

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Università di Varsavia

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Lingue, Letterature e Culture Moderne**

**Ciclo XXXIV**

**Settore Concorsuale:** 10/M2 - Slavistica

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-LIN/21 – SLAVISTICA

**STRUKTURY I SENSY KOMICZNE METAFIKCJI W DRAMACIE.  
STUDIUM PORÓWNAWCZE**

**Presentata da:** Agnieszka Nadzieja Bąkowska

**Coordinatore Dottorato**

Prof.ssa Gabriella Elina Imposti

**Supervisore**

Prof.ssa Hanna Serkowska

**Supervisore**

Prof. Andrea Ceccherelli

**Esame finale anno 2020**



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
in cotutela con Università di Varsavia

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Lingue, Letterature e Culture Moderne**

**Ciclo XXXIV**

**Settore Concorsuale:** 10/M2 - Slavistica

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-LIN/21 – SLAVISTICA

**STRUKTURY I SENSY KOMICZNE METAFIKCJI W DRAMACIE.  
STUDIUM PORÓWNAWCZE**

**Presentata da:** Agnieszka Nadzieja Bąkowska

**Coordinatore Dottorato**

Prof.ssa Gabriella Elina Imposti

**Supervisore**

Prof.ssa Hanna Serkowska

**Supervisore**

Prof. Andrea Ceccherelli

**Esame finale anno 2020**



Niniejsza rozprawa doktorska powstała w ramach wspólnej polsko-włoskiej opieki naukowej, realizowanej na mocy umowy *cotutelle*, pod kierunkiem prof. dr hab. Hanny Serkowskiej (Uniwersytet Warszawski, Wydział Neofilologii - Katedra Italianistyki) i prof. Andrei Ceccherellego (Università di Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne). Współpraca międzynarodowa między dwoma uniwersytetami oraz zawarcie porozumienia doszły do skutku dzięki inicjatywie, koordynacji i opiece merytorycznej prof. dr hab. Hanny Serkowskiej. Nieocenionym wsparciem dla moich badań doktoranckich było przewodnictwo naukowe obojga znakomitych promotorów, których uwagi umożliwiły mi poprowadzenie i zgłębienie w perspektywie porównawczej, polonistyczno-italianistycznej, głównych wątków pracy.

Praca powstała między innymi dzięki stypendium rządu włoskiego (Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale) na realizację badań doktoranckich na Università di Bologna oraz dwóm pobytom stypendialnym – na Università di Bologna i na Università per Stranieri di Siena – finansowanym w ramach programów Erasmus+ i Erasmus+ Traineeship.

Pobyty badawcze na włoskich uczelniach nie tylko umożliwiły mi realizację koniecznych kwerend bibliotecznych, lecz także uczestnictwo w seminariach i wykładach, które okazały się przełomowe dla moich badań. Pragnę tu szczególnie wymienić: wykłady prof. Federica Bertoniiego 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), w którym udział wzięli prof. Massimo Fusillo (Università degli studi dell'Aquila, Dipartimento di Scienze Umane), dr Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati) oraz prof. Gabriella Imposti, prof. Maurizio Ascari i prof. Silvia Albertazzi (Università di Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne); konsultacje z prof. Pietrem Cataldim, rektorem Università per Stranieri di Siena, krytykiem literackim i znawcą włoskiej literatury współczesnej; 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 60 XX wieku (Università di Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne).

Wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej pracy serdecznie dziękuję.



## Spis treści

Wstęp .....	11
Rozdział 1: Stan badań.....	17
1.1.    Wprowadzenie .....	17
1.2.    Powiązania metafikcji i komizmu .....	18
1.3.    Pirandellovskie i Gombrowiczowskie jakości komiczne.....	24
1.3.1.    Luigi Pirandello .....	24
1.3.2.    Witold Gombrowicz .....	27
1.4.    Pirandellovsko-Gombrowiczowska komparatystyka.....	30
1.5.    Podsumowanie.....	36
Rozdział 2: Kontekst metodologiczny .....	37
2.1.    Wprowadzenie .....	37
2.2.    Struktury metafikcyjne .....	37
2.3.    Teorie i formy komizmu .....	51
2.4.    Komiczne uwarunkowania metafikcji.....	60
2.4.1.    „Poufale obmacywanie” źródłem komizmu .....	60
2.4.2.    Komizm metafikcyjny. Między empatią a ironią.....	63
2.5.    Podsumowanie.....	67
Rozdział 3: Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Pirandella .....	69
3.1.    Wprowadzenie .....	69
3.1.1.    Twórczość dramatyczna Pirandella .....	69
3.1.2.    Struktury metafikcyjne w dramatach Pirandella .....	76
3.1.3.    Komiczny potencjał metafikcji w dramatach Pirandella.....	78
3.2.    Intertekstualność .....	79
3.2.1.    Autointertekstualność.....	80
3.2.2.    Dramatyczna gra w teatr: intertekstualność i niestabilność gatunkowa (reminiscencje gatunków dramatycznych).....	88
<i>Rekonfiguracje dramatu mieszczańskiego</i> .....	89

<i>W krzywym zwierciadle: kostium szekspirowski i historyczny</i> .....	93
<i>Grymasy maski komedii dell'arte</i> .....	97
3.2.3. Podsumowanie .....	100
3.3. Ironia .....	103
3.3.1. Ironia narracyjna .....	103
3.3.2. Ironia groteski .....	110
3.4. Postaci metafikcyjne.....	112
3.4.1. Świadomość fikcyjności .....	115
<i>Rozdźwięk między postacią a aktorem, postacią a rolą, postacią a kukłą</i> .....	115
<i>„Powolał nas do życia autor”</i> .....	122
3.4.2. Postaci animatorzy-rezonerzy.....	124
3.4.3. Podsumowanie .....	130
3.5. Metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Pirandella .....	132
Rozdział 4: Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Gombrowicza .....	135
4.1. Wprowadzenie .....	135
4.1.1. Twórczość dramatyczna Gombrowicza .....	135
4.1.2. Struktury metafikcyjne w dramatach Gombrowicza .....	139
4.1.3. Komiczny potencjał metafikcji w dramatach Gombrowicza .....	139
4.2. Intertekstualność .....	140
4.2.1. Polifonia motywów, stylów i gatunków .....	140
4.2.2. Dramaty podszyte Szekspirem .....	146
4.2.3. Stylizacja muzyczna.....	151
4.2.4. Operetka w <i>Operetce</i> . <i>Operetka</i> jako parodia paradygmatu operetki .	162
<i>Operetka: lekki temat porwany przez wiatr historii</i> .....	164
<i>Operetka: od strojności do nagości</i> .....	165
4.2.5. Podsumowanie .....	167
4.3. Ironia .....	169
4.3.1. Ironia narracyjna .....	169
<i>Ironiczne nacechowanie autorskiego paratekstu</i> .....	169
<i>Ujawnianie się świadomości autorskiej</i> .....	176
<i>Sztuczność i kompulsywne odgrywanie ról</i> .....	182



4.3.2.	Ironia groteski (aura groteski i absurdu).....	187
4.3.3.	Podsumowanie .....	193
4.4.	Postaci podszyte metafikcją .....	194
4.4.1.	(De)konstrukcja.....	194
4.4.2.	Autorefleksyjność.....	200
4.4.3.	Podsumowanie .....	207
4.5.	Metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Gombrowicza .....	208
Rozdział 5: W stronę modelu komizmu metafikcyjnego.....		210
5.1.	Pirandellowsko-Gombrowiczowska komparatystyka: struktury i sensy komiczne metafikcji .....	210
	<i>Intertekstualność</i> .....	210
	<i>Ironia</i> .....	215
	<i>Postać metafikcyjna</i> .....	220
	<i>Podsumowanie</i> .....	224
5.2.	Model komizmu metafikcyjnego .....	226
5.3.	Model komizmu metafikcyjnego w kierunku postmodernistycznych realizacji .....	228
	<i>Intertekstualność</i> .....	231
	<i>Ironia</i> .....	238
	<i>Postać metafikcyjna</i> .....	240
5.4.	Podsumowanie.....	245
Rozdział 6: Postmodernistyczny charakter komizmu metafikcyjnego .....		247
6.1.	Wprowadzenie .....	247
6.2.	Komizm metafikcji jako <i>differentia specifica</i> postmodernizmu.....	249
6.3.	Struktury i sensy komiczne metafikcji jako przejaw postmodernistycznych konotacji i antecedencji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza ..	253
	<i>Postmodernistyczne konteksty twórczości Pirandella</i> .....	254
	<i>Postmodernistyczne konteksty twórczości Gombrowicza</i> .....	256
	<i>Podsumowanie</i> .....	262
Zakończenie .....		264
Bibliografia.....		267
Streszczenia .....		302



## Wstęp

Niemal pół wieku temu Jerzy Ziomek zastrzegął, że badacz jest uprawomocniony do wypowiedziania się na temat komizmu tylko w dwóch wypadkach: „kiedy się stworzy rewolucyjnie i rewelacyjnie nową teorię lub kiedy się dostrzeże możliwość uporządkowania, skorygowania i poniekąd pogodzenia myśli sprzecznych”<sup>1</sup>. Podobną opinię wyraził w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego 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”<sup>2</sup>. Analizy przedstawione na kartach tej pracy nie pretendują do miana rewolucyjnych – nie zmierzają one do sformułowania nowej teorii komizmu, lecz do ukazania w świetle dotychczas opisanych teorii komizmu zjawiska metafikcji, do zinterpretowania struktur metafikcyjnych przez pryzmat teorii i kategorii komizmu. Spojrzenie na ich powiązania otwiera nową perspektywę porównawczej lektury twórczości dramatycznej dwóch autorów, Luigię Pirandella i Witolda Gombrowicza.

Przedmiotem pracy jest analiza metafikcji jako źródła komizmu. Rozprawa ma na celu wykazanie komicznego potencjału metafikcji, zilustrowanie tego zjawiska na przykładzie dramatopisarstwa Pirandella i Gombrowicza, wskazanie komizmu metafikcji jako przejawu Pirandello-Gombrowiczowskich konwergencji, również w zakresie postmodernistycznych konotacji i antedencji w twórczości obu pisarzy, a wreszcie stworzenie uogólnionego modelu komizmu metafikcyjnego i wykazanie jego uniwersalności.

Na podstawie przeglądu literatury naukowej, dzięki uporządkowaniu terminologii w zakresie teorii metafikcji i teorii komizmu oraz ustaleniu specyfiki i sposobu funkcjonowania powiązań głównych struktur metafikcji i komizmu, w niniejszej pracy stwierdzono, że powiązania metafikcji i komizmu są w literaturze ledwie sygnalizowane (poprzez przedstawianie związków niektórych struktur metafikcyjnych z komizmem). Nie zostało jednak dotąd wskazane, że zasadniczą determinantą komicznych sensów tych struktur może

---

<sup>1</sup> J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 319-354, tu cytuję s. 319.

<sup>2</sup> A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1994, XLIII, z. 43 (276), s. 127-153, tu cytuję s. 127.

być właśnie ich wydzźwięk metafikcyjny. Zjawisko komizmu metafikcyjnego nie doczekało się dotąd osobnego i całościowego opracowania. W literaturze naukowej brakuje szczegółowego studium metafikcji<sup>3</sup> jako źródła komizmu. Jako stosowny materiał badawczy komizmu metafikcyjnego wybrano utwory dramatyczne dwóch pisarzy, Pirandella i Gombrowicza. Dorobek teatralny tych autorów stanowi bogaty materiał do badań porównawczych nad strukturami i sensami komicznymi metafikcji, a także wykazuje 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 „miejsc 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 zostały rozpatrzone dotychczasowe ustalenia różnych badaczy, które mogą stanowić punkt zaczepienia poświadczający, czy choćby sygnalizujący jakiegokolwiek powiązania metafikcji i komizmu, jak również dotychczasowe ustalenia dotyczące jakości komicznych w twórczości Pirandella i Gombrowicza oraz Pirandello-Gombrowiczowskich konwergencji, a następnie dokonane zostały uporządkowania terminologiczne w zakresie struktur metafikcyjnych i form komizmu, prowadzące do wykazania powiązań pomiędzy charakterystycznymi elementami metafikcji i komizmu oraz do nakreślenia komicznych uwarunkowań metafikcji. Komiczny potencjał metafikcji wykazany został 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

---

<sup>3</sup> Na temat terminu metafikcji i jego rozumienia przyjętego w tej pracy, vide: podrozdział 2.2.

sztuki z etapu „humorystyczno-gnozeologicznego” (*Enrico IV*) i ostatniego „mitycznego” (*I giganti della montagna*). Z drugiej strony analizie poddane zostały struktury metafikcyjne obecne w całym dorobku dramatycznym Gombrowicza: *Iwone, księżniczce Burgunda* (1938), *Ślubie* (1957), *Operetce* (1966), *Historii* (1975). Wreszcie opisane zostały relacje między twórczością teatralną Pirandella i Gombrowicza w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji. Na tej podstawie sformułowano uogólniony model komizmu metafikcyjnego i dokonano przeglądu jego elementów w kierunku postmodernistycznych realizacji. W uwagach końcowych wskazano na postmodernistyczny charakter komizmu metafikcji.

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

Praca składa się ze wstępu, sześciu rozdziałów, zakończenia i bibliografii.

Pierwszy rozdział pracy – *Stan badań* – prezentuje usytuowanie celów badawczych i przedmiotu badań na tle literatury przedmiotu. Rozdział podzielony jest na trzy części. W pierwszej omówiono badania sygnalizujące powiązania metafikcji i komizmu (Margaret A. Rose, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Sonia Baleo Allué, Keyvan Sarkhosh). W drugiej zarysowano główne tematy badawcze związane z Pirandellowskimi (Florinda Nardi, Antonio Alessio, Giuliana Sanguinetti Katz, Paola Casella, Rino Caputo, Renato Barilli, Robert S. Dombroski, Maria Adelaida Caponigro, Luigi Russo, Umberto Eco, Donato Santeramo, John Luis Digaetani, Mary Ann Frese Witt, James Fisher i in.) i Gombrowiczowskimi (Michał Głowiński, Dimitrina Hanze, Iwona Mityk, Tomasz Bocheński, Jerzy Jarzębski, Maciej Urbanowski, Danuta Danek, Tomasz Mizerkiewicz i in.) jakościami komicznymi. W trzeciej rozpatrzono główne wątki dotychczasowych badań i refleksji porównawczych nad Pirandellem

i Gombrowiczem (Władimir Krysiński, Cezary Bronowski, Karol Karp, Zdravko Malić, Jerzy Jarzębski, Witold Gombrowicz, Maria Delaperrière, Gustaw Herling-Grudziński). Na tym tle usytuowano komizm metafikcyjny jako dodatkowy przejaw Pirandello-Gombrowiczowskich zbliżeń.

Drugi rozdział pracy – *Kontekst metodologiczny* – przedstawia terminologię i podejście metodologiczne. Rozdział podzielony jest na trzy części. W pierwszej i w drugiej omówiono 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 zarysowano komiczne uwarunkowania metafikcji – ukazano metafikcję i komizm na tle uwag Michaiła Bachtina na temat „strefy bezceremonialnego kontaktu” i „poufałego obmacywania” w kontekście śmiechu oraz wskazano zagadnienia ironii i empatii jako kluczowe dla przeżycia komizmu metafikcji.

Trzeci rozdział pracy – *Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Pirandella* – jest poświęcony analizie struktur metafikcyjnych występujących w wybranych dramatach Luigi Pirandella i wykazaniu ich komicznego potencjału. Rozdział podzielony jest na pięć głównych części. Pierwsza część to wprowadzenie, w którym przedstawiono zarys i charakterystykę twórczości dramatycznej włoskiego pisarza; wyszczególniono struktury metafikcyjne obecne w dramatach jego autorstwa; nakreślono w zarysie komiczny wydźwięk metafikcji w Pirandello-Gombrowiczowskich sztukach. W drugiej, trzeciej i czwartej części rozdziału przedstawiono szczegółowe analizy poszczególnych struktur metafikcyjnych obecnych w dramatach Pirandella: intertekstualności, ironii i kreacji postaci jako metafikcyjnych oraz kategorii z nimi powiązanych, takich jak autointertekstualność, niestabilność gatunkowa, metalepsa, groteska, metateatralność, prowadzące do wykazania związków tych struktur z komizmem. W piątej, końcowej, części rozdziału opisano syntetycznie metafikcyjne źródła komizmu w sztukach Sycylińczyka, 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 pracy – *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 podzielony jest na pięć głównych części. Pierwsza część to wprowadzenie, w którym

przedstawiono zarys i charakterystykę twórczości dramatycznej polskiego pisarza, wyszczególniono struktury metafikcyjne obecne w dramatach jego pióra, nakreślono w zarysie komiczny wydźwięk metafikcji w jego sztukach. W drugiej, trzeciej i czwartej części rozdziału przedstawiono szczegółowe analizy poszczególnych struktur metafikcyjnych obecnych w dramatach Gombrowicza, a więc intertekstualności, ironii i postaci podszytych metafikcją oraz kategorii z nimi powiązanych, jak parodia, metalepsa, groteska, metateatralność, prowadzące do wykazania powiązań tych struktur z komizmem. W piątej, końcowej, części rozdziału opisano syntetycznie metafikcyjne źródła komizmu w dramatach Gombrowicza, a także ukazano komizm metafikcji jako swoiste narzędzie Gombrowiczowskiej walki z formą.

W piątym rozdziale pracy – *W stronę modelu komizmu metafikcyjnego* – w oparciu o przeprowadzone analizy porównawcze poszczególnych struktur metafikcyjnych i ich komicznych sensów w dramatach włoskiego i polskiego pisarza, przedstawiano uogólniony model komizmu metafikcyjnego. Rozdział podzielony jest na trzy główne części. W pierwszej części porównano struktury metafikcyjne obecne w dramatach Pirandella i Gombrowicza, a także wskazano komizm metafikcji jako przejaw Pirandello-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 umożliwiło weryfikację modelu w kierunku postmodernistycznych realizacji oraz wyłonienie trzech jego wariantów: Pirandello-Gombrowiczowskiego i Allenowskiego.

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

W wyniku przeprowadzonych badań ustalono: relacje między twórczością dramatyczną Pirandella a twórczością dramatyczną Gombrowicza w zakresie metafikcji i komizmu, opracowano uogólniony model komizmu metafikcyjnego, wyłoniono trzy realizacje komizmu metafikcyjnego: Pirandello-Gombrowiczowski i Allenowski, a także stworzono

podwaliny do wykazania postmodernistycznego charakteru zjawiska komizmu metafikcyjnego oraz ukazania zjawiska komizmu metafikcyjnego jako przejawu postmodernistycznych konotacji i antecedencji w twórczości dramatycznej obu pisarzy.

Ze względu na to, że nie wszystkie utwory i opracowania krytyczne cytowane w pracy zostały przetłumaczone na język polski, przyjęto następujące zasady cytowania tekstów obcojęzycznych: 1. dramaty Pirandella, które zostały przetłumaczone na język polski (chodzi o opublikowane przekłady), cytowane są – 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 zostały przetłumaczone jedynie w formie egzemplarza reżyserskiego na potrzeby inscenizacji) cytowane są w oryginale w przypisach, a w tekście głównym są omawiane; 3. wszystkie tytuły dramatów Pirandella podawane są w oryginale, aby uniknąć nieczytelności związanej z podawaniem tytułów przetłumaczonych dzieł w języku polskim, a tych nieprzetłumaczonych w oryginale; 4. również utwory literackie innych obcojęzycznych autorów cytowane są, jeśli istnieje opublikowane tłumaczenie na język polski, 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, tj. w przypisie cytowane są one w oryginale, a w tekście głównym omawiane w języku polskim.



## 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 sygnalizujące komiczny potencjał 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 badań: te omawiające poglądy samego Pirandella na temat zjawisk komicznych wyłożone w tekście *L'umorismo* oraz te dotyczące jakości komicznych w jego twórczości (na przykład rozpatrujące twórczość włoskiego pisarza w świetle jego poglądów na zjawiska humorystyczne, albo 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 Pirandella z psychoanalizą, z koncepcjami Sigmunda Freuda czy Henri 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, karnawałem czy czarnym humorem. Wśród badań naświetlających różne aspekty zjawisk komicznych i z pogranicza komizmu w twórczości Pirandella i Gombrowicza odnotować można brak studiów nad komicznymi sensami metafikcji.

Rozdział podzielony jest na trzy części: w pierwszej omówione zostają badania sygnalizujące powiązania metafikcji i komizmu, w drugiej – w związku z brakiem studiów porównawczych na ten temat – przytoczone zostają, prowadzone dotąd oddzielnie, badania na temat Pirandellowskich i Gombrowiczowskich jakości komicznych, a w trzeciej zarysowane zostają 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 Postmodern* wskazuje na zależności parodii i metafikcji<sup>4</sup>. Australijska badaczka postrzega parodię jako „metafikcyjne lustro fikcji”<sup>5</sup>, jako metafikcyjne lustro procesu tworzenia i odbioru tekstów literackich oraz jako krytyczny cytat języka literackiego z komicznym efektem<sup>6</sup>. Rose kładzie nacisk na sposób, w jaki parodia poprzez zwrócenie uwagi na formalne „zrobienie” i sztuczność literatury, problematyzuje *mimesis* oraz nieustannie walczy z naiwnymi i uproszczonymi koncepcjami reprezentacji literackiej<sup>7</sup>. Badaczka zaznacza, że 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 jest owocem. Zwraca przy tym uwagę na konwencje tworzenia, komponowania, konstruowania fikcji. W swoich rozważaniach Rose sygnalizuje ponadto negocjacje, do których siłą rzeczy dochodzi w procesie odbioru parodii: ponieważ zawiedzione zostają oczekiwania odbiorcy, konieczna jest ich weryfikacja. Według badaczki parodia ma metafikcyjną naturę i jest formą metafikcji. Każda parodia jest zatem metafikcją, ale nie każda metafikcja jest parodią. W książce Rose przedstawiona zostaje koncepcja, że parodia jest metafikcyjna, pełni funkcje metafikcyjne, prowadzi do metafikcji, przy czym badaczka nie wiąże wprost komicznego wydźwięku parodii z jej metafikcyjnością. Rose stwierdza metafikcyjny wydźwięk parodii. Wskazuje ona na metafikcyjność jako jedną z możliwych cech parodii, jednocześnie jednak zaznacza, że metafikcyjność w odróżnieniu od komizmu nie jest jej cechą konstytutywną. Metafikcyjność parodii ujawnia się, według Rose, w ścisłym powiązaniu z komizmem, wywołanym zaskakującym zestawieniem naśladowanego wzorca z

---

<sup>4</sup> 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, vide etiam: M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993 – to uściślone i rozbudowane rozważania, które wcześniej Rose przedstawiła w tekście *Parody/Metafiction*.

<sup>5</sup> Oryg. „metafictional mirror to fiction” (M.A. Rose, *Parody/Metafiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, op. cit., s. 13).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Cfr. etiam: „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. 1-38, tu cytuję s. 6-7).

nowym kontekstem. Badaczka konstatuje, że w metafikcji cytat nie musi wytwarzać efektu komicznego. Ponadto, w jej ujęciu, nie każdy typ komicznej metafikcji może być określony jako parodystyczny, bowiem komizm w metafikcji bywa osiągany za pomocą odmiennych niż w parodii sposobów. Rose utrzymuje zatem, że komizm w parodii ujawnia metafikcję, u podstaw mojej pracy leży natomiast teza, że jedną z możliwych determinant komicznego potencjału parodii jest jej metafikcyjność. Uporządkowania zaproponowane przez Rose stanowią istotny kontekst dla moich badań, których celem jest dowiedzenie, że parodia, będąc źródłem metafikcji, ma wydźwięk komiczny (metafikcja jest jedną z determinant komicznego potencjału parodii). Analizy przedstawiane w niniejszej pracy doktorskiej zmierzają do dowiedzenia, że to metafikcja jest źródłem komizmu, operując między innymi parodią (parodia może być uznana za instrument metafikcyjny). Komizm tak ujmowanej parodii jest powiązany z jej aspektem metafikcyjnym, który – jak można przyjąć, idąc tropem wyznaczonym przez Rose – jest w nią wręcz niejako wpisany.

