowski Kazimierz 71
- Kafka Franz 30, 198
Kant Immanuel 49–50
Karmolińska-Jagodzik Ewa 183
Karp Karol 13, 29–31, 33, 65–66, 117
Kasperski Edward 43–44, 48
Kayser Wolfgang 48, 56
Kellogg Robert 74–75
Kleiner Juliusz 55
Klotz Volker 144
Kołakowski Leszek 232
Kraepelin Emil 49–50
Krajewska Anna 142, 226, 248
Kralowa Halina 51, 66, 73, 76, 89
Kraśniński Zygmunt 133, 198
Kristeva Julia 42
Krysinski Wladimir 13, 29–31, 33, 93–94,
233–236
Krzyżanowski Julian 55
Kucharuk Sylwia 65, 67
Kuharski Allen J. 128–130, 178
Kwiek Marek 240–241
- Lamb Charles 62
Lemcke Karol 49
Leśmian Bolesław 28
Lévi-Strauss Claude 237

- Lipps Theodor 49–50, 55, 59, 61–62
 Lissa Zofia 60–62
 Lodge David 74–75
 Loriggio Francesco 24
 Lupa Krystian 137–138
 Lyotard Jean-François 155, 198, 239–241
- Łaguna Piotr 45–47, 55–56, 157, 162
 Łapiński Zdzisław 228, 236–237
- Malić Zdravko 13, 30–31
 Malipiero Gian Francesco 72
 Man Paul de 98
 Mann Maurycy 74
 Mann Thomas 19, 238
 Manotta Marco 69–70, 83
 Marchesini Irina 204, 231
 Marczewski Wojciech 211
 Margański Janusz 141, 207
 Marinetti Filippo Tommaso 69
 Markiewicz Henryk 48
 Masłowski Michał 176–177, 186
 Mickiewicz Adam 133, 135, 198
 Miczka Tadeusz 41
 Miłosz Czesław 206
 Mitosek Zofia 158
 Mityk Iwona 13, 27
 Mizerkiewicz Tomasz 28, 155, 185, 192–193,
 198, 229–231, 233, 246
 Montaigne Michel de 198
 Möser Justus 56–57
 Multanowski Andrzej 85
 Musco Angelo 24
- Nabokov Vladimir 129
 Nardi Florinda 13, 17, 23–24, 64, 66, 71,
 98, 126
 Neri Rosella 41
 Neveux Georges 87
 Norbedo Giulia 78
 Nünning Ansgar 37
 Nycz Ryszard 39, 42–44, 246
- Okopień-Sławińska Aleksandra 55, 123
 Orlando Francesco 62
- Palmer Jerry 62, 230, 233
 Parnicki Teodor 48
 Pavis Patrice 41, 72, 74, 228
 Pawlicki Marek 35–36
 Pfister Manfred 43
 Picasso Lamberto 71
- Piekarski Ireneusz 43
 Pier John 22, 46, 168
 Pitoëff Georges 71
 Purdie Susan 230–231, 233
 Puzyna Konstanty 174
 Pye Gillian 141, 231, 233
- Queneau Raymond 92
- Ricardou Jean 35, 43
 Ricoeur Paul 42
 Riffaterre Michael 42–44
 Rorty Richard 239–241
 Rose Margaret A. 13, 17–18, 20, 55
 Roux Dominique de 150, 179
 Ruggeri Ruggero 70
 Russo Luigi 13, 25
 Rússovich Alejandro 128
 Rússovich Sergio 128
 Ruta-Rutkowska Krystyna 41, 73–74, 97, 99,
 101, 103, 106, 110, 117, 158, 163, 166–
 168, 179
- Salmon Laura 25
 Salvini Guido 70
 Sandauer Artur 27, 37
 Sanders Peirce Charles 42
 Sanguinetti Katz Giuliana 13, 24
 Santeramo Donato 13, 25
 Sarkhosh Keyvan 13, 21–22, 47, 116
 Schaeffer Jean-Marie 22, 168
 Schauer Otto 61, 213
 Schlegel Friedrich 98
 Schlueter June 48
 Schmeling Manfred 41
 Scholes Robert 35–36, 39, 45, 74–75
 Scholze Dietrich 130, 234, 237–238
 Schopenhauer Arthur 50, 55
 Schultze Brigitte 130, 132–137, 148, 151–
 153, 156, 159, 182, 189, 197
 Schulz Bruno 174, 236
 Sciascia Leonardo 53
 Serao Matilde 93
 Serreau Geneviève 128
 Shaw George Bernard 222
 Sidoruk Elżbieta 19, 45
 Sławiński Janusz 36, 44, 213, 218, 223
 Słowacki Juliusz 97, 133, 198
 Słowiński Mirosław 173–174
 Sofokles 214–215
 Sontag Susan 60, 233, 237, 239
 Souriau Étienne 46