Również Linda Hutcheon w swoich obszernych badaniach na temat parodii<sup>8</sup> konsekwentnie rozpatruje parodię w kontekście metafikcji, odmawia jednak przypisania jej na stałe cechy prześmiewczości, komiczny wydźwięk parodii traktując z założenia marginalnie. W tekście *Parody Without Ridicule* Hutcheon usytuowuje 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 tle<sup>9</sup>. Również w typologii zaproponowanej w 1980 roku w książce *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* autorka wymienia parodię, obok *mise en abyme* i alegorii, jako główne formy jawnej diegetycznej metafikcji<sup>10</sup>. Jak zauważa Hutcheon, na przykład John Barth wykorzystuje

---

<sup>8</sup> Vide: L. Hutcheon, *Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody*, „The Canadian Review of Comparative Literature” spring 1978, t. 5, nr 2, s. 201-211; L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario) 1980; L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York 1985; L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXII, z. 4, s. 216-229 (tyt. oryg. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*).

<sup>9</sup> Cfr. „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: Observations on Modern Literary Parody*, op. cit., s. 201).

<sup>10</sup> Oryg. „overt diegetic metafiction” (L. Hutcheon, *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*, op. cit., s. 27).

narzędzia parodystyczne by wskazać diegetyczne, fikcyjne, literackie elementy swoich fikcji<sup>11</sup>. Szczegółowe uwagi na temat parodii w kontekście metafikcji badaczka przedstawia w rozdziale zatytułowanym *Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory and The Mise En Abyme*<sup>12</sup>. Hutcheon wskazuje parodię jako formę metafikcji, pisze o parodii w metafikcji<sup>13</sup>, pisze o metafikcji, która parodiuje<sup>14</sup>, pisze o metafikcyjnej parodii<sup>15</sup>, pisze o parodystycznej metafikcji<sup>16</sup>, 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 efekt końcowy tego procesu wykpienie i wysmianie czy czystą destrukcję<sup>17</sup>. W odniesieniu do niektórych współczesnych pisarzy, jak na przykład John Fowles, John Gardner czy Thomas Mann, pisze o „dziwnej formie parodii”<sup>18</sup>, która jest ironiczna, ale mało prześmiewcza; wyraża krytyczny dystans, choć niewiele w niej kpiny. Hutcheon twierdzi, że we współczesnych odmianach parodii nie występuje element wysmiania<sup>19</sup>. Z jednej strony trudno nie zgodzić się z badaczką: parodia nie zawsze prowadzi do efektów *sensu stricto* komicznych, z drugiej przeprowadzone w mojej pracy analizy dowodzą, że parodia jako źródło metafikcji odznacza się komicznym potencjałem (innymi słowy: potencjał komiczny może być związany z metafikcyjnym wydzźwiękiem parodii – przy czym, oczywiście, nie jest to jedyna możliwa determinanta komicznych sensów parodii).

---

<sup>11</sup> Ibidem, s. 50-51.

<sup>12</sup> L. Hutcheon, *Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory and The Mise En Abyme*, [w:] eadem, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, op. cit., s. 48-57.

<sup>13</sup> L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, op. cit., s. 25.

<sup>14</sup> Oryg. „metafiction parodies” (Ibidem, s. 25).

<sup>15</sup> Oryg. „metafictional parody” (Ibidem, s. 24).

<sup>16</sup> Oryg. „parodic metafiction” (Ibidem, s. 50).

<sup>17</sup> Ibidem, s. 25.

Więcej na ten temat, vide: L. Hutcheon, *Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody*, op. cit., s. 201-211.

<sup>18</sup> Oryg. „strange form of parody” (L. Hutcheon, *Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody*, op. cit., s. 201).

<sup>19</sup> W badaniach nad parodią można wyróżnić tendencję do oddzielania parodii od jej 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. LXXXIX, z. 3, s. 218-227, tu cytuję s. 224).

Wnioski na temat paranteli parodii i metafikcji prezentuje też Patricia Waugh w 1984 roku w słynnej monografii poświęconej metafikcji<sup>20</sup>. Waugh zauważa, że metafikcja i parodia są tak bliskie, że nadzwyczaj trudne jest rozgraniczenie obu pojęć. Badaczka wskazuje, że obie techniki służą podobnym celom: po pierwsze „defamiliaryzacji” konwencji literackich, które uległy automatyzacji i stały się nieautentyczne, a po drugie wytworzeniu nowych i bardziej autentycznych form<sup>21</sup>. Według Waugh metafikcja i parodia niekoniecznie idą w parze, ale ponieważ mają podobne cele, to nierzadko występują w sztuce razem. Waugh pisze o parodii w kontekście metafikcji: wspomina o parodii w metafikcji<sup>22</sup>, o metafikcyjnej parodii<sup>23</sup>, o parodii jako narzędziu metafikcji (jako sposobie obnażenia konwencji, a więc jako źródle metafikcji)<sup>24</sup>. 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*. Waugh konkluduje jednak, wykazując bliskość z postawą Hutcheon, że „parodia w metafikcji jest czymś więcej niż dowcipem”<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, London-New York 2001. Vide zwłaszcza rozdział tej książki pt. *Literary evolution: the place of parody* (s. 63-87).

<sup>21</sup> Cfr. „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 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, op. cit., s. 65-66).

<sup>22</sup> Oryg. „parody in metafiction” (Ibidem, s. 64, s. 72, s. 78).

<sup>23</sup> Oryg. „metafictional parody” (Ibidem, s. 67).

<sup>24</sup> Cfr. „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).

<sup>25</sup> Cfr. „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.

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*)<sup>26</sup>. U podstaw analiz komizmu Allenowskiego filmu przedstawionych przez Baelo Allué leży założenie, że zarówno parodia, jak metafikcja mogą być wykorzystane w celach komicznych, uzupełniając się wzajemnie dla uzyskania nowych rezultatów<sup>27</sup>. Badaczka odwołuje się, podążając ścieżką wytyczoną przez Hutcheon i Waugh, do formalizmu rosyjskiego, by określić, że metafikcja prowadzi do obnażenia narzędzi konstrukcji utworu<sup>28</sup> – konstrukcja dzieła zamiast pozostać niewidoczną, jest eksponowana i ujawnia własną sztuczność. Prowadzi to, jak pisze Baelo Allué, do eksploracji problematycznej relacji życia i fikcji. Metafikcja, która – co podkreśla badaczka – wykorzystywana jest 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 wprawdzie zasadnicze cele metafikcji są poważne, to jej efekty mogą być również komiczne<sup>29</sup> i zaznacza, że obie kategorie, parodia i metafikcja, nie zawsze muszą być ujmowane w ich negatywnych i pesymistycznych aspektach, obie bowiem mogą być wykorzystane w celach komicznych, stając się z powodzeniem źródłem przezabawnych komedii<sup>30</sup>. Badaczka wskazuje więc na możliwy komiczny wydźwięk obu kategorii, parodii i metafikcji, oraz że mogą one współtworzyć komizm, nie analizuje jednak, na czym miałyby polegać, z czego wynikać, na jakich mechanizmach miałyby się osadzać taki rodzaj komizmu. Istotna – zwłaszcza w kontekście struktur i sensów metafikcji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza

---

180). 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, op. cit., s. 77-78).

<sup>26</sup> S. Baelo Allué, *Parody and metafiction in Woody Allen’s „Mighty Aphrodite”*, „Epos” 1999, XV, s. 391-406.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 394.

<sup>28</sup> Cfr. 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, New Jersey 1968 (tyt. oryg. *Parodiini Roman. „Tristram Shendi” Sterna*); W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 95–111 (tyt. oryg. *Iskusstvo, kak priem*).

<sup>29</sup> Vide: „Luckily enough, even though the aim may be serious the effect can also be comic” (S. Baelo Allué, op. cit., s. 392).

<sup>30</sup> Ibidem, s. 392.

– 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 pracy, służy w utworach obu pisarzy poważnym celom, będąc wyrazicielką nurtujących ich dylematów artystycznych i egzystencjalnych, stąd jej wydzźwięk – nawet gdy jest komiczny – podszyty jest refleksją, tragizmem, groteską.

W kontekście badań nad komizmem metafikcji na uwagę zasługuje tekst autorstwa Keyvana Sarkhosh *Metalepsis in Popular Comedy Film* (2011)<sup>31</sup>, w którym autor analizuje metalepsę i wskazuje jej komiczne konsekwencje w filmach z gatunku komedii. Wzmianki o komicznym wydzźwięku metalepsy, jednej z kategorii wpisujących się w spektrum zjawisk metafikcyjnych, czynią już wcześniej Gérard Genette<sup>32</sup>, a później John Pier i Jean-Marie Schaeffer<sup>33</sup>. Sarkhosh przenosi Genettowski termin „metalepsa narracyjna” (oryg. „métalepse narrative”) na grunt badań filmoznawczych i dokonuje analiz przykładów metalepsy w komediach między innymi Woody’ego Allena, Marty’ego Feldmana i Mela Brooksa. Badacz konkluduje, że metalepsa może prowadzić do komicznego rozładowania napięcia w zderzeniu z trudną do zniesienia konstatacją, że cała nasza rzeczywistość może w istocie być fikcją. Sarkhosh czyni przy tym pewne nader ciekawe rozróżnienia. Wyróżnia dwa typy metalepsy w komediach: „metalepsę narracyjną”<sup>34</sup> i „metalepsę fikcjonalną”<sup>35</sup>, odnotowując, że każdy z nich determinuje własne efekty komiczne. Z metalepsą narracyjną mamy do czynienia w przypadku wtargnięcia ekstradiegetycznych 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 mają miejsce 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 (i proces produkcji filmów) i

---

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, wstęp J. Culler, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1980, s. 234-235 (tyt. oryg. *Discours du récit: essai de méthode*).

<sup>33</sup> J. Pier, J.-M. Schaeffer [red.], *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l’École des hautes études en sciences sociales, Paris 2005, s. 10-11.

<sup>34</sup> Oryg. „narrative metalepsis” (K. Sarkhosh, *Metalepsis in Popular Comedy Film*, op. cit., passim).

<sup>35</sup> Oryg. „fictional metalepsis” (Ibidem, passim).

opiera się przede wszystkim na działaniach i reakcjach fikcyjnych postaci, na wiedzy i współdziałaniu 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 jest w jej przypadku, zgodnie z Freudowską teorią dowcipu, formą rozładowania napięcia, kompensacji i rozprężenia w obliczu czegoś niepokojącego<sup>36</sup>. Sarkhosh w drodze szczegółowych analiz metalepsy w filmie, dochodzi do wniosku, że prowadzi ona do komicznych efektów i dokonuje rozróżnień w zakresie komicznych efektów metalepsy. Sformułowane przez badacza wnioski 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. PIRANDELLOWSKIE I GOMBROWICZOWSKIE JAKOŚCI KOMICZNE

#### 1.3.1. Luigi Pirandello

Pirandello, jako teoretyk i praktyk komizmu (i humoryzmu), stanowi ciekawy materiał dla badacza komizmu. Nie dziwi więc, że wyróżnić można obszerny korpus tekstów traktujących o Pirandello wskimi ujęciu zjawisk komicznych i o twórczości włoskiego pisarza w świetle jego własnych założeń na temat „humoryzmu”. Obie perspektywy łączy w swojej monografii Nardi, która w studium pt. *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana* (2006) poświęca uwagę Pirandello wskiemu komizmowi, zarówno refleksji teoretycznej dramaturga, jak jej zastosowaniu w jego pisarstwie. Tom podzielony jest na dwie części. W pierwszej części książki (*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 e versus Pirandello*) skupia się na trzech autorach

---

<sup>36</sup> Cfr. „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, on 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) in the light of hypothetical, but nonetheless disturbing fantasma” (Ibidem, s. 192).



(Bergsonie – filozofie, Freudzie – psychoanalitiku i Pirandellu – pisarzu), kodyfikatorach niezbyt odległych, jak wykazuje autorka, interpretacji komizmu, wszyscy trzej opanowali do perfekcji oscylowanie między komizmem a tragizmem<sup>37</sup>. W drugiej zaś części książki, *Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, najpierw (w podrozdziale *Il comico ne L'umorismo di Pirandello*) badaczka analizuje założenia Pirandella dotyczące humoryzmu i komizmu, ilustrując je przykładami z jego twórczości (Nardi odwołuje się nie tylko do tekstów literackich, zarówno prozy, jak dzieł teatralnych Pirandella, lecz także 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 więc sztuki z okresu dialektalnego twórczości pisarza, takie jak *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola*, *'A birritta*<sup>38</sup>. Skupia się przy tym w szczególny sposób na relacji Pirandella z aktorem Angelem Muskiem (od fascynacji i wspólnych sukcesów do rozstania, gdy Pirandello dojrzeva do zmiany kursu w kierunku teatru refleksji i teatru humoryzmu)<sup>39</sup>. Nardi omawia równolegle ewoluowanie koncepcji komizmu i humoryzmu<sup>40</sup> oraz relacji dramaturga z aktorem z Katanii. Badaczka, najogólniej rzecz ujmując, mówi więc o komizmie dzieł włoskiego pisarza w kontekście jego teoretycznej refleksji na tematy komiczne wyłożonej w *L'umorismo*. Refleksja Nardi – wprawdzie nie porusza bezpośrednio zagadnień związanych z metafikcją u Pirandella,

---

<sup>37</sup> Cfr. „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 carpirne 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*, Editori Vecchiavelli, Roma 2006, s. 13).

<sup>38</sup> *Nota bene*: autorka zestawia też komizm nowel z komizmem opartych na nich sztuk.

<sup>39</sup> Pirandello'skie sztuki, w których wystąpił katański aktor Angelo Musco: *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola*, *'A birritta*, *'A giara*, *A' patenti*, *Con i guanti gialli*.

<sup>40</sup> Cfr. 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 chiaver 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, op. cit., s. 219).

ani nie odnosi się do dramatów będących w tej pracy doktorskiej przedmiotem analiz – to konstytuuje istotne tło dla spojrzenia na zjawiska komiczne w wybranych dramatach Pirandella z perspektywy obecnych w nich struktur metafikcyjnych.

Wśród licznych tekstów poświęconych Pirandelloowskiej teorii komizmu i humoryzmu można wymienić (oprócz, oczywiście, tekstu źródłowego, jakim jest *L'umorismo* pióra samego Pirandella) opracowania, których autorzy z jednej strony analizują „humoryzm” Pirandella w jego diachronicznych i synchronicznych uwikłaniach kulturowych, z drugiej podnoszą nowatorski charakter poetyki Pirandelloowskiej, na przykład: *Le fonti di Pirandello* (1996) pod redakcją Antonia Alessia i Giuliany Sanguinetti Katz<sup>41</sup>, jak też *L'umorismo di Pirandello ragioni intra- e intertestuali* (2002) autorstwa Paoli Caselli<sup>42</sup> (Casella porównuje między innymi dwa wydania *L'umorismo*: pierwsze z 1908 i drugie z 1920), a także *Ridere e modernità: sull'umorismo pirandelliano* (1996) Francesca Loriggia<sup>43</sup> czy *L'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento* (1996) Rina Caputa<sup>44</sup> (zarysowuje pojęcie „patetico” w *L'umorismo*); studia porównawcze zestawiające Pirandelloowskie założenia dotyczące humoryzmu z myślą Sigmunda Freuda i psychoanalizą, jak również z koncepcjami innych teoretyków komizmu, na przykład Henriego Bergsona: *Il comico in Berson, Freud e Pirandello* (1988) Renata Barillero<sup>45</sup>, *Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo* (1982) Roberta S. Dombroskiego<sup>46</sup>, *Comicità, umorismo e il „perturbante” freudiano* Marii Adelaidy Caponigry<sup>47</sup> czy *Pirandello e la psicoanalisi* (1984) Luigiiego Russa<sup>48</sup>; opracowania traktujące o Pirandelloowskiej koncepcji humoryzmu: *The Frames of Comic Freedom* (Umberto Eco

---

<sup>41</sup> A. Alessio, G. Sanguinetti Katz [red.], *Le Fonti di Pirandello* [Atti del Convegno Internazionale di Toronto, Istituto Italiano di Cultura, 21-23 ottobre 1994], Palumbo, Palermo 1996.

<sup>42</sup> P. Casella, *L'umorismo di Pirandello ragioni intra- e intertestuali*, Edizioni Cadmo, Firenze, 2002.

<sup>43</sup> F. Loriggio, *Ridere e modernità: sull'umorismo pirandelliano*, [w:] *Le Fonti di Pirandello* [Atti del Convegno Internazionale di Toronto, Istituto Italiano di Cultura, 21-23 ottobre 1994], red. A. Alessio, G. Sanguinetti Katz, Palumbo, Palermo 1996, s. 37-51.

<sup>44</sup> R. Caputo, *L'umorismo nel pensiero estetico del primo novecento*, [w:] idem, *Il piccolo Padreterno. Saggi di letture dell'opera di Pirandello*, Europa, Roma 1996, s. 159-171.

<sup>45</sup> R. Barilli, *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello*, [w:] *L'enigma Pirandello* [Atti del Congresso Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986], red. A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, Canadian Society of Italian Studies, Ottawa 1988, s. 318-335.

<sup>46</sup> R.S. Dombroski, *Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, [w:] *Pirandello saggista* [Atti del Convegno Internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento], red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982, s. 59-67.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> L. Russo, *Pirandello e la psicoanalisi*, [w:] *Pirandello e la cultura del suo tempo*, red. E. Scrivano, Mursia, Milano 1984, s. 31-54.

definiuje tu konstytutywne elementy Pirandelloowskiej koncepcji „humoryzmu”, a także opisuje różnice między komizmem, tragizmem i humoryzmem)<sup>49</sup> oraz *L'umorismo come strategia allegorica del significare* (2000)<sup>50</sup>; wreszcie opracowania poświęcone związkowi twórczości Pirandella z komedią dell'arte: numer monograficzny czasopisma „Pirandello Society of America”, zwłaszcza: Johna Luisa Digaetaniego *Six Clowns in Search of an Author: Pirandello's Six Characters and Commedia dell'Arte*<sup>51</sup>; Mary Ann Frese Witt *Pirandello's Sicilian Commedis and the Comic Tradition*<sup>52</sup>; Marka Spergela *Commedia motifs in Pirandello's Each in his own way*<sup>53</sup> oraz Jamesa Fishera *An Author in Search of Characters: Pirandello and Commedia dell'arte*<sup>54</sup>. Badania skupiają się w największej mierze na teoretycznej refleksji Pirandella na temat zjawisk komicznych i na analizach twórczości włoskiego pisarza w świetle jego założeń na temat humoryzmu.

### 1.3.2. Witold Gombrowicz

Również jakości komiczne u Gombrowicza są rozpatrywane przez badaczy w różnych kontekstach i w odniesieniu do różnych utworów. Jerzy Franczak w 2007 konstatuje: „Gombrowiczowski komizm doczekał się wielu różnych wykładni (choć nadal brakuje obszerniejszego ujęcia)”<sup>55</sup>. 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*<sup>56</sup>, [w:] W. Gombrowicz, *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka. 1933-1939*, Kraków, s. 136), że humor Gombrowicza był niby własny, ale właściwie tkwił wciąż we wzorach „Cyrulika Warszawskiego” (J.

---

<sup>49</sup> 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*).

<sup>50</sup> D. Santeramo, *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello*, [w:] *Pirandello e la parola*, red. E. Lauretta, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2000, s. 249-258.

<sup>51</sup> J.L. Digaetani, *Six Clowns in Search of an Author: Pirandello's Six Characters and Commedia dell'Arte*, „Pirandello Society of America” 1990, 6, s. 7-11.

<sup>52</sup> M.A. Frese Witt, *Pirandello's Sicilian Commedis and the Comic Tradition*, „Pirandello Society of America” 1990, 6, s. 12-20.

<sup>53</sup> M. Spergel, *Commedia motifs in Pirandello's „Each in his own way”*, „Pirandello Society of America” 1990, 6, s. 22-29.

<sup>54</sup> J. Fisher, *An Author in Search of Characters: Pirandello and Commedia dell'arte*, „Modern Drama” winter 1992, t. 35, nr 4, s. 495-512.

<sup>55</sup> J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 299.

<sup>56</sup> To pisana pod pseudonimem autorecenzja. Autorem tekstu jest sam Gombrowicz.

Andrzejewski, „Pamiętnik z okresu dojrzewania” 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 okazałe 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)<sup>57</sup>.

Badacze omawiają jakości komiczne w twórczości Gombrowicza, naświetlając między innymi takie ich aspekty jak: parodia, karnawałowość, groteska, czarny humor, gest śmiechu, modernistyczne konteksty Gombrowiczowskiego śmiechu i komizmu, 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”<sup>58</sup>, konstatując, że Gombrowiczowska parodia nie jest celem samym w sobie, z jednej strony jest „dialogiem z innymi tekstami”<sup>59</sup>, z drugiej „stanowi także regułę budowania własnego świata”<sup>60</sup> 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”<sup>61</sup>. Do kategorii parodii konstruktywnej w twórczości Gombrowicza odwołuje się też Dimitrina Hanze, rozważając recepcyjne parametry komizmu pisarza. 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 czytelnikiem<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> T. Mizerkiewicz, *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru, czyli o przedwojennej prozie Witolda Gombrowicza*, [w:] idem, *Ni śmieszne. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 87-102, tu cytuję s. 87-88.

Cfr. etiam: 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.

<sup>58</sup> M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 368.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem.

*Nota bene*: Gombrowicz-„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 i artystycznej kreacji, i w ten sposób osiągnięcie dystansu wobec formy.

<sup>62</sup> D. Hanze, *Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji*, „Postscriptum polonistyczne” 2013, 2 (12), s. 199-219; vide zwłaszcza część *Recepcyjne parametry komizmu Gombrowicza*, s. 207-211.

„Parodystyczna gra z czytelnikiem zmierza ku wspólnej wędrówce w kierunku Antyformia za pośrednictwem parodii konstruktywnej”<sup>63</sup> – pisze Hanze<sup>64</sup>. Jednak najczęściej twórczość Gombrowicza rozpatrywana jest 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 Andrzejewskiego<sup>65</sup>; 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 porządku<sup>66</sup>; wreszcie Jerzy Jarzębski w *Grze w Gombrowicza* pisze, że Gombrowiczowski śmiech łączy się z odkryciem bólu, a jego celem jest przewyciężenie, rozbrojenie cierpienia<sup>67</sup>, myśl ta odsyła do katarskich funkcji komizmu groteski. Do groteskowego śmiechu Gombrowicza odnosi się również Maciej Urbanowski, który w „rekonesansie” na temat gestu śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego, konkluduje, że pod koniec lat dwudziestych zmieniła się postawa pisarzy wobec śmiechu, tezę tę ilustruje na przykładzie Aleksandra Wata, Witolda Gombrowicza, Bolesława Leśmiana i Jerzego Stempowskiego, którzy – jak dowodzi – wykazali ambiwalentną, destrukcyjną, nieludzką, a nawet nihilistyczną siłę śmiechu<sup>68</sup>. 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

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>64</sup> *Nota bene*: Hanze przytacza za Arturem Sandauerem Gombrowiczowskie opozycje: wyższość-niższość, kultura elitarna-kultura sekundarna, dojrzałość-niedojrzałość, cywilizacji-kulturowy regres, starość-młodość (cfr. A. Sandauer, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit.), konstatując, że: „pierwszy człon opozycji jest wyraźnie symbolem pętającej Formy, drugi zaś kontrofensywą, tj. zaprzeczeniem Form. W wyostrej amplitudzie pomiędzy obu biegunami Gombrowicz poszukuje nieosiągalnego, lecz ludycznie dostępnego balansu, ujawniającego się poprzez językowo-estetyczny żywioł komizmu” (D. Hanze, op. cit., s. 207).

<sup>65</sup> I. Mityk, *Inne spojrzenie. Groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji. Gombrowicz, Dygat, Sandauer, Andrzejewski*, Zieliński, Kielce 1997

<sup>66</sup> T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.

<sup>67</sup> J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 298-302.

<sup>68</sup> M. Urbanowski, *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonensans)*, „Wielogłos” 2007, t. 1, nr 1, s. 119-129.

Dostojewski, uprzytomnił współczesnej wiedzy o literaturze i kulturze Michaił Bachtin<sup>69</sup> i rozważa w tym kontekście *Operetkę*, którą uznaje za utwór „manippejsko-karnawałowy *par excellence*”<sup>70</sup>, zaznaczając jednocześnie, że „menippejsko-karnawałowe właściwości kształtują twórczość Gombrowicza począwszy od najwcześniejszych jego opowiadań”<sup>71</sup>. Wreszcie Mizerkiewicz poddaje analizie teorię śmiechu wpisaną w przedwojenną prozę Gombrowicza, by usytuować ją następnie w kontekście modernistycznej refleksji nad śmiechem i komizmem<sup>72</sup>. Badacz konstatuje, że „[...] postulowany przez Gombrowicza człowiek to wynalazca nowych stanów humoru, którymi przewycięża wytwarzany samorzutnie przez formy, alienujący i «mechaniczny» komizm degradacji”<sup>73</sup>. Wspólnym mianownikiem zarysowanych refleksji jest przekonanie, że śmiech i komizm w twórczości Gombrowicza stanowią broń w walce z formą.

#### 1.4. PIRANDELLOWSKO-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

---

<sup>69</sup> D. Danek, *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, t. LXIX, z. 4., s. 215-258, tu cytuję s. 216.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 215-216.

*Nota bene*: w dramatach Gombrowicza z łatwością można 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, elementów wysokich i niskich (góry i dołu), podkreślenie względności porządków i hierarchii itd.

<sup>72</sup> T. Mizerkiewicz, *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru, czyli o przedwojennej prozie Witolda Gombrowicza*, op. cit., s. 88.

*Nota bene*: Joanna Grądział-Wójcik odnotowuje, że 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, przewyciężając 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. CI, z. 3, s. 201-207, tu cytuję s. 204)

<sup>73</sup> T. Mizerkiewicz, *Okrucieństwo śmiechu i poszukiwanie humoru, czyli o przedwojennej prozie Witolda Gombrowicza*, op. cit., s. 101-102.

wyrasta z innego kontekstu kulturowego i innej tradycji literackiej<sup>74</sup> i że każdy z nich ma swój własny, indywidualny głos i własne, „lokalne” uwarunkowania. Przypomnijmy, że Pirandello (1867-1936) jest o prawie cztery dekady starszy od Gombrowicza (1904-1969), a polski pisarz zaczął pisać sztuki teatralne już po śmierci autora *Sei personaggi in cerca d'autore*. Niemniej jednak pisarstwo dramatyczne obu autorów ma miejsca wspólne. Stan badań porównawczych nad twórczością Pirandella i Gombrowicza, wprawdzie jest raczej skromny pod względem ilościowym (ogranicza się do pojedynczych artykułów, jednej monografii oraz rozproszonych w różnych źródłach uwag, których autorzy łączą w parę Pirandella i Gombrowicza w różnych zakresach i aspektach)<sup>75</sup>, to kładzie mocne fundamenty Pirandello-Gombrowiczowskiej komparatystyki i stanowi stabilny punkt wyjścia dla dalszych badań.

Wśród badań traktujących o pokrewieństwach Pirandella i Gombrowicza należy wymienić (przedstawiam w porządku chronologicznym) artykuł Władimira Krysińskiego, w którym omówione zostają Pirandello-Gombrowiczowska wizja nieautentyczności człowieka<sup>76</sup>; rozdział książki tego samego badacza wydanej pod koniec lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, w którym autor omawiając Pirandello-Gombrowiczowskie struktury teatralne – 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 istoty<sup>77</sup> (*nota bene*: opracowanie to uważam za podwaliny Pirandello-Gombrowiczowskiej komparatystyki); artykuł Cezarego Bronowskiego traktujący o paralelach między *Ślubem* Gombrowicza<sup>78</sup> i *Enrico IV*, ze szczególnym

---

<sup>74</sup> Dla porządku, przypomnijmy to, co oczywiste: Pirandello jest reprezentantem kultury śródziemnomorskiej, a Gombrowicz północnoeuropejskiej – cfr. K. Karp, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 9.

<sup>75</sup> Jeszcze w 2012 roku Karp pisał, że właściwie jedyne uwagi poświęcone miejscom wspólnym Pirandello-Gombrowiczowskiej twórczości teatralnej zawiera książka Krysińskiego (K. Karp, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, op. cit., s. 24).

<sup>76</sup> W. Krysiński, *Pirandello et Gombrowicz, deux visions de l'homme inauthentique*, „Rivista di Letterature Moderne e Comparate” settembre 1973, t. XXVI, nr 3, s. 173-196.

<sup>77</sup> W. Krysiński, *La forma interumana di Gombrowicz: superamento delle aporie pirandelliane della forma* [rozdział podzielony jest 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. z ang. C. Donati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988, s. 329-359.

<sup>78</sup> O „quasi-pirandellizmie” *Ślubu* wspominał Krysiński już w 1960 roku w swoim wystąpieniu wygłoszonym podczas konferencji poświęconej Pirandellowi, zwracając uwagę zwłaszcza na uderzający wręcz pirandellizm wybrzmiewający 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 *Ferdynand*, sia ancora vivente. Si tratta in verità di un sistema originale di questo scrittore polacco” (W. Krysiński, *Pirandello in Polonia*,

uwzględnieniem podobieństw postaci dwóch Henryków (Henryka, głównej postaci *Ślubu* i Henryka IV, tytułowej postaci sztuki *Enrico IV*), którzy są sprawcami i więźniami fikcji w fikcji<sup>79</sup>; artykuł Karola Karpa na temat pirandellizmu u Gombrowicza i Kafki<sup>80</sup>; najnowsze i najobszerniejsze opracowanie pióra Karpa, w którym autor dowodzi obecności struktur teatralnych stosowanych przez Pirandella w dramaturgii polskiego pisarza<sup>81</sup>. W tym ostatnim studium Karp konstatuje wręcz, że Pirandellofskie struktury teatralne są „wszechobecne” w dramatach Gombrowicza<sup>82</sup>. Również Zdravko Malić, chorwacki polonista, w artykule, którego polskie tłumaczenie ukazało się na łamach czasopisma „Dialog”, sygnalizuje 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 elementy burleskowe w patetyczne)<sup>83</sup>. 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 niniejsza praca, nie dążą do dowiedzenia, że Gombrowicz czerpał inspirację z twórczości starszego kolegi po fachu, lecz raczej do wskazania, że mimo odległości czasowej i przestrzennej dzielącej obu pisarzy, jak również tego, że każdy z nich ma niewątpliwie oryginalny i indywidualny koloryt, ich dramaty wykazują pewne kluczowe punkty styczności (na przykład w zakresie takich elementów, jak

---

[w:] *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* [Venezia, Fondazione „Giorgio Cini” Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961], Le Monnier, Selci-Umbro (Perugia) 1967, s. 223-228, tu cytuję s. 225).

<sup>79</sup> 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.

<sup>80</sup> K. Karp, *Il pirandellismo in Gombrowicz e Kafka*, [w:] *Studi polacco-italiani di Toruń*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.

<sup>81</sup> K. Karp, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, op. cit.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>83</sup> Vide: Z. Malić, „*Ślub*” Gombrowicza, „Dialog” 1967, nr 5, s. 58.

Cfr. etiam: Z. Malić, *Gombrowicziana*, Biblioteka Književna smotra, Hrvatsko filološko društvo – Disput, Zagreb 2004, s. 204-205.



forma, maska, groteska, absurd, oniryzm czy postać *raisonneur*). Dramaty tych dwóch dramaturgów, konkluduje jeden z badaczy, odznaczające się ogromną oryginalnością, okazują się sobie bliższe niż można by się spodziewać<sup>84</sup>:

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 zachowań<sup>85</sup>.

„Polak i Włoch, dwóch dramaturgów równie odległych, co bliskich”<sup>86</sup> – puentuje Karp.

Obok badań Krysińskiego, Bronowskiego, Karpa czy Malicia odnotować należy, jak zostało powiedziane, rozproszone w różnych źródłach, najwyżej kilkudzaniowe uwagi naświetlające Pirandello-Gombrowiczowskie konwergencje, w tym komentarze samego 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 Gombrowicz:

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 poważał, 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 rozwiązań<sup>87</sup>.

W *Dzienniku* sam 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 Sartrem (w *Ferdynandzie* znalazłoby się niejedno 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 [...]”<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> K. Karp, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, op. cit., s. 166.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>86</sup> Oryg. „Un polacco e un italiano, due drammaturghi tanto lontani, quanto vicini” (Ibidem, s. 166).

<sup>87</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, t. CV, z. 3, s. 79-91, tu cytuję s. 79.

<sup>88</sup> W. Gombrowicz, *Fragmenty z dziennika*, „Kultura” 1954, nr 7/81-8/82 [Instytut Literacki, Paryż], s. 39.

Komponenty Pirandellofskie były więc w jakimś stopniu zbieżne, a co najmniej niekolidujące z własnymi przekonaniemami artystycznymi polskiego pisarza. Również poniższa wypowiedź Konstantego Jeleńskiego ilustruje, podobnie jak wcześniejsze wzmianki, jak często, choćby hasłowo, Gombrowicz – mimo że te porównania nie wprawiały pisarza w nadmierne zadowolenie – zestawiany był 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...»<sup>89</sup>.

Gombrowicz zwykł ostro i bezpardonowo wypierać się wszelkich wpływów, a cała jego twórczość stanowi przejaw swoistej walki z tradycją literacką, społeczną i kulturową – jak sam pisze – „na wszelki wypadek wolę nie być do nikogo podobny”<sup>90</sup>. Powyższe wypowiedzi na temat zbliżeń twórczości włoskiego i polskiego pisarza nie zostają tu przytoczone w celu „wmówienia” Gombrowiczowi Pirandellofskich inspiracji. Nie świadczą one o tym, że polski pisarz czerpał z dorobku dramaturga z Sycylii. Dowodzą jednak, że autora *Ferdydurke* najwyraźniej elementy Pirandellofskie nie mierziły, a przynajmniej nie aż tak bardzo, jak elementy wypracowane przez innych twórców. Jak odnotowuje Jarzębski: „na sugerowane mu pokrewieństwo z Pirandellem bodaj że się zgadzał, ale bez entuzjazmu”<sup>91</sup>. Gombrowicz wzdrygał się, gdy przyrównywano go do kogokolwiek, niemniej znaczące wydaje się, że tak często łączono go w parę z Pirandellem. To, że Gombrowicz, niejako *a priori*, wypierał się podobieństwa do kogokolwiek, pozostaje osobną kwestią. Jedno to, czy Gombrowicz sam czuł powinowactwa z Pirandellem, a drugie to obiektywne przesłanki konwergencji twórczości obu pisarzy.

---

<sup>89</sup> Cytat z wypowiedzi Konstantego Jeleńskiego; 15 czerwca 1984 roku w Paryżu na rue de la Vrillère Rita Gombrowicz nagrała z Jeleńskim rozmowę na temat Gombrowicza (po francusku). Fragment w polskim brzmieniu przytaczam za Piotrem Kłoczowskim, vide: P. Kłoczowski, *Zbiegi okoliczności: anachronizm*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/661-zbiegi-okolicznosci-anachronizm.html> [dostęp 08.01.2020].

<sup>90</sup> W. Gombrowicz, *Fragmenty z dziennika*, op. cit., s. 39.

<sup>91</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 79.

Pirandello i Gombrowicz zostają połączeni w parę również w refleksji krytycznoliterackiej Marii Delaperrière. Badaczka zestawia obu pisarzy w kontekście teatru awangardowego, który – „negując własną iluzję” – eksploruje własne 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 dell'arte, ale w ujęciu nowoczesnym staje się świadomym zabiegiem degeneracyjnym. Sam Gombrowicz odnosił się do Pirandella z właściwą mu rezerwą, nie mniej 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 Pirandellowską formę odpowiednimi treściami filozoficznymi, pozbawiając się tym samym pełnej swobody twórczej, którą Gombrowicz cenił sobie nade wszystko<sup>92</sup>.

We wstępie do *Operetki* Gombrowicz zachwyca się operetką jako gatunkiem teatru „doskonale teatralnym”<sup>93</sup>. Pragnienie „teatru doskonale teatralnego”, eksplorującego jednocześnie własne możliwości jako narzędzia odzwierciedlania 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”.

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 «kościółka międzyludzkiego» do czystej prawdy duszy indywidualnej<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 22-34, tu cytuję s. 24-25.

<sup>93</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, [w:] idem, *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, słowo wstępne J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 257.

<sup>94</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą* [17/01/1986], „Kultura” 1986, nr 3/462 [Instytut Literacki, Paryż], s. 7-8.

Herling porównuje atmosferę, jaka wytworzyła się wokół twórczości obu pisarzy na okoliczność rocznic ich śmierci, ale elementy Pirandellońskiej poetyki, które przytacza, jawią się tak dalece pokrewne z cechami twórczości 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 Krysińskiego, Bronowskiego i Karpa, jak również napomknięcia różnych badaczy i krytyków literatury, sygnalizujące powinowactwa obu pisarzy, dowodzą pokrewieństw między nimi, odsłaniają punkty styeczne ich twórczości w zakresie niektórych kluczowych dla obu pisarzy dylematów i struktur dramatycznych i tworzą istotne tło dla moich analiz twórczości teatralnej obu autorów pod kątem komicznego potencjału struktur metafikcyjnych. Badania przedstawione w tej pracy wpisują się w nurt refleksji komparatystycznej nad twórczością Pirandella i Gombrowicza, uzupełniając stan badań o analizy struktur metafikcyjnych obecnych w dramatach obu pisarzy w świetle komizmu i o propozycję uogólnionego modelu komizmu metafikcyjnego.

## 1.5. PODSUMOWANIE

Można skonstatować, że wprawdzie dysponujemy tekstami, które sygnalizują związki metafikcji i komizmu (głównie w ramach rozważań nad parodią), stanowiąc punkt oparcia i odniesienia dla dalszych, wieloaspektowych badań nad komizmem metafikcyjnym, to 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 również dotąd studium porównawcze zestawiające ze sobą dramatopisarstwo Pirandella i Gombrowicza w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji, brak też badań traktujących te zjawiska u obu autorów z osobna. Tymczasem zjawiska komiczne w twórczości dramatycznej włoskiego i polskiego pisarza wykazują istotne miejsca wspólne i w przypadku obu autorów są sprzężone z obecnością struktur metafikcyjnych *sensu largo*. Komizm metafikcji zdaje się być niebagatelnym aspektem twórczości teatralnej obu pisarzy, jak również wyrazicielem nurtujących ich dylematów artystycznych, antropologicznych, socjologicznych i psychologicznych.

## Rozdział 2: Kontekst metodologiczny

### 2.1. WPROWADZENIE

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

### 2.2. STRUKTURY METAFIKCYJNE

#### *Metafikcja*

Termin „metafiction”<sup>95</sup> utworzył w 1970 roku amerykański pisarz i krytyk literacki William H. Gass w książce pt. *Fiction and the Figures of Life*<sup>96</sup>. Angielski termin „metafiction” bywa tłumaczony na język polski jako „metaproza” (Marek Pawlicki, tłumacząc fragmenty

---

<sup>95</sup> Początki refleksji teoretycznej nad metafikcją sięgają badań zainspirowanych nowym kierunkiem w powieści francuskiej, Jeana Ricardou, który postrzega *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 Greenawaya*, Nomos, Kraków 2014, s. 15) i Luciena Dällenbacha, 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. *La recit speculate*). Jednym z pierwszych badaczy metafikcji jest też amerykański krytyk i teoretyk literatury Robert Scholes, który niemal równoległe z Gasse wprowadza do badań termin „metafikcji” (w artykule z 1970 roku, vide: R. Scholes, *Metaproza*, przeł. A. Kołyszko, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac., wstęp 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 i interakcje sztuki i życia (R. Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkley (California) 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. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, op. cit., s. 19-20).

<sup>96</sup> W.H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York 1970, s. 24-25.

książki Waugh pt. *Metafiction*, przekłada „metafiction” jako „metaproza”<sup>97</sup>; 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*<sup>98</sup>), „metapowieść” (w polskim tłumaczeniu „metafiction” w tytule tekstu Hutcheon – *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History* – staje się „metapowieścią”<sup>99</sup>), „metanarracja” (w *Słowniku Terminów Literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego jako polski odpowiednik „metafiction” pojawia się „metanarracja”<sup>100</sup>), „proza autotematyczna” i „proza autorefleksyjna” (tłumaczenie „metafiction” jako „prozy autotematycznej” i „prozy autorefleksyjnej” proponuje Pawlicki<sup>101</sup>), wreszcie bywa pozostawiany jako „metafikcja”, a więc polska kalka angielskiego terminu (za tym ostatnim terminem 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”<sup>102</sup>). Literatura przedmiotu obfituje w klasyfikacje i typologie metafikcji<sup>103</sup>, różnie

---

<sup>97</sup> M. Pawlicki, *Za kulisami powieści: wybrany przykłady angielskiej prozy autotematycznej*, [w:] *Dziewięć odsłon literatury brytyjskiej*, red. M. Bleinert, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 169-188, tu cytuję s. 169.

<sup>98</sup> Vide: R. Scholes, *Metaproza*, op. cit.

<sup>99</sup> L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, op. cit., s. 216-229.

<sup>100</sup> M. Głowiński, *Metanarracja* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007, s. 304.

<sup>101</sup> M. Pawlicki, op. cit., s. 169.

<sup>102</sup> K. Tuszyńska, *Modelowanie świata przedstawionego w komiksie Mila Manary*, „Studia Pragmalingwistyczne. Rocznik Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki UW” 2011, rocznik III, s. 171-183, tu cytuję s. 173.

<sup>103</sup> Jeśli chodzi o klasyfikacje i typologie metafikcji, vide na przykład: Werner Wolf wyodrębnia kilka form (uporządkowanych w pary), które może przybierać metafikcja i które mogą być w różny sposób zestawiane: metafikcja eksplicytna i implicytna (oryg. „explicit/implicite metafiction”), metafikcja bezpośrednia i pośrednia (oryg. „direct/indirect metafiction”), metafikcja krytyczna i nie-krytyczna (oryg. „critical/non-critical metafiction”), metafikcja skoncentrowana na przekaźniku, prawdzie lub na fikcji (oryg. „media-centred/truth- or fiction-centred metafiction”) – W. Wolf, *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, s. 1-85, tu cytuję 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: The Metafictional Paradox*, op. cit., s. 23. Ansgar Nünning, proponując alternatywną kategoryzację 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, *Towards a Definition, a*

definiowane są terminy jej pokrewne, rozmaicie określane są ich zakresy, zależności podrzędności i nadrzędności, różne są ustalenia, który termin miałby mieć szersze, a który węższe znaczenie. Pojęciami łączonymi z metafikcją są na przykład: autorefleksyjność, autotematyzm<sup>104</sup>, *mise en abyme*, autoprezentacja, refleksyjność, samoświadomość, samozwrotność, surfikcja<sup>105</sup> czy metaproza<sup>106</sup>. W świetle założeń badawczych tej pracy bliska

---

*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 w oparciu między innymi o elementy 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 pocztunku: Wobec literackości (1): metafikcja i powrót fabuły; Wobec literackości (2): metafikcja i nieepicki model prozy*, [w:] idem, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996 [Szkice]*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; cyt. za: *Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, op. cit., s. 7.

<sup>104</sup> Artur Sandauer zaproponował termin „autotematyzm” (konkretyzacji znaczenia tego terminu Sandauer poświęca trzy prace, vide: A. Sandauer, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985; A. Sandauer, *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; A. Sandauer, *Samobójstwo Mitydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968) na oznaczenie zjawiska umieszczenia przez autora siebie i swoich czynności twórczych na tym samym poziomie, co powieściowych wydarzeń i bohaterów, a tym samym łączeniu fikcji i autentyczności (cfr. E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992; vide etiam: J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum poetyki” jesień 2015, 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 – co trzeba zaznaczyć – 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 język nie może dotrzeć do fundamentów rzeczywistości, bo funkcjonuje wyłącznie w strefie odniesień językowych.

<sup>105</sup> Cfr. R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, op. cit., s. 421-432.

<sup>106</sup> Zależności między określeniami, takimi jak autorefleksyjność, autotematyzm, autoprezentacja, refleksyjność, samoświadomość, samozwrotność, surfikcja, metaproza, opisuje Wojciech Browarny – W. Browarny, *Opowieści niedyskretne: formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 27. Browarny: „W książce *Opowieści niedyskretne* uznałem autorefleksyjność za kategorię najszerszą. Obejmuje ona wszelkie zjawiska literackie i artystyczne, a nawet intelektualne, które zmierzają 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 fikcjonalnej, narracyjno-fabularnej. Natomiast zakres pojęcia autotematyzm byłby znacznie węższy. To odmiana metafikcji, w której dochodzi do stematyzowania 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 konstruktami 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

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”<sup>107</sup>. W niniejszej pracy, 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 różne zakresy funkcjonowania zjawiska (metafikcja może być, moim zdaniem, stosowana zarówno w odniesieniu do tekstów epickich i dramatycznych, jak i lirycznych, jako termin nadrzędny wobec metapowieści, metateatralności czy metapoezji).

Problematyka metafikcji wpisuje się w procesy związane z tak zwanym zwrotem metareferencyjnym<sup>108</sup>, który ma miejsce w latach sześćdziesiątych jako konsekwencja wzrastającej społecznej i kulturowej samoświadomości oraz ogólnego zainteresowania kwestiami tego, jak człowiek odzwierciedla, konstruuje i przekazuje własne doświadczenia<sup>109</sup>. W roku 1975 Robert Scholes pisze, że myślenie i pisanie o świecie jest konstrukcją: „Nie naśladujemy świata, lecz konstruujemy jego wersje. Nie ma *mimesis*, jest tylko *poesis*. Nie ma zapisu, jest jedynie konstruowanie”<sup>110</sup>. 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

---

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. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, op. cit., s. 5-6).

<sup>107</sup> K. Tuszyńska, op. cit., s. 173.

<sup>108</sup> Oryg. „metareferential turn” – na ten temat, vide: W. Wolf [red.], *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, [w:] *Studies in Intermediality*, red. W. Wolf, t. 5, Rodopi, Amsterdam 2011.

<sup>109</sup> Cfr. P. Waugh, op. cit., s. 3.

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

<sup>110</sup> 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 Bend (Indiana) 1975, s. 7, w polskim brzmieniu cyt. za: *Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, op. cit., s. 3).



stylistyce transparencji”<sup>111</sup>. 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 — eksponującej fakt własnego językowego i literackiego zrobienia — „cierpi na ontologiczną chwiejność, nieokreśloność, niestałość, bytowanie w sferze nominalistycznej”<sup>112</sup>. 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»”<sup>113</sup>. 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 niefikcji<sup>114</sup>. 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 procesu tworzenia. Joanna Klara Teske konstatuje, że „zagadnienie metafikcji w literaturze prowadzi do zagadnienia autopoezy, bo jak zauważa Waugh, metafikcja, podając w wątpliwość realność świata, podaje też w wątpliwość 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 samych”<sup>115</sup>.

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

---

<sup>111</sup> Pożyczam tu trafne sformułowanie Przemysława Czaplińskiego, które badacz odnosi do antyiluzyjności nieepickiego modelu prozy, vide: P. Czapliński, *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41), s. 68-84, tu cytuję s. 78-80.

<sup>112</sup> Pożyczam tu trafne sformułowanie Przemysława Czaplińskiego, które badacz odnosi do antyiluzyjności nieepickiego modelu prozy, vide: *Ibidem*, s. 80.

<sup>113</sup> Cyt. za: R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 132.