- Spark Muriel 93, 120–121
Spergel Mark 25, 92
Stempowski Jerzy 28
Stendhal 49
Strehler Giorgio 94
Strindberg August 65, 133
Szahaj Andrzej 174, 230–232, 236
Szary-Matywiecka Ewa 37
Szekspir William 28, 72, 84, 91, 96, 133, 135–140, 173–174, 196, 198, 232, 237
Szkłowski Wiktor 21, 44–45, 73
Szmyd Maciej 234, 237, 239–240

Świontek Sławomir 41, 157, 158

Teske Joanna Klara 39
Tilgher Adrian 73
Tomaszewski Boris 45
Tomaszewski Tadeusz 183
Torop Peeter 43
Trzebiński Jerzy 60–62
Trzynadłowski Jan 50
Tuszyńska Kamila 36, 38
Tynianow Jurij 45

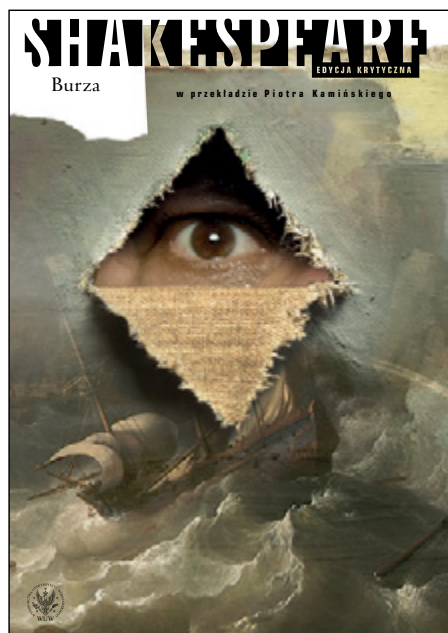
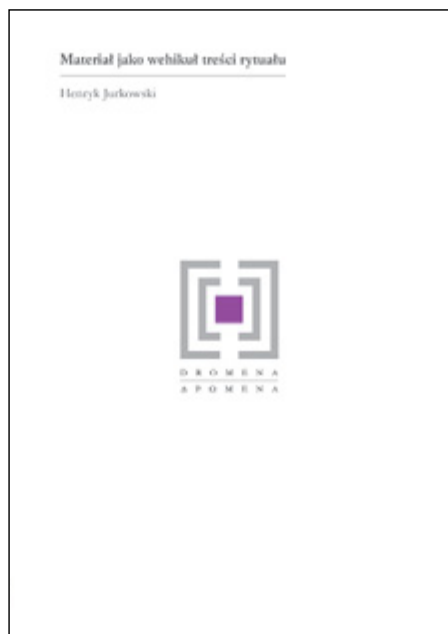
Ueberhorst Karl 49
Ugniewska Joanna 51, 97
Urbanowski Maciej 13, 28, 141–142, 169

Valentini Maria 91
Verdi Giuseppe 77
Vischer Friedrich 49

Wat Aleksander 28
Waugh Patricia 13, 19–21, 36, 39–41, 49, 60, 96, 154, 172, 188
Wilkoszewska Krystyna 240
Williams Tennessee 215
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 27, 113, 236, 248
Witwicki Władysław 49, 54
Wolf Werner 36, 38, 41, 47
Woolf Virginia 42
Woźniak Monika 51–52
Wyspiański Stanisław 133–134, 157