<sup>114</sup> Cfr. J.K. Teske, *Myśl Karla R. Poppera a współczesne badania nad sztuką*, „Przegląd Filozoficzny” 2014, nr 4 (92), rocznik 23, s. 367-368, zwłaszcza s. 374.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 374-375.

pograniczu literatury i metodologii literatury<sup>116</sup>), które świadomie i systematycznie na różne sposoby eksponują swój fikcyjny status (rzucając tym samym światło na problem statusu ontologicznego fikcji literackiej i rzeczywistości pozaliterackiej)<sup>117</sup>, 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 (poprzez stylizację, parafrazę, cytaty, parodię) i kultury, niejednokrotnie zachęcając przy tym odbiorców do wzięcia udziału w procesie tworzenia<sup>118</sup>. Źródłem tak ujmowanej metafikcji może być metateatralność, rozumiana jako „kreacja rzeczywistości, która nie dąży do uzyskania doskonałej iluzji rzeczywistości, nie ukrywa swojego statusu sztuki, ani aktu tworzenia”<sup>119</sup>, która realizuje się poprzez stosowanie chwytu „teatru w teatrze”, pokazywanie obiegu komunikacyjnego sceny-publiczność, dyskursywizację tematyki teatralnej w kwestiach postaci, eksponowanie „ja” autorskiego, ujawnianie odbiorcy, demonstrowanie rozdźwięku między postacią a aktorem i między postacią a odgrywaną rolą, obnażanie kulisów teatru i teatralnego instrumentarium (kurtyna, sufler, dyrektor teatru, egzemplarz sztuki itd.)<sup>120</sup>. Metafikcja uznawana jest w tej rozprawie za pojęcie szersze i nadrzędne wobec metateatru i metadramatu. Na przykład w odniesieniu do, będącego w tej pracy przedmiotem szczegółowych analiz, dramaturgii Pirandella i Gombrowicza uważam za stosowne mówienie o komizmie metafikcji, a nie o

---

<sup>116</sup> 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).

<sup>117</sup> Patricia Waugh definiuje metafikcję jako pisanie „które świadomie i systematycznie kieruje uwagę ku swojemu statusowi jako artefaktu, ażeby postawić pytania o związek między fikcją a rzeczywistością” (P. Waugh, op. cit., s. 2, w polskim brzmieniu cyt. za: E. Branny, *Powieść hipertekstowa Michaela Joyce’a afternoon jako metafikcja*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 1-15, tu cytuję s. 13-14).

<sup>118</sup> Cfr. 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*).

<sup>119</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. CI, z. 2, s. 113-138, tu cytuję s. 115.

<sup>120</sup> Na temat metateatralności, vide: L. Abel, *Metatheatr. 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*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 7-27; M. Gmys, *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Wydawnictwo 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 teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, wstęp A. Ubersfeld, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998; K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., 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*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.

komizmie metateatralności czy o komicznym wymiarze metateatralności, mimo że rozpatruję dzieła dramatyczne, których cechą jest metateatralność. U obu pisarzy metafikcja podszyta jest – choć w różnym stopniu – metateatralnością, ale niepowetowanym uproszczeniem byłoby sprowadzenie gamy zjawisk literackich wpisujących się w spektrum metafikcji w twórczości dramatycznej obu pisarzy do metateatralności. Metateatralne „zagrywki” są u obu autorów jednym z aspektów i źródeł metafikcji.

Wprawdzie metafikcja występuje w literaturze różnych epok, to na gruncie literatury postmodernistycznej znalazła najpełniejszy wyraz, stając się niejako immanentną cechą tej literatury<sup>121</sup> (*nota bene*: metafikcja żywo obecna jest również w kinie postmodernistycznym<sup>122</sup>).

W pracy analizowane są trzy główne struktury metafikcyjne: intertekstualność, ironia i postać metafikcyjna oraz powiązane z nimi formy, takie jak parodia (rozpatrywana jako przejaw intertekstualności), groteska (rozpatrywana jako źródło ironii) i metalepsa (rozpatrywana jako źródło ironii)<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> 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], tekst dostępny online: [http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa\\_02958.pdf](http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf), brak numeracji stron). Z drugiej 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: The Metafictional Paradox*, op. cit., s. 2).

<sup>122</sup> Cfr. M. Gołębiowska, *Postmodernizm w kinie amerykańskim*, „Kino” 1990, nr 3; T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.

<sup>123</sup> 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.

## Intertekstualność

Pierwszą z trzech głównych struktur metafikcyjnych rozpatrywanych w tej pracy jest intertekstualność<sup>124</sup>, która rozumiana jest nie tylko jako relacje między tekstami literackimi, ale – zgodnie z propozycją Ryszarda Nycza – również jako relacje z różnymi dyscyplinami artystycznymi i systemami semiotycznymi, na przykład muzyką czy sztukami wizualnymi<sup>125</sup>. Intertekstualność może dotyczyć stylów, cech gatunkowych, motywów, tematyki, idei, indywidualnych cech twórczości innych autorów lub ich konkretnych dzieł, a także

---

<sup>124</sup> Termin „intertekstualność” został wprowadzony przez Julię Kristevę, a zainspirowany pismami Michaiła Bachtina o dialogiczności i polifoniczności (według Michaiła Bachtina cała kultura jest dialogiczna i polifoniczna, odzwierciedla wiele głosów, vide: 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 faktu, że proces wytwarzania znaczeń jest procesem dynamicznym, 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*, [w:] idem, *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 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; cfr. etiam: A. Dziadek, *Interprétant – zarys zagadnienia*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, 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 napięcia między tekstami (M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. LXXIX, z. 1, s. 297-314, tu cytuję s. 304 – tyt. oryg. *Sémiotique in tertextuelle: l'interprétant*). Z kolei 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. Hugerford, *Virginia Woolf's early criticism 1905-25*, Ann Arbor 1965).

<sup>125</sup> Istnieją obszerne badania na temat intertekstualności, rozmaite klasyfikacje i typologie zjawiska. Wymienić należy 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, poprzez cytat, plagiat, aluzję), paratekstualność (tytuły, podtytuły), hipertekstualność (w parodii i pastiszu) i architekstualność (relacje wewnątrz gatunku literackiego) – G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, 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:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit.); 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 literatury w sytuacji ponowoczesności*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1996, s. 93).

przyjmować postać autointertekstualności<sup>126</sup>, jeśli autor nawiązuje do swojej wcześniejszej twórczości lub własnej osoby (cfr. związki z metalepsą, na przykład w przypadku, gdy autor wkracza do świata przedstawionego własnego dzieła). W tej rozprawie termin autointertekstualności używany jest dla oznaczenia spektrum zjawisk związanych z autorskimi odniesieniami do własnej twórczości (powiązania w obrębie twórczości jednego autora) i własnej osoby. W pracy omawiane są więc szeroko rozumiane relacje intertekstualne, uwzględniające między innymi obecność: sądów, wyrażań, tekstów, wzorców stylistyczno-gatunkowych innych autorów, tekstów, gatunków<sup>127</sup>, wyznaczników innych, tj. pozaliterackich, form artystycznych i innych systemów semiotycznych (na przykład wprowadzenie motywu *tableau vivant* czy stylizacji muzycznej), elementów leksykalno-stylistycznych charakterystycznych dla innych typów tekstów<sup>128</sup>, wreszcie miejsc niespójnych, niezrozumiałych, sugerujących występowanie w tekście elementów zapożyczonych z innych dyskursów, które wywarły wpływ na jego treść<sup>129</sup>. W tej rozprawie intertekstualność

---

<sup>126</sup> W odniesieniu do autorskich odwołań do własnej twórczości i własnej osoby badacze stosują różne nazwy i różne opisy, na przykład: „autotekstualność”, „intertekstualność ograniczona”, „intertekstualność wewnętrzna”, „intekstualność”, „intratekstualność”, „autoparafaiza”. Jean Ricardou dokonuje podziału intertekstualności na intertekstualność ogólną (relacje między różnymi dziełami różnych autorów) i intertekstualność ograniczoną (relacje między różnymi dziełami tego samego autora) oraz intertekstualność zewnętrzną (między różnymi dziełami) i intertekstualność wewnętrzną (w obrębie tego samego dzieła) – J. Ricardou, „*Claude Simon*”, *textuellement*, [w:] *Claude Simon. Analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, red. J. Ricardou, Éditions U.G.E., Paris 1975. Odwołując się do podziałów wprowadzonych przez Ricardou, Lucien Dällenbach pisze o „intertekstualności autarkicznej” wymiennie z synonimicznym terminem „autotekstualności”, które zawierają w sobie zjawiska autocytatu, „dzieła w dziele”, „teatru w teatrze” (L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, „Poétique” 1976, nr 27, s. 282-283; L. Dällenbach, *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. LXXVII, z. 4, s. 75-100, tu cytuję s. 80). Badacze piszą również 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 „intratekstualności” 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. LXXXII, z. 4, s. 183-208, tu cytuję 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. Literatura drugiego stopnia*, op. cit.). Cfr. etiam: na temat tekstu w tekście, czyli „intekstualności” i „intekstu” – P. Torop, *Zagadnienie intekstu*, przeł. T. Bogdanowicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXII, z. 2, s. 236-246 (tyt. oryg. *Problema intieksta*).

<sup>127</sup> Cfr. taki rodzaj relacji intertekstualnych Nycz określa mianem presupozycji – R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] idem, *Tekstowy świat poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit., s. 85.

<sup>128</sup> Cfr. taki rodzaj relacji intertekstualnych Nycz określa mianem anomalii.

<sup>129</sup> Cfr. taki rodzaj relacji intertekstualnych Nycz określa mianem atrybucji.

rozpatrywana jest ze względu na jej metafikcyjny wydźwięk. Szczególną uwagę poświęca się tu sposobowi występowania w utworze odtwarzanych w ramach relacji intertekstualnych wzorców (w jaki sposób ujawniają się powiązania intertekstualne i czy są w szczególności sposób eksponowane)<sup>130</sup>, funkcjom, jakie pełnią w utworze, stosunkowi autorów wobec nich<sup>131</sup>, temu, jak wpływają na odbiór dzieła<sup>132</sup> i jak kształtuje się pod wpływem intertekstualności relacja odbiorcy wobec dzieła. Przedmiotem zainteresowania jest więc nie tyle obecność aluzji, cytatów itd., ile to, w jaki sposób są przywoływane, w jaki sposób kształtują się relacje i napięcia między nimi a (kon)tekstem, w którym zostają przywołane oraz na czym polega ich metafikcyjny wydźwięk i powiązanie z nim sensy komiczne.

Jedną z charakterystycznych form intertekstualności, najbardziej wyrazistą formą stylizacji<sup>133</sup> i jedną z możliwych determinant metafikcji jest parodia. Wielu badaczy wpisuje parodię w spektrum zjawisk intertekstualnych: Wiktor Szklowski uważa intertekstualność, wspólnie z nieciągłością tekstu, za główne wyznaczniki parodii<sup>134</sup>; Gérard Genette badając relacje intertekstualne i ich transformacje, kataloguje „literaturę drugiego stopnia”<sup>135</sup>, 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 (cfr. śmierć autora<sup>136</sup>, ale narodziny odbiorcy); Hutcheon określa parodię jako „modalność kanonu intertekstualności”<sup>137</sup>, która tak „jak inne formy

---

<sup>130</sup> *Nota bene*: Ryszard Nycz stwierdza, że autor zazwyczaj sygnalizuje wyznaczniki intertekstualne.

<sup>131</sup> 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, intertekstualność i literatura powszechna*, op. cit., s. 93).

<sup>132</sup> *Nota bene*: W świetle intertekstualności każde dzieło otwiera nową perspektywę odbioru tekstów, które to dzieło poprzedzają (cfr. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, op. cit.).

<sup>133</sup> J. Sławiński, *Parodia* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 374-375.

<sup>134</sup> *Nota bene*: 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, cfr. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970 – tyt. oryg. *Problemy poetiki Dostojewskiego*), nie eksponując przy tym jej komicznych funkcji.

<sup>135</sup> Vide: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit.

<sup>136</sup> Cfr. 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*).

<sup>137</sup> L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia*, przeł. Krystyna Górka, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. LXXVII, z. 1, s. 331-350, tu cytuję s. 335 (tyt. oryg. *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie*).

intertekstualne polega na nakładaniu się tekstów”<sup>138</sup>. Obok intertekstualności, jako wyznacznik pojęcia parodii, występuje metafikcyjność (cfr. tendencja do utożsamiania parodii z metafikcją wyraźna jest zwłaszcza w koncepcjach rosyjskich formalistów, modernistów i postmodernistów; intertekstualność i tekstowa nieciągłość wskazywane są 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”<sup>139</sup>. Moim zdaniem parodia jako forma intertekstualna ma zawsze wydźwięk metafikcyjny, w sposób pośredni lub bezpośredni zwracając uwagę na fikcyjny, językowy, tekstualny wymiar dzieła. Zasadniczym założeniem mojej pracy jest, że parodia jako źródło metafikcji, a więc jako – posługując się określeniem Szklowskiego – „chwyt obnażania chwytu”<sup>140</sup>, może prowadzić do efektów komicznych.

### *Ironia*

Drugą główną strukturą metafikcji omawianą w tej pracy 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 zabawy<sup>141</sup>. 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 przeciwko 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 intencję podporządkowania zdobytego przez podmiot ironizujący doświadczenia pewnej idei i włączenia tegoż w obręb światopoglądu podmiotu<sup>142</sup>. Włodzimierz Bolecki akcentuje synergę deziluzji (przede wszystkim w wymiarze

---

<sup>138</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>139</sup> E. Sidoruk, op. cit., s. 222-223.

<sup>140</sup> Takie aspekty parodii eksponowali również później Borys Tomaszewski i Jurij Tynianow.

<sup>141</sup> R. Scholes, *Metaproza*, op. cit., s. 131-135.

<sup>142</sup> P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 28.

narracyjnym jako kwestionowanie konwencji narracyjnych i dygresje metanarracyjne), parodii (ujawniającej intertekstualny status literatury) i groteski<sup>143</sup>.

Ironia narracyjna to chwyt dotyczący narracji i generalnego konstruowania świata przedstawionego, który rozbija jednolitą strukturę narracji i demaskuje iluzję świata przedstawionego. Ironia narracyjna obejmuje swym 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”<sup>144</sup>), 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 narratora<sup>145</sup>.

Jednym z zabiegów aktualizujących ironiczną grę z odbiorcą i z konwencjami odbioru dzieła literackiego, a zarazem źródłem ironii narracyjnej jest metalepsa<sup>146</sup>. Metalepsa rozumiana jest w tej pracy zgodnie z ustaleniami Gérarda Genette’a, który mianem metalepsy określa „każde wtargnięcie ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (albo też postaci z diegezy do świata metadiegetycznego etc.)”<sup>147</sup>, a ogólniej pomieszanie elementów należących do rzeczywistości ekstradiegetycznej z elementami pochodzącymi z fikcyjnego (diegetycznego) świata i każde przekroczenie granicy między tym między światem ekstadiegetycznym i diegetycznym<sup>148</sup>. Genette używa pojęć świata

---

<sup>143</sup> Vide: W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 116, s. 124; cfr. etiam: J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, op. cit., s. 132.

<sup>144</sup> P. Łaguna, op. cit., s. 64.

<sup>145</sup> Posiłkuje się ustaleniami dotyczącymi ironii narracyjnej Piotra Łaguny, vide: P. Łaguna, op. cit., s. 64-67.

<sup>146</sup> Na temat metalepsy vide na przykład przegląd badań opracowany przez Johna Piera (J. Pier, *Metalepsis (revised version)*), tekst dostępny online: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html> [dostęp 29.01.2020].

<sup>147</sup> G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, op. cit., s. 234-235; w polskim brzmieniu cyt. za: T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 183-194, tu cytując s. 184).

<sup>148</sup> 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 spétatoriels”); aspekty psychologiczne i socjologiczne,



diegetycznego i ekstradiegetycznego: świat diegetyczny to rzeczywistość opowiadanych zdarzeń, to świat przedstawiony (w którym istnieją fikcyjne postaci), natomiast świat ekstradiegetyczny to rzeczywistość poza fikcyjnym światem przedstawionym; gdy granice między światem diegetycznym i ekstradiegetycznym zostaną przekroczone, rodzi się metafikcja<sup>149</sup>. Metalepsa to zatem przemieszanie elementów należących do dwóch „ontologicznie odrębnych”<sup>150</sup> światów w obrębie jednak pewnego uniwersum literackiego<sup>151</sup>. Metalepsa – poprzez obnażenie konwencji kreacji literackiej, którego dokonuje – jest jednym z głównych zabiegów łamania iluzji prawdziwości świata przedstawionego<sup>152</sup>. Przykładem metalepsy może być wkroczenie autora do świata przedstawionego, albo – odwrotnie – wyjście postaci z fikcyjnej rzeczywistości i przeniesienie się do rzeczywistości ekstradiegetycznej (a raczej *de facto* pozornie ekstradiegetycznej). Niektórzy badacze do elementów metaletycznych zaliczają również komponenty paratekstualne lub obnażenie instrumentarium kreacji fikcji<sup>153</sup>.

Obok ironii narracyjnej istotną odmianą ironii omawianą w tej pracy jest ironia groteski. Groteska<sup>154</sup>, którą Łaguna omawia jako zjawisko pokrewne ironii lub potencjalnie ironiczne, w rozumieniu przyjętym w tej pracy, stanowi swego rodzaju ironiczną „syntezę mimetycznych form ekspresji”<sup>155</sup>. Ironia tak definiowanej groteski rodzi się z dystansu wobec szeroko rozumianych konwencji (estetycznych, artystycznych, obyczajowych)<sup>156</sup> oraz sprzężonego z nim poczucia dysonansu, jaki wywołuje się w odbiorcy. Determinantami ironii groteski są więc

---

które dotyczą osób zaangażowanych w powstanie filmu (oryg. „le plan créationnel”) – É. Souriau, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, „Revue international de Filmologie” 1951, nr 7/8, s. 231-240.

<sup>149</sup> G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, op. cit.; G. Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge 1997 (oryg. G. Genette, *Seuils*, Paris 1987).

<sup>150</sup> Werner Wolf pisze o „ontologically distinct worlds”.

<sup>151</sup> Cfr. E. Feyersinger, *Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: Die Metalepse im Animationsfilm*, „Montage” 2007, 16.2, s. 113-130, tu cytuję s. 122.

<sup>152</sup> Cfr. W. Wolf, *Illusion and Breaking Illusion Twentieth Century Fiction*, [w:] *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, red. F. Burwik, W. Pape, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1990, s. 295.

<sup>153</sup> Sarkhosh omawiając metalepsę w filmie pisze na przykład o eksponowaniu kamery, ale stwierdza, że przestrzenią zaistnienia metalepsy mogą stać się również napisy otwierający filmy, vide: K. Sarkhosh, op. cit., s. 171-196.

<sup>154</sup> Vide: P. Łaguna, op. cit., s. 76-78.

<sup>155</sup> Sformułowanie Włodzimierza Boleckiego w kontekście groteski w polskiej literaturze modernistycznej.

<sup>156</sup> Jerzy Franczak odnośnie do groteskowości w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* Gombrowicza odnotowuje, że zasadza się ona „na traktowaniu konwencji literackich i językowych jako znaków pustych, podatnych na dowolne przetasowania” (J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, op. cit., s. 220).

rewizjonistyczna postawa wobec norm estetycznych, konwencji literackich i szeroko 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)<sup>157</sup>, 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)<sup>158</sup>. Ironiczna jest groteskowa względność, niestabilność i niepochwytność istoty zjawisk, które wiążą się „albo ze swobodną grą literacką i czystą zabawą, albo też z ewokacją tragicznego światopoglądu twórcy”<sup>159</sup> – „w pierwszym przypadku uwidaczniają się związki groteski z komizmem. W drugim z tragizmem, a zwłaszcza tragikomizmem o wydźwięku komicznym”<sup>160</sup>.

### *Postać metafikcyjna*

Za trzecią główną strukturę metafikcyjną uznaje się w tej pracy postać metafikcyjną (*nota bene*: cecha metafikcyjności może mieć różne przejawy i różny stopień nasilenia, tak że w przypadku postaci Pirandellowskich mowa o postaciach metafikcyjnych, a w odniesieniu do postaci Gombrowiczowskich o podszyciu metafikcją). W teorii literatury za postaci metafikcyjne<sup>161</sup> uznaje się postaci świadome swojego fikcyjnego statusu, które „komentując i analizując swoją kondycję, sytuują się na poziomie meta, stwarzając dystans między sobą jako podmiotem i sobą jako przedmiotem”<sup>162</sup>, są więc niejako jednocześnie konstruowane za

---

<sup>157</sup> Odwołuję się tu do wyznaczników groteski jako formy ironicznej według Piotra Łaguny i uwag na temat groteski Jerzego Franczaka (J. Franczak, *U źródeł nowoczesnej metafikcji: rzecz o „Palubie” Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia” 2006, nr 4, s. 25-40).

<sup>158</sup> Cfr. uwagi Łaguny na temat groteski jako jednego ze „zjawisk literackich pokrewnych ironii lub potencjalnie ironicznych” – P. Łaguna, op. cit., s. 76-78.

<sup>159</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>160</sup> Ibidem.

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

<sup>161</sup> Problematykę postaci metafikcyjnych jako jedna z pierwszych podjęła Jane Schleuter, vide: J. Schleuter, *Metafictional characters in modern drama*, Columbia University Press, New York 1979.

<sup>162</sup> M. Jakubowiak, *Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne w dwóch powieściach Teodora Parnickiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 204-226, tu cytuję s. 206.

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 rzeczywistością<sup>163</sup>. Badacze określają postać literacką jako twór słowny (językowy, tekstowy) i antropomimetyczny<sup>164</sup>. 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”<sup>165</sup>. Taka postać „ujawnia [...] fikcyjny charakter konstruowania tożsamości i jego konsekwencji”<sup>166</sup>. 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”<sup>167</sup>. Za główne wyznaczniki metafikcyjności postaci w tej pracy 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 w sposób bezpośredni, gdy postaci na przykład wprost komentują swój fikcyjny status bądź w sposób pośredni, gdy istnienie postaci jako tworców literackich ujawnia się poprzez ich (de)konstrukcję, wskutek której jawią się jako zlepki konwencji.

### 2.3. TEORIE I FORMY KOMIZMU

Jerzy Ziomek twierdzi, że: „najogólniej rzecz ujmując, teorie komizmu tworzą dwie klasy: klasę kontrastu i klasę degradacji”<sup>168</sup>. Na tych dwóch kategoriach opierają się wszystkie zjawiska śmieszne. Na komizm rodzący się z poniżenia jakiejś wartości jako pierwszy zwraca uwagę Thomas Hobbes<sup>169</sup>. Kwestię obecności oraz znaczenia poczucia wyższości i degradacji

---

<sup>163</sup> J. Schleuter, op. cit., cyt. za: M. Jakubowiak, op. cit., s. 206-208.

<sup>164</sup> Cfr. E. Kasperski, *Poetyka i antropologia postaci*, [w:] *Postać literacka: teoria i historia*, red. E. Kasperskiego, Warszawa 1998; H. Markiewicz, *Postać literacka*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984

<sup>165</sup> Jakubowiak przedstawia zarys pojęcia postaci metafikcyjnej na potrzeby analizy tego rodzaju postaci w powieściach Teodora Parnickiego (M. Jakubowiak, op. cit., s. 206-208).

<sup>166</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>167</sup> P. Waugh, op. cit., s. 59.

<sup>168</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 321.

<sup>169</sup> Th. Hobbes, *Human nature and Lewiathan*, [w:] *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, red. W. Molesworth, t. 4, London 1840.

w przeżyciu komizmu podejmował również Alexander Bain<sup>170</sup>. Do zwolenników teorii degradacji należeli także: Karl Ueberhorst, Harald Høffding, Stendhal, Stern i Władysław Witwicki. W świetle teorii degradacji komizm rodzi się z poczucia wyższości odbiorcy, kiedy odkrywa, że przedmiot nie odznacza się walorami, które były mu wcześniej przypisywane<sup>171</sup>. Komizm jest bowiem – jak wskazuje Ziomek – „objawem sprzeczności między przekonaniem o tym, jak powinno być (norma), a tym, jak bywa (konstatacja)”<sup>172</sup>. Dotykamy tu drugiej zasadniczej teorii komizmu – teorii kontrastu. Ziomek przyjmuje, że „utwór komiczny to taki utwór, który jest przeciwbiegunem określonego obrazu jako reprezentanta normy”<sup>173</sup>. Jako jeden z pierwszych teorię kontrastu postuluje Wilhelm Friedrich Hegel. Inni przedstawiciele tej teorii to: Friedrich Vischer, Władysław Witwicki, Mikołaj Czernyszewski, Immanuel Kant, Emil Kraepelin i Theodor Lipps. Vischer, Lemcke, Witwicki, Czernyszewski i Boriew, którzy w badaniach nad komizmem koncentrują się na specyfice przedmiotów komicznych (teorie obiektywistyczne), będąc przekonani, że „zasadą organizacji struktury komicznego przedmiotu jest właśnie kontrast lub sprzeczność jego cech zewnętrznych lub wewnętrznych”<sup>174</sup>. 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)<sup>175</sup>. Za czołowego przedstawiciela tego nurtu badań nad komizmem uważa się Artura Schopenhauera, który pisze o inkongruencji (sprzeczności, niezgodności)<sup>176</sup>, jaka istnieje między przedmiotem rzeczywistym a wyobrażeniem o nim<sup>177</sup>. W niektórych badaniach zamiast „kontrastu” zostają

---

<sup>170</sup> A. Bain, *The Emotions and the Will*, Longmans, Green & CO, London 1865.

<sup>171</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 321.

<sup>172</sup> Ibidem, s. 325.

<sup>173</sup> Ibidem, s. 341.

<sup>174</sup> A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, op. cit., s. 133-134.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Komiczny utwór jest zawsze inkongruentny, to znaczy cechuje go wewnętrzna dysharmonia, wielogłosowość i zdialogizowanie. W książce pt. *Świat jako wola i wyobrażenie* Schopenhauer pisze o inkongruencji, czyli niezgodności między rzeczywistym przedmiotem a wyobrażeniem o nim (vide: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i wyobrażenie* Schopenhauer Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994).

<sup>177</sup> 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

wprowadzane następujące terminy: niezgodność z normą, odejście od normy, sprzeczność z normą (Jan Stanisław Bystron, Jan Trzynadlowski, Bohdan Dziemidok)<sup>178</sup>. 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”<sup>179</sup>. 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, nienormalnego<sup>180</sup>.

Jeden z głównych bohaterów tej pracy, Luigi Pirandello, wyłożył swoje postrzeganie zjawisk komicznych w eseju pt. *L'umorismo* (pol. *Humoryzm*<sup>181</sup>), ilustrując je licznymi

---

najlepiej pasują rozmaite teorie niespójności («incongruity theories»)<sup>181</sup> (J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, op. cit., s. 132).

<sup>178</sup> A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, op. cit., s. 133- 134.

<sup>179</sup> P. Biłgorajski, *Humor w kulturze: od wykrywania fałszu do unikania prawdy*, „Filozofuj!” styczeń-luty 2019, nr 1 (25) [numer monograficzny nt. *Filozofia śmiechu i humoru*], s. 22.

<sup>180</sup> B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska” 1961, t. XVI, 4, sectio F, s. 57.

<sup>181</sup> Esej Pirandella pt. *L'umorismo* (1908) nie został do tej pory w całości przetłumaczony na język polski. Trudności w tłumaczeniu następcza już sam tytułowy termin *umorismo*. Jak pisze Józef 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*, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1978, s. III-LXIV, tu cytuję 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 pisze – „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 Heisteina termin „humoryzm”, który w jego odczuciu jest „niezbyt zręczny” (Ibidem, s. 17). 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, s. 17), i w zgodzie z tym przekonaniem tłumaczy tytuł eseju jako *Humor*. Również Jerzy Adamski w *Sztuce teatru wedle Pirandella* 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:] eadem, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 15). Wreszcie Halina Kralowa w krótkim opracowaniu

przykładami z literatury. Istotne jest, że Pirandello odróżnia komizm od humoryzmu. Komizm (oryg. „comico”) jest, jak pisze Pirandello, wynikiem „dostrzeżenia przeciwieństwa” (oryg. „avvertimento del contrario”<sup>182</sup>), a więc intelektualnego rozpoznania sprzeczności<sup>183</sup>. Komizm rodzi się ze spostrzeżenia rozbieżności 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 zjawiskiem 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”<sup>184</sup>), a więc percypowanie inkongruencji zarówno w sposób intelektualny, jak emocjonalny. 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 odbiorcy współczucie i litość w stosunku do przedmiotu śmiechu, w tym

---

poświęconym Pirandellowi jako polski tytuł eseju podaje *Humor*, ale w dalszej części pozostawia termin nieprzetłumaczony, we włoskim brzmieniu *umorismo*, daje tym samym dowód braku na gruncie języka polskiego stosownego ekwiwalentu (H. Kralowa, *Luigi Pirandello. Życie i forma*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001, s. 39-40). Zarówno zastąpienie Pirandellońskiego *umorismo* polskim „humorem”, co „komizmem” wydaje się niezadowolającym rozwiązaniem translacyjnym. Pirandello’skie pojęcie *umorismo* jest zjawiskiem odrębnym, nietożsamym ani z komizmem, ani z humorem, dlatego najwłaściwszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie na jego oznaczenie osobnego terminu. W tej pracy przyjęte zostaje tłumaczenie włoskiego *umorismo* na język polski jako „humoryzm”.

<sup>182</sup> Monika Woźniak „avvertimento del contrario” tłumaczy na polski jako „dostrzeżenie przeciwieństwa” (vide: U. Eco, *Między kłamstwem a ironią*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo M., Kraków 2008, s. 72-73 – tyt. oryg. *Tra menzogna e ironia*).

<sup>183</sup> Felicity Firth w odniesieniu do Pirandello’skiego „avvertimento del contrario” używa trafnego określenia „intelektualne rozpoznanie sprzeczności” (oryg. „intellectual recognition of contradiction”) – vide: F. Firth, *Pirandello*, [w:] *The Cambridge History of Italian Literature*, red. P. Brand P., L. Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 481.

<sup>184</sup> Monika Woźniak tłumaczy „sentimento del contrario” jako „uczucie sprzeczności” (vide: U. Eco, *Między kłamstwem a ironią*, op. cit., s. 73).

Cfr. etiam: „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*, op. cit., s. 73).

przypadku starej kobiety<sup>185</sup>. Dzieło humorystyczne wprawia odbiorcę w stan konsternacji, wywołuje sprzeczne emocje: komizm i śmiech ścierają się ze smutną refleksją<sup>186</sup>. Podczas gdy komizm, zjawisko proste, wywołany obrazem sprzecznym z obowiązującym modelem, prowadzi bezpośrednio do śmiechu, humoryzm wiąże się z pewnego rodzaju współodczuwaniem z komicznym przedmiotem. Mimo to, również humoryzm może prowadzić do śmiechu, ale będzie to śmiech podszyty goryczą, współczuciem, bólem. Humoryzm, zdaniem Pirandella, polega na ukazaniu „bolesnych aspektów radości i śmiesznych aspektów ludzkich cierpień”<sup>187</sup> i „najbardziej poważnych zjawisk w ich śmieszności i najbardziej śmiesznych w ich powadze”<sup>188</sup>. Tłumaczy to tragiczne, głęboko refleksyjne podszycie komizmu i śmiechu w twórczości Pirandella.

Specyficzny sposób rozumienia przez Pirandella zjawisk komicznych, a zwłaszcza dychotomia komizm-humoryzm ma, według Leonarda Sciascii, związki z sycylijskimi korzeniami pisarza<sup>189</sup>. Sciascia odnotowuje, że podczas gdy wyraźne rozróżnienie komizmu i tragizmu obecne jest w tradycji greckiej, dla kręgu kultury arabskiej<sup>190</sup> charakterystyczny jest

---

<sup>185</sup> Vide: „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 interviene 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).

<sup>186</sup> Cfr. Salvatore Guglielmino: „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*, op. cit., s. XVII). Cfr. etiam: „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*, op. cit., s. 131).

<sup>187</sup> L. Pirandello, *L’umorismo*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1960, s. 36; w polskim brzmieniu cyt. za: J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XXII.

<sup>188</sup> Ibidem, s. 36; w polskim brzmieniu cyt. za: J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XXII.

<sup>189</sup> Cfr. opracowania Leonarda Sciascii poświęcone Pirandellowi: L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher, S. Sciascia, Caltanissetta 1953; L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano, 1996; L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989.

<sup>190</sup> Na temat arabsko-sycylijskich związków historycznych i kulturowych, vide: 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. Aziz, *A History of Islamic Sicily*, Edinburgh 1975; F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milano 1979; B.M. Alfieri et al., *Testimonianze degli Arabi in Italia*, Roma 1988; H. Bresc et al., *Del nuovo sulla Sicilia musulmana*, Roma 1995.

brak ostrego rozgraniczenia tych dwóch wartości<sup>191</sup>. 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 i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem [...] jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna<sup>192</sup>.

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”<sup>193</sup>. Tym śladem wydaje się podążać Pirandello, wskazując refleksję jako element determinujący humoryzm w opozycji do komizmu. Włoski pisarz rozgranicza też zjawiska humoryzmu, komizmu i ironii<sup>194</sup>.

Jedną z form komizmu rozpatrywaną w tej pracy jest parodia. Komiczny aspekt parodii 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:

---

<sup>191</sup> Cfr. „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*, Adelphi, Milano 1996, s. 23-24).

<sup>192</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006, s. 16-17.

<sup>193</sup> W. Witwicki, *Analiza komizmu*, [w:] idem, *Psychologia*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 211.

<sup>194</sup> Vide: „Non vogliamo affatto confondere lo spirito comico, l'ironia, la satira con l'umorismo: tutt'altro!” – pisze Pirandello (L. Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., s. 115).



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”<sup>195</sup>. Co istotne w parodii „nieosiągalne jest zespojenie głosów”<sup>196</sup>, „głosy są nie tylko odosobnione i rozdzielone, ale wręcz wrogo sobie przeciwstawione”<sup>197</sup>, a zatem „szczególnie ostro podkreślona jest odmienność słowa cudzego”<sup>198</sup>. Fakt, że parodia stanowi odchylenie od normy literackiej zaważa na jej komicznym wydźwięku. Badacze zestawiają, w różnych aspektach, parodię z metafikcją i komizmem. Hans Jauss<sup>199</sup>, podobnie jak Wolfgang Iser<sup>200</sup>, 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, wyodrębniając ją jako jedną z form postmodernistycznych, obok ironii, komedii absurdu, czarnego humoru, bufonady i negacji, oraz umieszcza w kontekście fantastyki, gry, humoru, happeningu i form autorefleksyjnych<sup>201</sup>. Rose wyróżnia dwa podstawowe wyznaczniki parodii: ambiwalencję dwoistej struktury oraz komizm, konstatując, że parodia może być wykorzystywana w rozmaity sposób, ale zawsze w celu komicznego przekształcenia, które może mieć charakter metafikcji lub nie<sup>202</sup>.

Kolejną formą komizmu, o której mowa w pracy jest ironia. Niektórzy badacze, między innymi Theodor Lipps, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Julian Krzyżanowski i Juliusz Kleiner traktują ironię jako samodzielną formę komizmu<sup>203</sup>. Podobnie Łaguna zauważa, że „ironia należy do zjawisk silnie powiązanych z komizmem. Najszerszej rzecz ujmując, można

---

<sup>195</sup> M. Bachtin, *Słowo w dziele Dostojewskiego*, op. cit., s. 122.

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> Ibidem.

<sup>199</sup> H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze: (fragmenty)*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. LXIII, z. 4, s. 271-307; H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999 (tyt. oryg. *Literaturgeschichte als Provokation*).

<sup>200</sup> W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore 1978 (tyt. oryg. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*).

<sup>201</sup> I. Hassan, *Pluralism in postmodern perspective*, „Critical Inquiry” spring 1986, t. 12, nr 3, s. 503-520; I. Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus (Ohio) 1987.

<sup>202</sup> *Nota bene*: istnieje tendencja ku uznawaniu za artystyczną jedynie parodię metafikcyjną, przy jednoczesnym marginalizowaniu parodii komicznej.

<sup>203</sup> P. Łaguna, op. cit., s. 28.

powiedzieć, że stanowi ona wyjątkowo subtelny przejaw komizmu<sup>204</sup> oraz że „szukając analogii pomiędzy komizmem a ironią, wskazać wypada na podobieństwo w samej strukturze zjawiska komicznego i ironicznego<sup>205</sup>. Oba zjawiska rodzą się z poczucia sprzeczności i wyższości wobec zjawiska, w którym ujawnia się sprzeczność<sup>206</sup>. 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<sup>207</sup>. Innymi słowy konstytutywne cechy tej formy wypowiedzi: poczucie wyższości mówiącego, degradacja przedmiotu wypowiedzi (i jej odbiorcy) oraz „igranie ze sprzecznymi sensami<sup>208</sup> powodują, że w określonych warunkach może ona również pełnić funkcje komiczne, stanowić rodzaj dowcipu, wyrażać drwinę, szyderstwo, sarkazm, a także być składnikiem parodii<sup>209</sup>. Między innymi z tytułu cechującej ironię opozycji między efektem oczekiwanym a efektem uzyskanym, Freud uznaje ją za podgatunek komizmu<sup>210</sup>. 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<sup>211</sup>) – konstatuje, że „analiza 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<sup>212</sup>. Oto ironia komiczna – pisze Łaguna – „jest reakcją na kontrast budzący śmiech, bawi bądź bawiąc ocenia krytycznie, jest igraszką albo atakiem na rzeczywistość [...]”<sup>213</sup>.

---

<sup>204</sup> Uwagi Łaguny na temat związków ironii z komizmem, vide: Ibidem, s. 47-50, tu cytuję s. 50.

<sup>205</sup> Ibidem, s. 47-48.

<sup>206</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>207</sup> A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, op. cit., s. 147.

<sup>208</sup> A. Okopień-Sławińska, *Ironia* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 221-222.

<sup>209</sup> Ibidem, s. 222.

<sup>210</sup> Vide: Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993 (tyt. oryg. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*).

<sup>211</sup> B. Dziemidok, *O komizmie*, op. cit., s. 45.

<sup>212</sup> P. Łaguna, op. cit, s. 48.

<sup>213</sup> Ibidem, s. 62.

Wreszcie również groteska rozpatrywana jest w pracy w kontekście komizmu. Niektórzy badacze utrzymują, że groteska to coś więcej niż tylko kategoria estetyczna, biorąc pod uwagę jej egzystencjalne konotacje. Groteska może być 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, jak również Lee Byrona Jenningsa, stanowi swoistą próbę intelektualnego rozpoznania i wartościowania świata. Kayser stawia tezę, że groteskowość to „świat, który stał się obcy”<sup>214</sup>, to „wtargnięcie w nasze życie chaosu i paradoksu”<sup>215</sup> – 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 funkcję oczyszczającą, prowadzi do swoistego *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”<sup>216</sup>. Justus Möser widzi w grotesce szczególny rodzaj śmieszności, w którym mieszają się komizm i tragizm, śmiech i łzy<sup>217</sup>. Zakresy pojęć, takich jak groteska, absurd i tragicomedia 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” postaci groteskowych, jak demony, diabły, postaci będące kompozycją elementów zwierzęcych, roślinnych i ludzkich, postaci zdeformowane i ułomne fizycznie, wymienia figury kojarzone z gatunkami komediowymi, jak postaci z komedii dell’arte (szczególnie Pantalone)<sup>218</sup>, błazny, kłowni, marionetki czy kostiumy z niemieckich widowisk zapustnych. Groteska operuje takimi

---

<sup>214</sup> W. Kayser, op. cit., s. 276.

<sup>215</sup> L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. LXX, z. 4, s. 281-318, tu cytuję s. 282 (tyt. oryg. *The term „grotesque”*).

<sup>216</sup> J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. LXX, z. 4, s. 319-327, tu cytuję s. 321 (tyt. oryg. *Le Grotesque et l’expérience de la „Lucidité”*).

<sup>217</sup> Również Völker akcentuje połączenie komizmu i tragizmu jako ważką cechę groteski.

<sup>218</sup> Według Justusa Mösera źródłem groteski w teatrze może być w teatrze maskarada, szczególna gestykulacja i sposób poruszania się aktorów. Möser łączy zagadnienia groteski z komedią dell’arte, proponując termin „arlekinada” (oryg. „Harlekinade”), vide: J. Möser, *Harlekin, oder Verteidigung des Groteske Komischen*, Hansebooks, Norderstedt 2017 (pierwodruk: 1761).

narzędziami, jak hiperbola, kontrast, zaskoczenie, dysproporcja, parodia<sup>219</sup>, niezgodność między treścią a formą oraz alogizm. Wiele z tych środków pokrywa się z konstytutywnymi mechanizmami komizmotwórczymi.

## 2.4. KOMICZNE UWARUNKOWANIA METAFIKCJI

### 2.4.1. „Poufale obmacywanie” źródłem komizmu

Refleksje Michaiła Bachtina, zawarte w rozprawie pt. *Epos i powieść*, na temat „strefy bezceremonialnego kontaktu”<sup>220</sup> oraz koncepcja „poufalego obmacywania”<sup>221</sup> konstytuują przyjęty w mojej pracy kontekst badań nad powiazaniami metafikcji i komizmu:

Śmiech odznacza się cudowną siłą przybliżania przedmiotu, wprowadza przedmiot w strefę bezceremonialnego kontaktu, w której można go poufale obmacywać ze wszystkich stron, przewracać, odwracać ma lewą stronę, oglądać od dołu i z góry, rozbijać 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 badawczym<sup>222</sup>.

Chociaż słowa Bachtina odnoszą się do procesów rozwoju gatunku powieściowego, przyjęto tu za zasadne odniesienie ich również do badań nad komizmotwórczym potencjałem metafikcji. Działania, które – zdaniem rosyjskiego literaturoznawcy – możliwe są 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 „poufalego obmacywania z każdej strony, przewracania, odwracania na lewą stronę, oglądania od dołu i z góry, rozbijania zewnętrznej skorupy i zaglądania do środka, podawania w wątpliwość, rozkładania, rozczłonkowania, obnażania i demaskowania, swobodnego badania i wypróbowania”<sup>223</sup> nie tylko dzieła literackiego, ale ogólnie konwencji mówienia i

---

<sup>219</sup> Na temat powinowactw parodii i groteski, vide: A. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski* [w:] *Styl i kompozycja: konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i w Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1965.

<sup>220</sup> M. Bachtin, *Epos i powieść*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, op. cit., s. 560.

<sup>221</sup> Ibidem.

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> Ibidem.

pisania, struktur utrwalonych na mocy konwencji literackiej i kulturowej zaprasza, czy wręcz zmusza odbiorcę metafikcja? „Poufale obmacywanie ze wszystkich stron”, „przewracanie” przywodzi na myśl poznanie niemalże organoleptyczne, dotykane dzieła literackiego w jego materialnej formie, ale też jego elementów strukturalnych, budujących je konwencji. „Odwracanie na lewą stronę” przypomina obnażenie kulisów, poznanie zaplecza literackiego, tego „czego nie widać”, zagładanie tam, gdzie dostęp zastrzeżony jest dla instancji autorskiej i gdzie zwykle odbiorca wstępu nie ma. Wreszcie „rozbijanie zewnętrznej skorupy i zagładanie do środka”, „oglądanie od dołu i z góry”, „podawanie w wątpliwość, rozkładanie, rozczłonkowanie, obnażanie i demaskowanie”, „swobodne badanie i wypróbowywanie” – ewokuje wprowadzenie konwencji literackich i całego instrumentarium literata do „strefy bezceremonialnego kontaktu”, gdzie odbiorca poufale sobie z nimi poczyną, „dotyka”, dekonstruuje. Metafikcja wprowadza 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 sztuki<sup>224</sup>. 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 pewnego 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. Metafikcja 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”<sup>225</sup>. Metafikcja, rozczłonkując dzieło literackie, ujawniając jego instrumentarium, dokonując jego obnażenia, ujawnia jego szkielet, strukturę, pozostawiając niejako „pustą szatę”, nagi szkielet literacki.

---

<sup>224</sup> Cfr. 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 (New York) 1966.

<sup>225</sup> M. Bachtin, *Epos i powieść*, op. cit., s. 561.

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

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 wnętrza) nabierają w tym wymiarze szczególnego znaczenia. Przedmiot jest rozbijany, obnażany (pozbawiony symbolizujących dostojeństwo 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 śmierci<sup>226</sup>.

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 posiada on świadomość fikcyjności świata przedstawionego, konwencjonalności konwencji i ujęć literackich? Rola odbiorcy, włączonego do „sfery bezceremonialnego kontaktu”, a więc dzieła metafikcyjnego, znacznie rośnie, staje się on badaczem – wzrasta rola odbiorcy, a maleje znaczenie samego dzieła i autora. To swoiste 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, jedynej i najwyższej instancji decyzyjnej. Realizuje się tu jeden z podstawowych mechanizmów komizmotwórczych – degradacja; swoista degradacja procesu twórczego w oczach odbiorcy.

---

<sup>226</sup> Ibidem.

#### 2.4.2. Komizm metafikcyjny. Między empatią a ironią

Istotnym kontekstem badań nad komizmotwórczym potencjałem metafikcji są pojęcia empatii i ironii. Empatia<sup>227</sup>, rozumiana jako zdolność odbiorcy (nie jako cecha indywidualna, lecz jako skłonność wzbudzana przez tekst) do immersji w fikcję literacką (cfr. „zawieszenie niewiary” – Coleridge<sup>228</sup>) i do utożsamienia z dziełem literackim, a z drugiej strony ironiczne zdystansowanie się wobec niego (cfr. „obłudny czytelnik” – Baudelaire<sup>229</sup>), okazują się kluczowe dla wyjaśnienia znaczenia zabiegów metafikcyjnych, zarówno w ujęciu estetycznym, jak i antropologicznym. Susan Sontag pisze: „[...] Jeżeli tragedia jest doświadczeniem całkowitego zaangażowania, komedia jest doświadczeniem niepełnego zaangażowania, dystansu”<sup>230</sup>. Refleksja nad zagadnieniami empatii i ironii może przyczynić się do sformułowania zasadniczych hipotez dla analizy komizmu metafikcyjnego.

Metafikcja poprzez autorefleksję nad strukturami dzieła literackiego demaskuje struktury wytworzone przez człowieka do kodyfikacji rzeczywistości<sup>231</sup>. W ten sposób

---

<sup>227</sup> Na temat empatii, vide na przykład: 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*, [w:] *A modern book of aesthetics*, red. M.M. Rader, Holt, Rinehart and Winston, New York 1965, s. 374-382 (tyt. oryg. *Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen*); J. Rembowski, *Zarys historii badań nad empatią*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia psychologiczne” 1993, z. 9, s. 17-29; E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka, J.F. Gierula, Wydawnictwo Znak, Kraków 1988 (tyt. oryg. *Zum Problem der Einfühlung*); R. Vischer, *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics*, [w:] *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, przeł. i red. H.F. Mallgrave, E. Ikonomou, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (California) 1994, s. 89-123 (tyt. oryg. *Über das optische Formgefühl*).

<sup>228</sup> Vide: Ch. Baudelaire, *Do czytelnika*, [w:] *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, posł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994 (tyt. oryg. zbioru *Les Fleurs du mal*).

<sup>229</sup> Vide: S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, przeł., przypisami i skorowidzem opatrzył, przedmową poprzedził B. Działożyński, PWN, Warszawa 2019 (tyt. oryg. *Biographia Literaria*).

<sup>230</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Waetenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 306-323, tu cytuję s. 320 (tyt. oryg. *Notes on Camp*).

<sup>231</sup> Cfr. P. Waugh, op. cit.; E. Goffman, op. cit. – badacz podkreśla znaczenie ram i struktur, za pomocą których człowiek porządkuje i postrzega świat; P. Berger, T. Luckmann, op. cit. – autorzy twierdzą, że społeczeństwa i grupy społeczne konstruują własne wersje rzeczywistości.

Istotne obserwacje wiążące teorię ram z komizmem czyni Zofia Lissa w artykule *O komizmie muzycznym* (Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, z. 1 i 2). Badaczka stosuje tak zwaną teorię nastawień, sformułowaną na gruncie psychologii społecznej, do analizy przeżyć komicznych. Zgodnie z teorią nastawień „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

dekonstrukcja dzieła literackiego za sprawą zabiegów metafikcyjnych prowadzi do dekonstrukcji samej rzeczywistości (rozumianej najogólniej jako zespół ludzkich wyobrażeń na jej temat), a tym samym zabiegom metafikcyjnym można przypisać funkcję poznawczą. Jeżeli przyjąć za Jerzym Trzebińskim, że umysł ludzki narzuca na rzeczywistość formę narracji, jako umysłowej formy rozumienia świata poprzez strukturalizowanie doświadczenia, a co za tym idzie schematy narracyjne to w istocie schematy poznawcze<sup>232</sup>, zastanówmy się, co stanie się, 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 w szczególności sposób modeluje relację emocjonalną między nadawcą, odbiorcą i dziełem literackim. Literatura o charakterze metafikcyjnym nie pozwala odbiorcy na pełną i 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 w ujęciu romantycznym, a zatem czytelnika, który daje się bezkrytycznie „uwieść” rzeczywistości przedstawionej i „prawdom” literackim, które przedstawia sztuka, a statusem świadomego i krytycznego Baudelaire’owskiego „obłudnego czytelnika”, czytelnika podobnego autorowi, jego brata, do którego francuski poeta zwraca się w utworze *Do czytelnika* ze zbioru *Kwiaty zła*. Z jednej strony zabiegi metafikcji uniemożliwiają beztroską przyjemność lektury, czytelnik nie może zatracić się w lekturze, dać ponieść się fikcji literackiej, a sam fakt zachodzenia aktu lektury jest mu natarczywie uświadamiany, podobnie jak to, że jest on

---

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, LX, z. 366, s. 143-156, tu cytuję s. 151; Głowczewski określa to „kognitywistyczną definicją komizmu”).

<sup>232</sup> Vide: „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, że jednostka oczekuje na występowanie określonych treści, i podsuwa reguły interpretacyjne powodujące ich szczególną kategoryzację i integrację, tak aby tworzyły one obraz sensowny – na gruncie tego schematu historii. Wreszcie dostarcza on treści pozwalających «uzupełniać» (zwykle nieświadomie) brakujące dane o tej historii (tzw. *default values* w psychologii poznawczej; Bowen, 1976; Gergen, Gergen, 1986; Zukier, 1986). 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). „Uzupełnianie brakujących danych o historii” wydaje się wiązać z Ingardenowską teorią konkretyzacji i „miejsz niedookreślenia”.



podmiotem tego aktu. Z drugiej moment rozpoznania utworu jako odchylenia od normy oraz uchwycenia gry<sup>233</sup>, jaką proponuje mu autor – daje przyjemność<sup>234</sup>, satysfakcję, spełnienie, poczucie wyższości – oto ja czytelnik rozszyfrowałem grę z konwencją i nie dałem się zwieść podstępemu autorowi<sup>235</sup>.

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 kluczowych problemów teorii komizmu, któremu wiele uwagi w swoich badaniach poświęcił Francesco Orlando, interpretując tę kwestię w kluczu freudowskim<sup>236</sup>. Orlando pisze o napięciach między poczuciem wyższości i dystansem wobec komicznego przedmiotu (identyfikowanego z tym, co podlega stłumieniu) a utożsamieniem się z tym przedmiotem. Brak całkowitego utożsamienia się z komicznym przedmiotem, swoista gra zbliżeń i oddaleń jest jedną z istotnych determinant przeżycia komizmu<sup>237</sup>. Zofia Lissa

---

<sup>233</sup> Cfr. 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, *Ueber das Wesen der Komik*, „Archiv für die gesamte Psychologie” 1910, t. 18, s. 427, cyt. za: B. Zawadzki, *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, „Przegląd filozoficzny” 1929, z. 1-2, s. 16-57, tu cytuję s. 51). Zdaniem Schauera „zdarzenia komiczne traktujemy jako zabawę, a przyjemność komizmu to radość zabawy” (B. Zawadzki, op. cit., s. 51). Obserwacje te mają szczególne zastosowanie w odniesieniu do komizmu metafikcyjnego, który niewątpliwie stanowi zaproszenie odbiorcy do swoistej zabawy z tekstem i konwencjami. Cfr. etiam: kontekst zabawy w badaniach nad komizmem (Jacques Derrida i Theodor W. Adorno).

<sup>234</sup> O przyjemności przeżycia komizmu pisali między innymi: Theodor Lipps (Th. Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens*, Bohn 1883; Th. Lipps, *Psychologie der Komik*, „Philosophische Monatshefte” 1888 (nr 24) i 1889 (nr 25); Th. Lipps, *Komik und Humor: Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1898; Th. Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1904), Sigmund Freud (S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993), Otto Schauer (O. Schauer, op. cit.) i inni, również w tym kluczu krytycznie omawia teorie komizmu Bohdan Zawadzki (B. Zawadzki, op. cit.).

Uczucie przyjemności wpisane jest niejako w przeżycie komizmu. Zofia Lissa odnotowuje: „wszyscy badacze, stwierdzali, że przeżyciu komizmu towarzyszy pewne uczucie przyjemności. Wprawdzie Hecker i Wundt widzą tu walkę uczuć przyjemnych i nieprzyjemnych, Schopenhauer radość z przewagi poznania naocznego nad umysłowym, Miiller-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, op. cit., s. 370).

<sup>235</sup> Cfr. Jerry Palmer w książce pt. *Logic of Absurd* określa komiczną narrację jako puzzle, jako zagadkę, która musi zostać rozwiązana (komizm jest tu wypadkową wysiłku i przyjemności z rozwiązania łamigłówki logicznej).

<sup>236</sup> F. Orlando, *Lettura freudiana del „Misanthrope”*, Einaudi, Torino 1979. Cfr. etiam: S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, op. cit.

<sup>237</sup> Ciekawe w tym kontekście, zwłaszcza gdy przedmiotem badania są dramaty o charakterze metafikcyjnym, przeznaczone do wystawienia na scenie, są 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 ważnym warunkiem bądź samej 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 – widzowie wyrwani zostają niejako z iluzji fikcji, uświadamiają sobie umowność konwencji teatralnej.

wspomina, że aby komizm mógł dojść do skutku koniecznym warunkiem jest „brak uwiązania afektywnego podmiotu w stosunku do przedmiotu, który przeciwstawia się naszym nastawieniom”<sup>238</sup>. Z jednej strony brak pełnego „wczucia 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 literatura<sup>239</sup>.

Obserwacja ta wydaje się nader trafna w odniesieniu do szczególnej odmiany komizmu, jaką jest komizm metafikcyjny. Zwraca uwagę, że podmiot „żyje – poprzez przeżycie komizmu – tym, co oferuje mu literatura”. Dotykamy tu bowiem pojęcia nadzwyczaj istotnego w badaniach nad specyfiką komizmu metafikcyjnego – 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 niedopełnia, może – a nawet musi – zaistnieć, ale nie może 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 wybiją odbiorcę z immersji, empatii, dystansują go względem dzieła literackiego, uświadamiają mu, że obcuje z dziełem

---

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*, Walter de Gruyter, Stuttgart 1886). 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 poprzez ukazanie postaci/aktora jako elementu wyłamującego się z konwencji.

<sup>238</sup> Z. Lissa, op. cit., 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” (Z. Lissa, op. cit., s. 41).

<sup>239</sup> A. Głowczewski, *Komizm w komunikacji literackiej*, op. cit., s. 149-150.

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, ironia, pastisz, parafraza, cytaty, groteska, które mogą prowadzić do efektów humorystycznych. W tej pracy przedmiotem zainteresowania są przypadki, w których komiczny potencjał intertekstualności, parodii, ironii, groteski związany jest 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, przełamujących kanony i konwencje<sup>240</sup>. Takimi formami destabilizującymi, przełamującymi porządki, reguły, kanony, konwencje 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 widzom. Komizm rodzi się z napięciem między modelem a kontrmodelem, komiczny jest przeto – jak konstatuje 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”<sup>241</sup>. Mianem modelu Ziomek określa „zbiór intersubiektywnych, społecznie pochodnych

---

<sup>240</sup> Cfr. F. Nardi, op. cit., s. 11-14.

<sup>241</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 351.

i historycznie zmiennych wyobrażeń i przekonań, mniej lub bardziej normatywnych”<sup>242</sup>, natomiast mianem kontrmodelu nazywa „poniekąd powtórzenie a poniekąd wykołajenie”<sup>243</sup> modelu. Utwory o charakterze metafikcyjnym można uznać za kontrmodele literackie.

---

<sup>242</sup> Ibidem, s. 350.

<sup>243</sup> Ibidem.

## Rozdział 3: Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramatach Pirandella

### 3.1. WPROWADZENIE

#### 3.1.1. Twórczość dramatyczna Pirandella

Luigi Pirandello<sup>244</sup> jest autorem utworów poetyckich, powieści, nowel i esejów, ale jego przekonania artystyczne najlepiej realizują się w dziełach scenicznych<sup>245</sup> i to właśnie jako dramaturg uzyskał światowy rozgłos<sup>246</sup>. Pirandello, jako rewolucjonista i reformator teatru, zapisał się wielkimi literami na kartach historii dramatu i uznawany jest *ex aequo* z Antonem Czechowem, Augustem Strindbergiem i Henrykiem Ibsenem za ojca współczesnej dramaturgii europejskiej<sup>247</sup>. Wprawdzie pierwsze próby dramatyczne Pirandella pochodzą jeszcze z XIX wieku<sup>248</sup>, to światową sławę jako dramaturg osiąga dopiero na początku lat dwudziestych wieku

---

<sup>244</sup> 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 Garibaldi. 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 (vide na przykład: S. Costa, *Cronologia*, [w:] L. Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., s. XXIX-XLII; L. Eustachiewicz, op. cit.).

<sup>245</sup> Cfr. 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*, op. cit., s. VIII); Karol Karp: „Pirandello jest zaliczany do grona najplodniejszych 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 dramaturgii Luigiego Pirandella. Na podstawie Lumie di Sicilia i La morsa*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” [Seria Studia Neofilologiczne] 2012, t. VIII, s.37-47, tu cytuję s. 38).

<sup>246</sup> Vide: S. Kucharuk, *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3, s. 107-121, tu cytuję s. 108.

<sup>247</sup> K. Karp, *O pierwszej fazie dramaturgii Luigiego Pirandella. Na podstawie Lumie di Sicilia i La morsa*, op. cit., s. 38.

Vide etiam: „O ile Svevo zyskał miano ojca włoskiej powieści współczesnej, Pirandellowi należy się analogiczny tytuł w dziedzinie sztuki dramatycznej” (H. Kralowa, op. cit., s. 37).

<sup>248</sup> Wprawdzie teatralne „powołanie” Pirandella sięga jeszcze lat młodości (Nardi podaje przykład zaginionego tekstu z 1886 roku pt. *Gli uccelli dell'alto*), to debiut sceniczny Pirandella ma miejsce dopiero na początku drugiej dekady XX wieku, kiedy to, 9 października 1910 roku, na deskach rzymskiego Teatro Minimo Nina Martoglia wystawione zostają jednoaktówki *La morsa* i *Lumie di Sicilia*. *La morsa* została po raz pierwszy opublikowana w 1898 roku (w tym roku tekst ukazał się pt. *L'epilogo*, później sztuka była wystawiana pod zmienionym tytułem *La morsa*). Eustachiewicz odnotowuje, że „narracyjnym odpowiednikiem [sztuki pt. *La morsa* – N.B.] i antycypacją jest nowela *La paura* (*Strach*) drukowana w jednym z włoskich czasopism w 1897

XX, 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*)<sup>249</sup>.

W twórczości teatralnej Pirandella można wyróżnić, w oparciu o kryteria tematyczne i chronologiczne, cztery fazy<sup>250</sup>: teatr dialektalny, teatr humorystyczny, teatr w teatrze (autotematyczny) oraz teatr mitów. Do pierwszej fazy, przypadającej na lata 1910-1916, która bywa też określana mianem „werystycznej”, 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 *Liolà* (1916). Utwory z tego okresu zawierają nawiązania do teatru mieszczańskiego, ale przede wszystkim są ściśle powiązane z biografią autora i jego sycylijskimi korzeniami – napisane zostały 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 gnozeologicznego 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*

---

roku” (L. Eustachiewicz, op. cit., s. 42). Eustachiewicz podejmuje próbę zestawienia struktur fabularnych noweli i dramatu (vide: *Ibidem*, s. 42-43). Na temat początków twórczości dramatycznej Pirandella, vide etiam: R. Scrivano, *La vocazione contesa: note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma 1995.

Przełomu XIX i XX wieku sięgają również refleksje Pirandella na temat relacji literatury i teatru, vide na przykład: L. Pirandello, *L'azione parlata*, „Marzocco” 7/05/1899; L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, „Nuova antologia” 16/01/1908; L. Pirandello, *Teatro siciliano?*, „Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze sociali” 31/01/1909; L. Pirandello, *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: L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, Mondadori, Milano 1960; tekst *Illustratori, attori e traduttori* vide etiam przedruk w: L. Pirandello, *Arte e scienza*, wstęp S. Costa, Mondadori, Milano 1994.

<sup>249</sup> L. Pirandello, *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.

Przekłady dramatów Pirandella na język polski: L. Pirandello, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka, przekł. zbiorowy, Państwowy Instytut Wydawniczy, 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; Głupiec; Patent*]; L. Pirandello, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976 [*Sześć postaci szuka autora; Giganci z gór*]; L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Oddział w Krakowie 1978 [*Sześć postaci w poszukiwaniu autora* – przekł. Z. Jachimecka; *Henryk IV* – przekł. L. Chrzanowski; *Tak jest, jak się Państwu zdaje* – przekł. J. Jędrzejewicz].

<sup>250</sup> Wymienione zostają tylko niektóre, najbardziej reprezentatywne i znane, utwory należące do poszczególnych faz.

*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) – wpisane są 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 motywy „teatru w teatrze”). Wreszcie, czwarta faza twórczości dramatycznej „syna chaosu”<sup>251</sup>, 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, zaludnione są 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-gnozeologicznego (*Enrico IV*) i ostatniego „mitycznego” (*I giganti della montagna*).

Dramat pt. *Sei personaggi in cerca d'autore* (pol. *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*<sup>252</sup>) to pierwsza część Pirandelloowskiej trylogii „teatru w teatrze”. Sztuka ta „wyznaczyła nową drogę w pojmowaniu roli teatru i jego kształtu”<sup>253</sup>. Jak pisze Sylwia Kucharuk:

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 podbijała 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*

---

<sup>251</sup> Pirandello określał siebie mianem „il figlio di Caos”, czyli „syna chaosu”, co stanowi nawiązanie do nazwy miejscowości, w której urodził się pisarz.

<sup>252</sup> Tytuł dramatu w przekładzie na język polski z 1960 roku pióra Jerzego Adamskiego: *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (L. Pirandello, *Dramaty*, wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór i oprac. J. Gałuszka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960); tytuł dramatu w przekładzie Zofii Jachimeckiej z 1978, który cytowany jest w niniejszej pracy: *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*.

<sup>253</sup> S. Kucharuk, op. cit., s. 108.

(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 teatru<sup>254</sup>.

Co ciekawe, w trzecim wydaniu utworu autor dodał wstęp, w którym wyjaśnia genezę, swój zamysł i kluczowe problemy dramatu. Być może konieczność uzupełniania sztuki o przedmowę uświadomiła autorowi boleśnie reakcja włoskiej publiczności na pierwszą inscenizację utworu – przypomnijmy, że podczas premiery w rzymskim Teatro Valle publiczność 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 zagrają 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 odbiorcy ukazują się przygotowania do prób innego utworu teatralnego Pirandella pt. *Il giuoco delle parti*) i powiązanych z nim przemian 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 mechanizmów kreacji artystycznej, jak również konwencji dramatycznych i 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 *intermezzo* odrywanych w kilku miejscach jednocześnie. W sztuce tej, jak zauważa Eustachiewicz, „dramaturg zaciera granice między fikcją a happeningiem”<sup>255</sup>. Wiele zamieszania powoduje jednoczesna obecność na scenie i na widowni bohaterów wydarzenia z kroniki towarzyskiej,

---

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> L. Eustachiewicz, op. cit., s. 73.



którzy za każdym razem, gdy opada kurtyna buntują się przeciwko autorowi i sposobowi przedstawienia zdarzeń. Co ciekawe, w dziele Pirandella nie tylko rzeczywistość znajduje swoje odzwierciedlenie w sztuce, ale i 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 i jej przeniesienie „na ulice” – to u Pirandella mamy do czynienia ze zjawiskiem dokładnie odwrotnym – oto akcja przenosi się z rzeczywistości pozascenicznej (a więc „z ulicy”) na scenę<sup>256</sup>.

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 roku<sup>257</sup>. Dramat ten ukazuje, prowadzące do konfliktu między aktorami a despotycznym reżyserem, próby realizacji 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 co i rusz „wychodzą” z postaci i komentują swoją grę, rozmawiają z innymi aktorami i z 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”<sup>258</sup>. Mamy tu do czynienia z próbą fikcjonalizacji przestrzeni pozasceniczej. 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” celebrowanie triumfu reżysera i technik scenograficznych<sup>259</sup>. W utworze tym, zdaniem Joanny Zając, Pirandello

---

<sup>256</sup> M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998, s. 47.

<sup>257</sup> Vide: zapiski Pirandella zamieszczone w pierwszym włoskim wydaniu sztuki z 1930 roku.

<sup>258</sup> 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 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.

<sup>259</sup> Vide: „In questa stazione finale della trilogia del teatro nel teatro egli [Pirandello – N.B.] si confronta con le nuove tendenze registiche, con l’atmosfera onorica 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,

rozpoznaje i akceptuje potencjał, jakim dysponuje teatr, 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”<sup>260</sup>. Po raz pierwszy spektakl został wystawiony w niemieckiej wersji językowej na deskach teatru w Królewcu w styczniu 1930 roku<sup>261</sup>, 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!”<sup>262</sup>. Z gorszym odbiorem przedstawienie spotkało się w Berlinie, gdzie krytyka odczytała postać Doktora Hinkfussa jako karykaturę Reinhardta, ówczesnie uznawanego w Niemczech za bohatera narodowego.

*Enrico IV* (pol. *Henryk IV*, w Polsce tytuł sztuki tłumaczony jest również 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 dramatu był obrazek przedstawiający Henryka IV podczas przejażdżki konnej<sup>263</sup>. Również w X elegii reńskiej, powstałej podczas pobytu pisarza w Bonn, można zauważyć zapowiedź fascynacji cesarzem z dynastii frankofońskiej<sup>264</sup>. Pierwsza wzmianka o dramacie pojawia się w liście Pirandella do aktora Ruggera Ruggeriego<sup>265</sup> z 21 września 1921 roku, w którym autor przybliżył zamysł swojego dramatu, podkreślając, że główna rola jest na miarę wielkości i zdolności artystycznych Ruggeriego<sup>266</sup>. Uzyskawszy zgodę aktora na udział w spektaklu,

---

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

<sup>260</sup> J. Zając, *Dwie koncepcje dramatu: D'Annunzio – Pirandello*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 309.

<sup>261</sup> Niemiecki tytuł: *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*, przekładu z włoskiego dokonał Harry Kahn.

<sup>262</sup> Vide: oryg. „Tutto il teatro recita!” – z listu Pirandella do Guida Salviniego z 30 marca 1930 roku, opublikowanego w „La Fiera Letteraria” 19 maja 1966.

<sup>263</sup> Cfr. M. Manotta, op. cit., s. 86-88.

<sup>264</sup> Oryg. „Grave all'accolta un vecchio con rauca voce la saga/ narra d'Enrico quarto, tragico imperatore” (L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, op. cit., s. 567).

<sup>265</sup> Ruggero Ruggeri – aktor związany z rzymskim teatrem Teatro d'Arte di Roma, którego dyrektorem artystycznym i „capocomico” (daw. kierownik trupy teatralnej) był Pirandello.

<sup>266</sup> Cfr. „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 – Lettera a Ruggero Ruggeri, 21 settembre 1921*, t. 7, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014)

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 378 razy, odgrywając Henryka IV aż do śmierci. W jego interpretacji nad szaleństwem postaci dominują trzeźwość umysłu i racjonalność, w przeciwieństwie do realizacji tej postaci przez Lamberta Picassa (wcielającego się w Henryka IV postać później) czy Georges'a Pitüeffa (wcielał się 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-Stępski<sup>267</sup>. *Enrico IV* to jedyny dramat kostiumowy Pirandella. W utworze obecne są 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 między formą a 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 dramatem 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”), doczekał się też inscenizacji (Florencja, 1937). Również drugi akt doczekał się osobnej publikacji (w czasopiśmie „Quadrante”). Nad ostatnim aktem sztuki Pirandello pracował pod koniec życia, przebywając w szpitalu. 23 grudnia 1936 roku zmarł nie dokończywszy dzieła. W ostatnich dniach życia towarzyszył pisarzowi syn Stefano, który spisał w ogólnym zarysie zamysł ojca dotyczący ostatniego aktu:

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 ideowym<sup>268</sup>.

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

---

<sup>267</sup> Vide: L. Estachiewicz, op. cit., s. 70.

<sup>268</sup> *Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. I. Cywińska, Teatr Nowy w Poznaniu, Poznań grudzień 1973.

zwłaszcza zakończony na scenie, musi być już odtąd na zawsze dziełem inwencji reżysera”<sup>269</sup>. Sztuka ma więc w pewnym sensie zakończenie otwarte, zależne od wizji, interpretacji, autorskiej konkretyzacji reżysera<sup>270</sup>. To sztuka o potencjalnie nieskończonej liczbie zakończeń<sup>271</sup>. Wśród najbardziej znanych inscenizacji 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. Szczególne miejsce zajmuje tu libretto *La favola del figlio cambiato* (pol. *Baśni o zamienionym dziecku*), które Pirandello napisał na prośbę kompozytora Giana Francesca Malipiera (*La favola del figlio cambiato* została w 1934 roku wystawiona do muzyki skomponowanej przez Malipiera)<sup>272</sup>; 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, obecne są 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 rozpatrywany bywa w kontekście postmodernizmu<sup>273</sup>.

### 3.1.2. Struktury metafikcyjne w dramatach Pirandella

W pięciu wybranych do analiz dramatach Pirandella wykorzystane zostają 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

---

<sup>269</sup> Ibidem.

<sup>270</sup> Odwołując się do teorii Ingardenowskiej, można powiedzieć, że zakończenie *I giganti della montagna* w szczególności sposób obfituje w „miejsca niedookreślenia” (vide: R. Ingarden, *O dziele literackim*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960).

<sup>271</sup> 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 (cfr. F. Nardi, op. cit., s. 178), podnosząc, że obraz wytworzony przez aktora nie będzie nigdy tożsamy z obrazem autorskim, będzie to zawsze obraz w sposób przybliżony podobny do autorskiego, ale nigdy nie taki sam (vide: L. Pirandello, *Illustratori, attori, traduttori*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, op. cit., s. 216).

<sup>272</sup> *Baśń o zamienionym dziecku* Pirandello napisał w 1931 roku jako libretto do opery Malipiera, wystawianej w 1934 roku w Brunshwiku, Darmstademie i w Rzymie (cfr. J. Adamski, op. cit., s. 21).

<sup>273</sup> Cfr. F. Zangrilli, *Pirandello postmoderno?*, Polistampa, Firenze 2008.

komunikacyjnych, ujawnianie nadawcy i „ja” autorskiego, zwroty *ad spectatores*, łamanie „czwartej ściany”, wychodzenie i wypadanie z roli, groteska); 3. Postaci metafikcyjne (świadomość fikcyjności, rozdźwięk między postacią a aktorem, rozdźwięk między tożsamością postaci a odgrywaną rolą, rozdźwięk między postacią a maską, postaci animatorzy-rezonerzy, zmienność i płynność postaci). W dramatach włoskiego pisarza metafikcja jest zasadniczo związana z metateatralnością<sup>274</sup>. Mamy w tych sztukach do czynienia ze złożoną siecią powiązań między fikcją a metafikcją, teatralnością a metateatralnością; granice między nimi zacierają się, a całość utworu staje się konstrukcją ruchomą<sup>275</sup>. Pirandellowska metafikcja łamie scenę, burzy akcję, miesza tradycyjne gatunki, rozsadza teatr nowymi treściami, sprowadza problemy teatru mieszczańskiego do absurdu<sup>276</sup>, a poprzez ujawnienie mechanizmów kreacji literackiej i literackiej „prawdy” (a więc 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 jedno z centralnych problemów twórczości włoskiego pisarza)<sup>277</sup>. Metafikcja – jako swoisty instrument demaskacji, dekonstrukcji, obnażania reguł literackiej gry, ujawniania tego, czego nie widać<sup>278</sup>, odsłaniania komicznych kuluarów tworzenia w sztuce iluzji rzeczywistości – skłania do refleksji natury

---

<sup>274</sup> Metafikcję rozumiem jako zjawisko nadrzędne wobec metateatralności; metateatralność może być jednym ze źródeł metafikcji.

<sup>275</sup> 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 płaszczyzną metateatralną. W jego dramatach metafikcja rodzi się z „bezustannej gry opartej na dialektyce przeciwieństw iluzja/deziluzja” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op. cit., s. 192; *nota bene*: w tekście Pavisa uwaga o „bezustannej grze opartej na dialektyce przeciwieństw iluzja/deziluzja” nie odnosi się 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 na siebie, wzajemnie weryfikują się i podważają, prowadzą niespójności w obrębie utworu.

<sup>276</sup> 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 (vide: K. Braun, *Pytania o Pirandella*, „Teatr” 1962, nr 22; vide etiam na ten temat: J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. LXX).

<sup>277</sup> Pirandello – jak pisze Heistein – „zawsze rozpatruje świat z punktu widzenia dialektycznego związku między życiem i tak zwaną formą” (J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XII). *Nota bene*: Heistein syntetyzuje tu badania Adriano Tilghera (vide: 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 mianem „strumienia” czy „nurtu” i przypisuje mu takie wartości jak nieokreśloność i anarchizacja.

<sup>278</sup> Cfr. etiam: sztuka Michaela Frayna pt. *Czego nie widać* (tyt. oryg. *Noises off*) z 1982 roku; sztuka *Czego nie widać* odsłaniania kulis teatru i przygotowań przedstawienia zatytułowanego *Co widać* do prapremierowego wystawienia na scenie.

estetyczno-egzystencjalnej i jest idealnym narzędziem w rękach pisarza humorysty w rozumieniu Pirandello <sup>279</sup>.

### 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”<sup>280</sup>. Metafikcję można rozpatrywać w kategoriach „chwytu udziwnienia”<sup>281</sup> Wiktora Szklowskiego. To zespół zabiegów, które wywołują efekt obcości i dystancjalizują odbiorcę, ponieważ – eksponując fakt wytwarzania znaków i kreowania rzeczywistości<sup>282</sup> – uruchamiają niejako „podwójny” odbiór świata przedstawionego, łączący konkretność (dosłowność) z metaforycznością<sup>283</sup>. Gra pomnożonymi poziomami rzeczywistości, efekt dziwności i zaskoczenia, owo „wytrącenie odbiorcy z nawyku widzenia zwyczajnego bądź silnie skonwencjonalizowanego”<sup>284</sup> (między innymi poprzez zakłócanie konwencji teatralnych i permanentne wykolejanie modelu dramaturgii naturalistycznej, a w efekcie systematyczne budowanie i burzenie iluzji) prowadzą do ujawnienia komicznych aspektów dramatów.

W dramatach Pirandella struktury metafikcyjne poprzez 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”<sup>285</sup>, fikcją i konwencjami literacko-teatralnymi, społeczeństwem i jednostką, oraz prowadzą do ujawnienia

---

<sup>279</sup> Cfr. Jak pisze Halina Kralowa: „rolą Pirandello *«humorysty»* jest demaskowanie oszustwa, rozkładanie na czynniki pierwsze gmachu fałszywych prawd, obnażanie mechanizmu działania tej *«gry pozorów»*, a jednocześnie wykazywanie jej nieuchronności. Uморismo 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, op. cit., s. 39-40).

<sup>280</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 117.

<sup>281</sup> Cfr. W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, op. cit.

<sup>282</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 117.

<sup>283</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op. cit., s. 122-123.

<sup>284</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 117.

<sup>285</sup> Heistein: „pisarz [Pirandello – N.B.] stara się dotrzeć do zasad rządzących rzeczywistością” (J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XXVII).

„niemożliwości urzeczywistnienia iluzji”<sup>286</sup>, lecz także są nośnikami komicznego potencjału (cfr. komiczny kontrast wynikający z obnażenia i rekonfiguracji konwencji literackich), nawet w przypadkach, gdy wydzźwięk utworu jest na wskroś przeszyty tragizmem. Znamiennym aspektem komizmu metafikcyjnego w Pirandellowskich dramatach jest właśnie jego podszytie 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”<sup>287</sup>. Rdzeń fabularny sztuk Pirandella jest tragiczny (dramatyczny, nieraz melodramatyczny), ale poddanie go metateatralnej dekonstrukcji, naświetla komiczne aspekty perypetii związanych z niemożliwością wystawienia na scenie tych fabuł (przypomnijmy, że w żadnej z omawianych sztuk nie udaje się dokończyć przedstawienia)<sup>288</sup>. Metafikcja prowadzi więc do efektów 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.

---

<sup>286</sup> J. Heinstein, *Wstęp*, op. cit., s. XV-XVI.

<sup>287</sup> M. Mann, *Literatura włoska*, przeł. E. Porębowicz, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. 2, Wydawnictwo Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1933, s. 249.

<sup>288</sup> *Nota bene*: 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, op. cit., 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 powieści. 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 David Lodge, angielski pisarz i krytyk literacki, w artykule pt. *The Novelist at the Crossroad* (1969) stwierdza, że ustalenia Scholes’a 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:] *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Routledge and K. Paul, London and New York 1971).

### 3.2.1. Autointertekstualność

Pierwsza odmiana intertekstualności wyraźnie obecna w teatrze Pirandella polega na nawiązaniach do wcześniejszej dzieł pisarza i jego osoby; będzie ona dalej określana za pomocą terminu autointertekstualności. 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 wcześniej wydanej noweli pisarza, wreszcie wcześniejsze dramaty, nowele, libretta – bywają włączane do dramatu, stając się jego częścią); wzmianki w tekście pobocznym, że dana sztuka napisana została przez Pirandella; podwójne oblicze postaci dramatu (postaci dramatów Pirandella są czytelnikami i/lub widzami innych dzieł tego autora); włączenie Pirandella w obręb świata przedstawionego i uczynienie go przedmiotem kąśliwych komentarzy postaci dramatu; wreszcie obarczenie postaci autorskimi doświadczeniami związanymi z genezą danej sztuki (doświadczenia związane z genezą dzieła przedstawiane są przez postaci jako ich własne, skutkiem czego stają się nośnikami pierwiastka autorskiego-Pirandellońskiego<sup>289</sup>). Pirandellofskie odwołania do własnej twórczości i do własnej 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 poprzez swoje dzieło, ale także niejako ponad nim, na innej, (niby)pozafikcyjnej płaszczyźnie komunikacji, w „strefie bezceremonialnego kontaktu”<sup>290</sup>.

Pierwsza odmiana Pirandellofskiej autointertekstualności polega na tym, że wcześniejsze dzieła pisarza (najczęściej nowele, rzadziej dramaty) zostają wcielone do jego późniejszych sztuk. W niektórych przypadkach wcześniejsze nowele stanowią zarzewie fabularne późniejszych sztuk, w innych wcześniejsze teksty odżywają w późniejszej twórczości Pirandella na płaszczyźnie metateatralnej, tj. zostają wprowadzone za pomocą chwytu „teatru w teatrze”<sup>291</sup>. Na przykład pierwsze sceny sztuki *Sei personaggi in cerca d'autore*, ukazują

---

<sup>289</sup> W osobnym podrozdziale, poświęconym postaciom metafikcyjnym, omówieni są bohaterowie o kompetencjach autorskich, rezerwy, dysponenci reguł, vide podrozdział 3.4.2.

<sup>290</sup> Odwołuję się tu do Bachtinowskiego określenia „strefa bezceremonialnego kontaktu” (M. Bachtin, *Epos i powieść*, op. cit., s. 560). Vide: podrozdział 2.4.1. niniejszej pracy.

<sup>291</sup> Halina Kralowa o twórczości teatralnej włoskiego pisarza 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, op. cit., 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



aktorów szykujących się do wystawienia na scenie sztuki Pirandella *Il giuoco delle parti* (1918, pol. *Gra ról*)<sup>292</sup>. *Il giuoco delle parti* zostaje wprowadzona do *Sei personaggi in cerca d'autore* poprzez przywołanie tytułu i nazwiska autora (didaskalia donoszą, że na ten dzień wyznaczona jest próba sztuki *Il giuoco delle parti* Luigiego Pirandella), jak również poprzez bezpośrednie cytaty ze sztuki, odczytywane ze scenariusza przez postać 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?”<sup>293</sup>. Próby do *Il giuoco delle parti* raptownie przerywa wkroczenie na scenę sześciu postaci poszukujących autora, które pragną wystawić dramat własnego życia. Dodatkowo, wprawdzie nie zostaje powiedziane, że autorem, który „porzucił” swoje postaci jest Pirandello, to wzmianka Pasierbicy o tym, jak ona i pozostałe postaci kusili autora w jego „smutnej pracowni”<sup>294</sup> są identyczne ze wspomnieniami samego Pirandella wyłożonymi we wstępie do dramatu („w samotności mej pracowni, i raz jeden, raz drugi, to znowu dwoje na raz, przychodzili kusić mnie”<sup>295</sup>).

Również rdzeń fabularny sztuki *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 roku, a później 1925 pod tytułem *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Nowela, która ma formę fragmentarycznych i utrzymanych w

---

sztukach. Nowele są ilustracją kolejnych etapów ewolucji twórczej pisarza, od weryzmu po egzystencjalną introspekcję, tę samą linię ewolucyjną prezentuje teatr” (H. Kralowa, op. cit., s. 41).

Na temat relacji prozy i dramaturgii Pirandella, vide: 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*, Ed. Periferia, Cosenza 1984, s. 79-95; D. Della Terza, *Pirandello dalla novella al teatro: tecnica del racconto ed itinerario della rappresentazione scenica*, [w:] idem, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento. Itinerari di ricezione*, Ed. Periferia, Cosenza 1984, s. 95-113; E. Lauretta [red.], *Pirandello e il teatro*, Palumbo 1985 (zwłaszcza: N. Borsellino, *Tra narrative 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*, Peterlang, New York 1991; S. Milioto [red.], *Gli atti unici di Pirandello (tra narrative e teatro)*, Edizioni del Cetrno Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978; D. Stewens, *Pirandello: scrittura e scena*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1983.

<sup>292</sup> *Nota bene*: 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.

<sup>293</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1978, s. 26.

<sup>294</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>295</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* [przedmowa autora, s. 3-20], [w:] idem, *Wybór dramatów*, op. cit., s. 6.

ironicznym tonie zapisków z dziennika filmowca, rozgrywa się w filmowym studio: 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”<sup>296</sup>, przedstawia publiczności streszczenie noweli, która w jej – co natrętnie wręcz podkreśla – adaptacji, zostanie wystawiona na scenie<sup>297</sup>. *Questa sera si recita a soggetto* to adaptacja noweli Pirandella, szczególna odmiana Pirandellońskiego „teatru w teatrze”, którą można by określić jako nowela (Pirandella) w sztuce (Pirandella). Przedmiotem inscenizacji i improwizacji jest tu nowela pt. *Leonora, addio!* z 1910 roku, której tytuł jest cytatem z arii Manrica, tytułowego bohatera opery *Trubadur* Giuseppe Verdiego<sup>298</sup>.

Ciekawy, z punktu widzenia „Pirandella w Pirandellu”, jest też ostatni dramat sycylijskiego pisarza, pt. *I giganti della montagna*. Pierwszy akt sztuki zatytułowany *Ifantasmì*, został wcześniej osobno wydany i wystawiony na scenie. Z kolei otwierająca sztukę *La favola del figlio cambiato* (pol. *Baśń o zamienionym dziecku*), 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 muzycznego:

---

<sup>296</sup> L. Eustachiewicz, op. cit., s. 80.

<sup>297</sup> Vide: „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, pienotte 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*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007, s. 266).

<sup>298</sup> Cfr. L. Eustachiewicz, op. cit., s. 78.

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 dramatu<sup>299</sup>.

Aktorzy z wędrowniej 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”<sup>300</sup>). Z podobnym, niepochlebnym odbiorem dzieło Pirandella spotkało się w rzeczywistości kilka lat wcześniej<sup>301</sup>.

Kolejnym przejawem autointertekstualności jest obecność postaci, które będąc postaciami Pirandellowskimi, są jednocześnie czytelnikami i/lub widzami innych sztuk Pirandella i otwarcie czynią w stosunku do nich zwykle krytyczne uwagi. Zarówno w tekście pobocznym, jak w kwestiach postaci obecne są odniesienia do różnych sztuk i nowel Pirandella. Nieraz również sam Pirandello jako autor staje się przedmiotem uszczypliwych komentarzy (jego własnych!) postaci. Jedna z postaci *Sei personaggi in cerca d'autore* mówi na przykład: „Zesłiśmy na to, że musimy grać sztuki Pirandella”<sup>302</sup>:

---

<sup>299</sup> Ibidem, s. 86-87.

<sup>300</sup> Vide:

„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

Ciesz 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, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 191).

<sup>301</sup> Ponadto w *I giganti della montagna* znajdziemy reminiscencje *Sei personaggi in cerca d'autore* oraz noweli *Lo storno e l'Angelo Centuno* i *Certi obblighi* (postać Quaquèò) – vide: J. Adamski, op. cit., s. 21-22.

<sup>302</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 29.

## DYREKTOR

*zrywając się jak wściekły*

Śmieszne! Śmieszne. A cóż ja panu poradzę, skoro z Francji nie dostajemy już dobrych sztuk i zesłiliśmy 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?

*Aktorzy śmieją się, Dyrektor wstaje, podchodzi do Pierwszego Aktora i krzyczy [...] <sup>303</sup>.*

Jest to odpowiedź na narzekania jednego z aktorów, którego nie tylko nie przekonują, lecz wręcz 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 swej niepoprawności, już dwa razy sprawił trudności jego kolegom po fachu – jednemu podesłał sześć zagubionych postaci, poszukujących autora, które wyróciły do góry nogami całą scenę, doprowadzając wszystkich do granic szaleństwa; innym zaś razem napisał sztukę z kluczem, która tak wzburzyła publiczność, że – ku rozpaczy i bezradności reżysera – doszło do przerwania przedstawienia. Hinkfuss, samozwańczy adaptator i reżyser, uspokaja publiczność, że – aby uniknąć podobnych komplikacji – tym razem „wyeliminował” niesforne go autora i sam odpowiada za całokształt przedstawienia<sup>304</sup>. 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 lekceważąco<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Cfr. „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*, op. cit., s. 259-260).

<sup>305</sup> Gdy Hinkfuss zdradza, kto jest autorem sztuki przezeń reżyserowanej – to Pirandello, autor 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 novelletta? potrei anche dirvelo

(*Alcuni, nella sala*)

Ma sì, lo dica! lo dica!

Wreszcie, również w *Ciascuno a suo modo* publiczność żywo dyskutuje na temat Pirandella. Jeden z widzów („Lo spettatore irritato”), poirytowany zamieszaniem wywołanym w teatrze przez Pirandello'skie przedstawienie dopytuje, jak to możliwe, że każda premiera Pirandella jest jak istny koniec świata<sup>306</sup>. W obronie autora 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 scenie<sup>307</sup>. Co i rusz wśród widzów słychać: „Zobacz! zobacz! To Pirandello?”, „Ale jak to? Pirandello pisuje teraz sztuki z kluczem?”, „Na to wygląda! I to nie pierwszy raz!”<sup>308</sup>. Niektóre spośród głosów wybrzmiewających w ogólnym poruszeniu są zdecydowanie negatywne „precz z Pirandellem!”<sup>309</sup>, a w tekście pobocznym mieszczą się ironiczne komentarze na temat Pirandello'skiej sztuki, donoszące, że jak się wydaje, pisarz uczynił tematem swojej najnowszej sztuki pt. *Ciascuno a suo modo* tragiczne samobójstwo, do

---

#### IL DOTTOR HINKFUSS

Ecco, lo dico: Pirandello  
(*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).

<sup>306</sup> Vide: „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*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007, s. 190-191).

<sup>307</sup> Vide:

#### „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!”<sup>307</sup> (Ibidem, s. 190-191).

<sup>308</sup> Vide:

#### „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).

<sup>309</sup> Oryg. „Abbasso Pirandello!” (Ibidem, s. 239).

którego doszło kilka miesięcy temu w Turynie<sup>310</sup>. Sztuka *Ciascuno a suo modo* mieści wzmiankę na temat siebie samej, autoprezentując się jako dzieło teatralne pióra Pirandella, a dodatkowo fingując, że jest oparta na rzeczywistych zajęciach. Fakt, że dzieło teatralne zawiera autotematyczną wzmiankę o samym sobie jako dziele teatralnym, skutkuje nadwężeniem granicy między fikcją a rzeczywistością.

Oprócz uszczypliwych komentarzy na temat 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 metalesy: 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. Dodać należy, że we własnych dramatach jest raczej figurantem niż pełnoprawną postacią – jest przedmiotem komentarzy postaci, do niego nie należą zaś żadne kwestie. Gdy wśród widzów sztuki *Ciascuno a suo modo* (wystawianej w dramacie *Ciascuno a suo modo*) narasta sprzeciw wobec przedstawienia, któryś z życzliwych autorowi widzów dopytuje, czy Pirandello jest na scenie, inny – zaniepokojony zamieszeniem i wzburzeniem wśród publiczności – chce podpowiedzieć Pirandellowi, że lepiej, gdyby się w tych okolicznościach oddalił, bo – jak dodaje – ten wieczór nie może skończyć się dobrze<sup>311</sup>.

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 brzemiennej w skutki kawalkady<sup>312</sup> (w obrębie świata przedstawionego), przytrafiło się w istocie samemu Pirandellowi i autor z lubością, jak donosi literatura biograficzna, wiązał z nim genezę dramatu.

---

<sup>310</sup> Vide: „Pare che Pirandello abbia tratto l'argomento della sua nuova commedia *Ciascun a suo modo*, che sarà rappresentata questa sera al Teatro..., dal suicidio drammaticissimo, avvenuto or è qualche mese a Torino [...]” (Ibidem, s. 129).

<sup>311</sup> Vide:

„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).

<sup>312</sup> Kolejne sceny Pirandellowskiego dramatu wyobrażają skutki kawalkady: podczas kawalkady Henryk IV spada z konia, traci przytomność, a odzyskawszy przytomność bierze fikcję kawalkady za rzeczywistość, wierzy, że jest postacią, za którą był przebrany podczas kawalkady, jest przekonany, że również pozostali uczestnicy kawalkady są postaciami, w które wcielili się na potrzeby zabawy, jego otoczenie przebiera się i odgrywa role, aby podtrzymać jego iluzję.

Pisarz opowiada o genezie utworu głosem jednej ze swoich postaci. Kolejny raz rzeczywistość pozaliteracka splata się z fikcją: Pirandello (nadawca) wyobraża w dramacie pt. *Enrico IV* kawalkadę i opowiada o jej skutkach, a w obrębie jego opowieści jedna z postaci relacjonuje, jak wpadła na pomysł kawalkady w świecie przedstawionym. Belcredi jawi się jako *spiritus movens* brzemiennej w skutki maskarady:

DOKTOR

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

BELCREDI

*szybko*

Nie, nie! Był mój, mój własny!

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 jesiennego 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 [...]<sup>313</sup>.

Historię tę zwykł opowiadać Pirandello pytany o genezę dramatu – jak pisze Marco Manotta w studium poświęconym włoskiemu pisarzowi – do napisania dramatu zainspirował pisarza obrazek przedstawiający kawalkadę z udziałem niemieckiego cesarza i maskarady, których zapewne był świadkiem w czasie pobytu w Bonn<sup>314</sup>. Za sprawą obarczenia postaci autorskimi doświadczeniami – dochodzi do nadszarpięcia, zamglenia granic między fikcją a rzeczywistością.

---

<sup>313</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1978, s. 159-160.

<sup>314</sup> Vide: „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, op. cit., s. 87).

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

Drugą odmianę intertekstualności w wybranych do analiz dramatach Pirandella można określić mianem „dramatycznej gry w teatr”. W rozpatrywanych dramatach 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 rozpoznać można zarówno w rysach postaci, kreacji sytuacji dramatycznej i scenerii, jak tematyce. Pirandello wykorzystuje niektóre tradycyjne gatunki dramatyczne, typowe dlań konflikty i rysunki postaci, wprowadzając jednocześnie elementy je zakłócające i dekomponujące. Pisarz tworzy siatkę gatunkowych powiązań intertekstualnych, ale jest to siatka o luźnym splocie, miejscami ponadrywana. 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 widza i zanurzenia się w fikcji przedstawionej na scenie. Jak tu „zawiesić niewiarę”, jeśli postaci co i rusz 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 i nich zerwać.

Budowanie gatunkowych powiązań intertekstualnych i ich nieustanne nadszarpywanie prowadzi do dezintegracji rzeczywistości przedstawionej. Jednym ze skutków jednoczesnego przywoływania i przekraczania tradycji jest to, że rzeczywistości Pirandellowskich dramatów przepełnione są poczuciem niestabilności i nieprzewidywalności, brak w nich pewników. Widz, który idzie do teatru na przykład na inscenizację dzieł Szekspira lub utrzymaną w stylu szekspirowskim spodziewa się konkretnych elementów i wrażeń. Pirandello ewokuje pewne wzorce gatunkowe, budząc w ten sposób konkretne oczekiwania czytelnicze<sup>315</sup>, ale pisarz – poprzez zakłócanie przywoływanych konwencji – te oczekiwania systematycznie zawodzi. Mamy więc do czynienia z mechanizmem niespełnionego czy zawiedzionego oczekiwania<sup>316</sup>. Nasuwa się pytanie, czy za sprawą dezorganizacji konwencji gatunkowych, do których odwołuje się włoski pisarz, rzeczywistość ma szansę zostać uwolniona z więzienia form

---

<sup>315</sup> Cfr. koncepcja „horyzontu oczekiwań” Hansa Roberta Jaussa – H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze: (fragmenty)*, op. cit., s. 271-307; H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. LXXI, z. 1, s. 319-339 (tyt. oryg. *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*).

<sup>316</sup> Cfr. komizmotwórczy mechanizm „zawiedzionego oczekiwania”.



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.

### *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 elementów sensacyjno-psychologicznych, refleksji nad systemami wartości oraz wymowy moralizatorskiej. W rozpatrywanych w pracy dramatach Pirandella elementy konwencji dramatu mieszczańskiego są na różne sposoby naruszane, między innymi za sprawą zabiegów metateatralnych. Z ich zakłóceniem wiąże się pewne komiczne napięcie, o wyraźnym jednak, co trzeba podkreślić, podszyciu tragizmem.

Historia postaci poszukujących autora „jest jedną z tysiąca naturalistycznych opowieści o nieudanym małżeństwie, o nędzy, o prostytutce”<sup>317</sup> – pisze Lesław Eustachiewicz. Dramat ten niewątpliwie dotyka spraw 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 wychowanie dzieci z nowego i starego związku; iście pozytywistyczny obraz kobiety (Matki), która po śmierci męża zmuszona jest, aby utrzymać siebie i dzieci, zatrudnić się jako krawcowa, przy czym pracownia krawiecka, w której się zatrudnia 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 rozbicie schematów dramatu mieszczańskiego za pomocą

---

<sup>317</sup> L. Eustachiewicz, op. cit., s. 68.

chwytów metateatralnych prowadzi do zakłócenia rutynowego procesu odbioru dzieła – oto wszystko jawi się jako potencjalnie fikcyjne. Do momentu opadnięcia kurtyny<sup>318</sup> nie jest pewne, co jest prawdą, a co fikcją; co wydarzyło się naprawdę, a co zostało odegrane na scenie. Po samobójczej śmierci chłopczyka, Pierwsza Aktorka (a więc postać z płaszczyzny metateatralnej) mówi: „Umarł! Biedny chłopiec! Umarł! To straszne!”<sup>319</sup>, na co Pierwszy Aktor, śmiejąc się odrzeka: „Ale, gdzie tam umarł! Fikcja! Fikcja! Niech pani w to nie wierzy!”<sup>320</sup>. 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!

---

<sup>318</sup> W *Sei personaggi in cerca d'autore* również „opadnięcie kurtyny” zostaje ujawnione jako element kodu teatralnego i wyśmiane. U Pirandella „opadnięcie kurtyny” nie oznacza 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 (cfr. 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!

*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*, op. cit., s. 104-105).

<sup>319</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 128.

<sup>320</sup> Ibidem.

OJCIEC

*wstając i krzyząc 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 oszolomieni*

Ach, nigdy mi się nie zdarzyło nic podobnego! Cały dzień stracony przez nic!<sup>321</sup>.

Oto płaszczyzna drugiego stopnia (metateatralna) podważa płaszczyznę pierwszego stopnia (dramat w tylu mieszczańskim sześciu postaci)<sup>322</sup>. W wydaniu Pirandello'skim elementy dramatu mieszczańskiego stają się „obrazem ścieżek ludzkich, które nawet w chaosie labiryntu podlegają jakimś tragicznym prawom rozstań i spotkań, prawom świata absurdałnego i zdeterminowanego, który jest może «powieścią idioty», a może równaniem o stu niewiadomych»<sup>323</sup>. 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»<sup>324</sup>. To przewrócenie na drugą stronę, odsłonięcie wnętrzości jest tu istotnym źródłem groteski i komizmu metafikcyjnego.

---

<sup>321</sup> Ibidem, s. 128-129.

<sup>322</sup> Cfr. Eustachiewicz o trylogii „teatru w teatrze”: „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 przesuwa 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, op. cit., s. 79-80). I tak oto – można by dodać – postawione naprzeciw siebie postaci sceniczne i mechanizmy teatru, publiczność i aktorzy, przeglądają się w sobie wzajemnie i weryfikują w ten sposób własną prawdziwość/fikcyjność.

<sup>323</sup> L. Eustachiewicz, op. cit., s. 68.

<sup>324</sup> G. Neveux, *Pirandello vous a-t-il influencé?*, „Arts” 16-22.01.1957, 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 – cfr. etiam: T. Bishop, *Pirandello and the French Theatre*, New York University Press, New York 1960.

Również w *Ciascuno a suo modo* pobrzemiewają 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 orgazmu<sup>325</sup>.

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 odtwarzana jest dwukrotnie: „najpierw w wersji wykonanej przez aktorów, a potem w drugim *intermezzo* przez samym bohaterów tragedii. Zakończenie dramatu wyraża tezę, że rola sztuki kończy się wtedy, gdy życie siebie w niej rozpozna”<sup>326</sup>. Ramy tematyczne dramatu mieszczańskiego są dla Pirandella punktem wyjścia, bierze je na warsztat, żeby poddać wiwisekcji sztukę teatralną oraz relacje sztuki i życia. Poddanie schematów dramatu 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. To komizm podszyty niepokojem egzystencjalnym.

### *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

<sup>325</sup> L. Eustachiewicz, op. cit., s. 73-74.

<sup>326</sup> Ibidem.

mąż wracający do domu słyszy śpiew; biegnie po schodach, wpada do pokoju i znajduje żonę leżącą na podłodze, zabita atakiem serca; dziewczynki wpatrzona w nią czekają dalszego ciągu przedstawienia<sup>327</sup>.

Również w przypadku tej sztuki fabuła rodem z dramatu mieszczańskiego jest zakłócana i rozbijana przez płaszczyznę metateatralną: spektakl jest wielokrotnie przerywany sprzeczkami między aktorami a reżyserem. Na płaszczyźnie metateatralnej despotyczny reżyser, Doktor Hinkfuss, przymusza aktorów do improwizowania na scenie Pirandellowskiej noweli pt. *Leonara addio!*. Na początku sztuki samowzwańczy adaptator noweli 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 oblicze jako aktorów (na przykład, gdy wdają się w dyskusje z reżyserem dotyczące ich ról i sposobu recytacji). W końcu, poirytowani zachowaniem Hinkfussa, aktorzy nie wytrzymują i wyrzucają go z teatru. Ten jednak opuściwszy teatr drzwiami, powraca doń oknem... mówiąc z zadowoleniem, że aktorzy postąpili zgodnie z jego wytycznymi<sup>328</sup> – jak gdyby bunt aktorów stanowił część jego zamysłu reżyserskiego. Podane zostają 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 ona nieustannie atakowana przez wtręty metateatralne, co prowadzi do przełamania konwencji dramatu mieszczańskiego oraz ośmieszającej demaskacji jej ograniczonych możliwości w odtwarzaniu rzeczywistości oraz tego, że konwencje literackie ograniczają zdolności mimetyczne teatru<sup>329</sup>.

#### *W krzywym zwierciadle: kostium szekspirowski i historyczny*

W twórczości dramatycznej Pirandella można zaobserwować przejście od poetyki dramatu mieszczańskiego (vide: pierwsza faza twórczości dramatycznej Pirandella), 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

---

<sup>327</sup> Ibidem, s. 78-79.

<sup>328</sup> Vide: „Magnifico! Magnifico quadro! Avete fatto come dicevo io! Questo, nella novella, non c'è” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, op. cit., s. 385).

<sup>329</sup> 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, op. cit., s. 37-38).

szekspirowsko-historycznym i obrazowaniem właściwym teatrowi symboli i mitów<sup>330</sup>. Obie stylizacje, historyczna i szekspirowska, stanowią w *Enrico IV* przejawy intertekstualności, nacechowane są ironicznym dystansem oraz prowadzą do groteskowej deformacji rzeczywistości, demaskacji i ośmieszenia konwencji kreowania iluzji rzeczywistości.

W dramacie *Enrico IV* wyraźne są echa dramatu historycznego<sup>331</sup>. Sam już tytuł wydaje się zapowiadać kostiumową tragedię historyczną<sup>332</sup>. Eustachiewicz pisze w odniesieniu do tej sztuki o „operowej scenerii, romantyzmu kostiumów, monumentalnych asocjacjach”<sup>333</sup>. Treść utworu osnuta jest wokół autentycznej postaci historycznej (wątek historyczny jest tu scalony z władzą dynastyczną) – cesarza Niemiec Henryka IV (1050-1106), stanowiąc wariację na jej temat. Postaci starają się odgrywać przez Henrykiem IV wydarzenia historyczne:

MARGRABINA

*Do Belcrediego*

Bo historia naprawdę głosi, jeśli o tym nie wiecie, że papież rzeczywiście uległ prośbom margrabiny 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, margrabino! Proszę, proszę niech Pani dalej idzie śladami historii...<sup>334</sup>.

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

---

<sup>330</sup> 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, op. cit., s. 90. To słowa Eustachiewicza w odniesieniu do szkicu Jana Błońskiego *Pirandello: „Zamienione dziecko”*).

Vide etiam: Eustachiewicz odnotowuje, 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).

<sup>331</sup> Cfr. *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. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1993.

<sup>332</sup> Cfr. M. Polacco, *Enrico IV e il teatro nel teatro*, [w:] eadem, *Pirandello*, Mulino, Bologna 2011, s. 107-111.

<sup>333</sup> L. Eustachiewicz, op. cit., s. 69.

<sup>334</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 207.

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 karnawałowych, on jako Henryk IV, ona jako margrabina Matylda Toskańska<sup>335</sup>.

Ponadto akcja dramatu 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”<sup>336</sup>. Wreszcie z łatwością rozpoznać można echa powieści gotyckiej i właściwej jej atmosfery grozy: „rzecz dzieje się w współcześnie w stojącej na uboczu willi wiejskiej, w Umbrii”<sup>337</sup>, w której „panuje” nieprzewidywalny „szalenciec” Henryk IV, budzący przerażenie w odgrywających przed nim role postaciach: „A gdy przyszedł obłęd – stał się aktorem wprost nadzwyczajnym i przerażającym”<sup>338</sup>, „Nigdy nie zapomnę tej chwili ani naszych twarzy w maskach, wykrzywionych przerażeniem, ani tej jego maski straszliwej, która już nie była maską – była obłędem!”<sup>339</sup>, myśląc, że to Henryk „FRIDA z okrzykiem trwogi, uciekając O Boże, to on!; MARGRABINA cofa się przerażona, ręką zasłania oczy, aby go nie widzieć To on? To on?...”<sup>340</sup>; „FRIDA O Boże, ja uciekam, uciekam: boję się *Biegnie ku drzwiom na lewo*”<sup>341</sup>, „FRIDA [...] Ja czuję to po sobie... cała drzę”<sup>342</sup>. Wśród cech *Enrico IV* jako dramatu historycznego warto wymienić również echa melodramatyczne (miłość Henryka IV do Margrabiny Toskańskiej), umowność dekoracji (jawią się jako sztuczne) oraz przemieszanie elementów komicznych i tragicznych.

Badacze wielokrotnie zwracali uwagę na echa szekspirowskie u Pirandella<sup>343</sup>. Anne Frese Witt zauważa, że związki Pirandella z Szekspirem najwyraźniej widać w sztuce *I giganti*

---

<sup>335</sup> Ibidem, s. 133 (fragment didaskaliów otwierających pierwszy akt sztuki).

<sup>336</sup> Ibidem.

<sup>337</sup> Ibidem, s. 132 (fragment didaskaliów).

<sup>338</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>339</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>340</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>341</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>342</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>343</sup> Maria Valentini w obszernych badaniach porównawczych poświęconych Szekspirowi 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* Valentini poświęciła osobne studium (M. Valentini, *Pirandello Shakespeariano*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. Agostino Lombardo, Bulzoni Editore, Roma 2002).

Na temat związków Pirandella z Szekspirem, vide etiam: C. Dente, *Elusiveness of revenge and impossibility of tragedy: Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Enrico IV*, „Ilha do Desterro A Journal of English Language,

*della montagna*, zainspirowanej *Burzą* Szekspira (tyt. oryg. *The Tempest*): obie sztuki akcentują magiczne funkcje teatru (teatr jako magia)<sup>344</sup>. Niemniej jednak najwięcej uwagi w literaturze przedmiotu poświęca się echem struktur szekspirowskich w dramacie *Enrico IV* i podobieństwom tytułowej postaci dramatu Pirandella i Hamleta<sup>345</sup>. Henryk IV ma rysy Hamleta – na przykład obaj bohaterowie udają obłąd<sup>346</sup>, ich szaleństwo chwilami jawi się jako prawdziwe, chwilami jako 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, postaci jako aktorzy (widzimy również, jak przygotowują się do roli odtwarzanych przed Henrykiem IV; nie wiadomo, czy to postaci inscenizują same siebie, żeby odgrywać farsę przez Henrykiem, czy to Henryk, fingując obłąd, jest dysponentem reguł i reżyserem groteskowej farsy), Henryk jest trochę, jak 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 włosienicę pokutnika, jak w Canossie. Oczywiście

---

Literatures in English and Cultural Studies” July-December 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” September 1981, 24(3), s. 330-337; A. Lombardo, *Shakespearean Pirandello*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni Editore, Roma 2002, s. 165-186; M.N. Proser, *Madness Revenge and 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 ed elusione. Una nota filosofica su Shakespeare e Pirandello*, „Intersezioni” 1996, XVI, nr 3, s. 509-516; M. Valentini, *Shakespeare e Pirandello*, Bulzoni, Roma 1990; M. Valentini, *Pirandello shakespeariano*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni Editore, Roma 2002, s. 165-187.

<sup>344</sup> Cfr. „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. 79-117, tu cytuję s. 89).

<sup>345</sup> Cfr. „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 and impossibility of tragedy: Shakespeare’s Hamlet and Pirandello’s Enrico IV*, op. cit., s. 159).

<sup>346</sup> Obłąd Henryka IV z obłądem Hamletowskim 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 spektaklu *Enrico IV* na łamach gazety „The Times”], „The Times” 19.6.1925, cyt. za: S. Bassnett, J. Lorch [red.], *Luigi Pirandello in the Theatre*, Routledge, London-New York 2014, s. 115).



utkwione w przestrzeń budzą strach, kontrastując z całą postacią, która ma ostentacyjnie wyrażać pokorę i skrucę – jakiej nie czuje, uważając, że nie zasłużył na takie poniżenie<sup>347</sup>.

Elementy dramatu historycznego i szekspirowskiego zostają przywołane u Pirandella na płaszczyźnie metateatralnej, w sposób ironiczny, nieraz paradoksalny i groteskowy, co determinuje komizm.

### *Grymasy maski komedii dell'arte*

Pirandello ubiera swoje dramaty nie tylko w kostiumy szekspirowskie czy historyczne, lecz także przywdziewa im maskę komedii dell'arte<sup>348</sup>. W pewnym sensie komedia dell'arte była dla Pirandella, jak zauważa Susan Bassnett, najbliższą życiu formą teatralną i najczystsza postacią teatru<sup>349</sup>. Jednak Pirandellowska maska komedii dell'arte to maska ironiczna i o rysach

---

<sup>347</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 179.

*Nota bene*: Henryk IV stanowi przykład postaci po Pirandellowsku humorystycznej. Mógłby, obok obrazu „wymarzonej staruchy” (oryg. „vecchia imbellettata”), stanowić ilustrację Pirandellowskiego humorizmu. Oprócz przytoczonego opisu wyglądu zewnętrznego postaci 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 jasnowłosey,

*(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).

Vide etiam: opis Margrabiny jak 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 walkiri. Ten makijaż kontrastuje wyraźnie z wyrazem pięknych ust, które mają w sobie coś bolesnego. [...]” (Ibidem, s. 149).

<sup>348</sup> Cfr. J.L. Digaetani, op. cit., s. 7-11; J. Fisher, op. cit., s. 495-512; M.A. Frese Witt, *Pirandello's Sicilian Comedies and the comic tradition*, op. cit., s. 12-20; M. Spergel, op. cit., s. 22-29.

<sup>349</sup> Cfr. S. Bassnett, J. Lorch, op. cit., 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, kopia, która tylko mniej lub bardziej przypomina oryginał, i która wprawdzie „ożywa” w materialnej rzeczywistości, to 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 (Cfr. S. Bassnett, J. Lorch, op. cit., 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

groteskowych. Wykorzystanie elementów gatunku komedii dell'arte służy w jego dramatach podkreśleniu metateatralności i niemożliwości wystawienia konwencjonalnego dramatu.

Już tytuł dramatu *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 dezorganizacji<sup>350</sup>. Dramat ten to w istocie parodia komedii dell'arte, a przede wszystkim znamiennej dla tego gatunku improwizacji (stąd jedna z jej nazw „commedia all'improvviso”, czyli „komedia improwizowana”<sup>351</sup>). To komedia, w której „coś poszło nie tak” i iluzja rzeczywistości kreowana na scenie jest (de)konstruowana i dekonspirowana na oczach widzów. Pirandellowska parodia gatunku komedii dell'arte podszyta jest tragizmem: wolność aktorów ukazana zostaje jako pozorna, albowiem Hinkfuss ciągle się wtrąca i narzuca swoją wolę (improwizacja, którą proponuje Hinkfuss, okazuje się tylko rzekoma – wszystkim steruje bowiem samozwańczy adaptator i reżyser), jawi się jako pan woli aktorów, niczym autor, nawet bunt aktorów był, jak twierdzi, jego zamysłem<sup>352</sup>. Jak pisze Krysiński, właśnie gdzieś między improwizacją a naśladowaniem życia rodzi się poczucie wyobcowania<sup>353</sup>. „Nawiązania do

---

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” (vide: Srao o stosunku włoskich twórców początku XX wieku do gatunku komedii dell'arte: M. Srao, *Carlo Gozzi e la fiaba*, [w:] *La vita italiana nel Settecento: Conferenze tenute a Firenze nel 1896*, Treves, Milano 1908, s. 256).

<sup>350</sup> Cfr. Sztuka *Questa sera si recita a soggetto* „już w tytule wyraża pewną więź z tradycją komedii dell'arte” (J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XLVIII).

Cfr. etiam: „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).

<sup>351</sup> 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 pomysłowości aktorów, którzy dysponują tylko zarysem akcji przedstawienia, tj. 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 (vide: K. Miklaszewski, *Komedia dell'arte, czyli Teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. Browińska, M. Browiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961).

<sup>352</sup> Cfr. ucieczka od woli autorskiej/narratorskiej, która determinuje losy postaci w powieści Muriel Spark (M. Spark, *The Comforters*, Penguin Books, London 1963), czy sztuce Raymonda Queneau (R. Queneau, *Le vol D'Icare*, Gallimard, Paris 1994).

<sup>353</sup> Vide: „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. Krysiński, *La linea Cervantes-Pirandello, prolegomena e termini di una modernità*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità e del postmoderno*, op. cit., s. 231-276, tu cytuję s. 266).

tradycji komedii dell'arte obecne są też w „komedii aktorstwa”<sup>354</sup>, jaką jest niewątpliwie sztuka *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 didaskalia<sup>355</sup>.

Wreszcie w ostatnim dramacie Pirandella, *I giganti della montagna*, za sprawą przywołania i „przenicowania” konwencji komedii dell'arte Pirandello 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”<sup>356</sup>.

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 nie prawdziwy dramat, odbiorca myśli: a więc oni (aktorzy) tylko usiłują przekonać nas (odbiorców), że to prawda, ale to w istocie 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 kalejdoskop sprzecznych osobowości w jednym ciele,

---

<sup>354</sup> J. Adamski, op. cit., s. 17-18.

<sup>355</sup> Ibidem.

Na temat *Sei personaggi in cerca d'autore* w kontekście komedii dell'arte, vide: J. Fisher, op. cit., 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 „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 Aktorzy i Aktorki), Madre – La Madre (Matka). Odwołuje się więc tu Pirandello do komedii dell'arte na poziomie metateatralnym (postaci należą do trupy aktorskiej).

<sup>356</sup> Cyt. za: *Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. A. Markowicz, Teatr Studio Galeria, Warszawa 1979.

komizm wszelkiego tragizmu, wszelką powagę jako kpinę, wszelką formę jako maskę, wszelką prawdę jako niemożność, niemoc, impotencję, wszelki smutek jako śmiech<sup>357</sup>.

### 3.2.3. Podsumowanie

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

Szczególną odmianę intertekstualności, jaką jest autointekstualność, znamionuje ironia oraz dystans wobec własnego języka i własnej twórczości. Za sprawą autointekstualności autor buduje gęstą sieć powiązań między własnymi dziełami, poszerzając granice rzeczywistości przedstawionej. Zabiegi autointekstualne wywołują wrażenie jakby twórczość literacka Pirandella wyznaczała pewien wspólny świat, Pirandellofską makrorzeczywistość, po której wędrują wątki, tematy i postaci z mikrorzeczywistości jego poszczególnych dzieł, a i on sam. Swoiste powielenie fikcji za sprawą zabiegów autointekstualnych 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 mowa jest o nim samym), związane z przekroczeniami metaleptycznymi i prowadzące do splecenia fikcji z rzeczywistością, odznacza się komicznym potencjałem. Oto do uporządkowanego schematu obioru dzieła literackiego wprowadzony zostaje element destrukcyjny. Czytelnik, otwierając książkę, wie oczywiście, że obcuje z dziełem literackim stanowiącym wyraz wyobraźni pisarza. To samo dotyczy teatru – widz wchodząc do teatru zdaje sobie sprawę, że dzieło, które jest wystawiane to wytwór imaginacji autora, odgrywany przez aktorów na scenie (nic nie dzieje się naprawdę, a jest tylko 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”, zawiesza racjonalne rozumowanie i daje się ponieść fikcji. Pirandello uniemożliwia beztróskie zanurzenie się w iluzji rzeczywistości, w fikcji (co zauważa jedna z postaci-widzów w sztuce *Ciascuno a suo modo*); powoduje zdystansowanie odbiorcy wobec fikcji i ten ironiczny dystans wobec fikcji odznacza się komicznym potencjałem.

Autointekstualne zabiegi metafikcyjne zmuszają odbiorcę do postrzeżenia fikcyjności dzieła (są bowiem silnie nastawione na fikcyjność), uświadamiając mu, że ma do

---

<sup>357</sup> J. Adamski, op. cit., s. 15.

czynienia z transpozycją rzeczywistości za pośrednictwem konwencji literackich i teatralnych. Właśnie te konwencje Pirandello przełamuje. Komentarz (jednej z postaci dramatu, która siedzi pośród widowni) „czy każda premiera Pirandella musi być jak koniec świata?” lub „A cóż ja panu poradzę, skoro z Francji nie dostajemy już dobrych sztuk i zesłiśmy 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?” jest komiczne, stanowi bowiem złamanie konwencji komunikacji literackiej – sztuka zostaje ujawniona jako dzieło autora, w sposób ironiczny. Niczym w powieści Miguela de Cervantesa *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*<sup>358</sup>, w której nieustannie splata się i miesza to, co obiektywne z tym, co subiektywne, to co faktyczne z tym, co jest iluzją, fikcja z rzeczywistością, rzeczywistość czytelnika z rzeczywistością przedstawioną książki<sup>359</sup>. W pierwszej części książki proboszcz i fryzjer trafiają do biblioteki Don Kichota, gdzie okazuje się, że fryzjer miał okazję czytać książkę Cervantesa pt. *Galatea*, zna osobiście autora i niezbyt ceni sobie jego twórczość. Fryzjer jest jednocześnie bohaterem książki Cervantesa pt. *Don Kichot* i czytelnikiem jego innej książki. W drugiej części powieści okazuje się, że bohaterowie *Don Kichota* są również czytelnikami *Don Kichota*. Są więc jednocześnie bohaterami książki i jej czytelnikami. Według Jorge Luisa Borgesa nasuwa to skojarzenia z Szekspirem: w scenariuszu *Hamleta* zawarty jest scenariusz przedstawienia pt. *Hamlet*. Zdaniem argentyńskiego pisarza w tym, że Don Kichot jest czytelnikiem *Don Kichota*, a Hamlet widzem *Hamleta* najbardziej niepokojące jest to, że skoro postaci fikcyjne mogą być czytelnikami bądź widzami, to my, czytelnicy możemy być fikcyjni<sup>360</sup>. Ale – dodajmy – ten niepokój jest podszyty komizmem<sup>361</sup>.

Komiczne sensy drugiej odmiany intertekstulaności, nazywanej w tej pracy „dramatyczną grą w teatr”, związane są ze stosunkiem Pirandella do „odgrywanych” w jego sztukach konwencji – dramatu mieszczańskiego, szekspirowskiego, historycznego, czy

---

<sup>358</sup> M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, t. 1-2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972 (tyt. oryg. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*).

<sup>359</sup> 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*).

<sup>360</sup> Ibidem.

*Nota bene*: do podobnych wniosków dochodzi Waugh (P. Waugh, op. cit.).

<sup>361</sup> Podobny rodzaj komizmu obserwujemy w *Ślubie* Witolda Gombrowicza, gdzie postaci nieustannie coś reżyserują i odgrywają. Inscenizacja jawi się jako siła sprawcza i napędowa, jako motor wydarzeń: to, co odgrywane staje się rzeczywistością.

wreszcie do 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 zbiorowej<sup>362</sup>.

Pirandello przywołuje tradycyjne ujęcia dramatyczne, by ujawnić ich ograniczenia, by przedrzeć się przez nie do „prawdy życia”. Według Pirandella, jak pisze Józef Heistein, dobre pisanie musi „prezentować nową treść, na przekór starym konwencjom”<sup>363</sup>. Pirandello obraca konwencje dramatyczne, do których się odnosi, w trybiki autotematycznej gry w dramat i w teatr. Pisarz wprowadza do dramatów elementy różnych konwencji dramatycznych, ale robi to w sposób po bachtinowsku dwugłosowy, tak że w jego wykonaniu konwencje te jawią się 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 [...]<sup>364</sup>.

Autotematyczna gra w dramat i w teatr determinuje humoryzm w Pirandellowskim rozumieniu: „nieustanny kontrast między «idealną» iluzją a jej «rzeczywistą» realizacją, umożliwiający pokazanie ludzi i przedmiotów od strony niejako «odwrotnej», zdeformowanych; wywołuje to zjawisko śmiechu, niekiedy utożsamiane ze «śmiechem przez łzy»”<sup>365</sup>.

---

<sup>362</sup> *Rozbieranie metafikcji, Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, op. cit., s