Zajac Joanna 69–70
Zangrilli Franco 236
Zawadzki Bohdan 61, 213
Ziomek Jerzy 11, 49, 64, 140, 246

Żółkoś Monika 173



Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
 ul. Smyczkowa 5/7, 02-678 Warszawa
 tel. 22 55 31 333
www.wuw.pl

W komparatystycznym polonistyczno-italianistycznym studium dr Nadzieja Bąkowska przedstawia nowatorskie i przenikliwe odczytanie związków metafikcji i komizmu, ilustrując je na przykładzie dramaturgii Luigiiego Pirandella i Witolda Gombrowicza. Jest to pierwsza praca zestawiająca ten aspekt twórczości obu pisarzy, która jednocześnie proponuje nowe spojrzenie na filozoficzne i teoretyczne zaplecze współczesnego pisarstwa metafikcyjnego i metahumoru.

Nadzieja Bąkowska, doktor nauk humanistycznych, aktualnie jako badacz postdoc realizuje projekt badawczy na temat autoprzekładu na Uniwersytecie Bolońskim. Absolwentka studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim, polonistyczno-komparatystycznych na Uniwersytecie Bolońskim oraz polsko-włoskich studiów doktoranckich w systemie wspólnej międzynarodowej opieki naukowej cotutelle na UW i UniBo. Jej zainteresowania naukowe obejmują m.in. polsko-włoską komparatystykę literacką, teorię literatury, teorię i praktykę przekładu, autoprzekład oraz dydaktykę języka polskiego i włoskiego jako obcych. Autorka artykułów naukowych o tej tematyce, a także przekładów literatury i tekstów naukowych z języka polskiego na włoski i *vice versa*.

Książka dr Nadziei Bąkowskiej jest spójna w ramach stosowanej przez autorkę metodologii, bogata w źródła bibliograficzne i rozbudowane przypisy, wprowadza nową refleksję dotyczącą kategorii metafikcji komicznej i komizmu metafikcyjnego w dramacie, stanowi interesujące studium porównawcze twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza, a także pobudza refleksję na temat zakresu i celowości stosowania dziś pojęcia metafikcji. Monografia ta, moim zdaniem, będzie stanowić cenne źródło wiedzy o włoskiej literaturze dla polskich badaczy, doktorantów i studentów, zwłaszcza dla perspektywy rozwoju komparatystycznych studiów polonistyczno-italianistycznych. Myślę, że odegra ona także inspirującą rolę dla dramaturgów teatralnych i reżyserów w zakresie dostrzeżenia związków metafikcji z komizmem.

*z recenzji prof. dr hab. Anny Krajewskiej
(Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)*

Swoją pracę autorka rozpoczyna od rzetelnego przedstawienia historyczno- i teoretycznoliterackiego zaplecza, czyli teorii komizmu i metafikcji oraz dotychczasowych komentarzy na temat relacji między Gombrowiczem a Pirandellem. [...] Szczegółowo przedstawia kategorie wykorzystywane w ramach strategii komicznych i metafikcyjnych: intertekstualność, parodię, ironię, metalepsę, groteskę, postać metafikcyjną, kontrast, degradację, humoryzm, karnawał. [...] Wypracowany aparat teoretyczny zdaje się mieć wartość uniwersalną i można by go wykorzystać do czytania innych autorów/autorek, ewentualnie przy dalszych eksploracjach Pirandella i Gombrowicza. [...] Rozprawa ta [...] w polskiej gombrowiczologii z sukcesem wypełnia dotkliwy brak komentarza do ważnej intelektualnej i intertekstualnej relacji Gombrowicza z jednym z ważniejszych dla niego antenatów.

z recenzji dr. hab. Mariana Bieleckiego, prof. UW
(Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski)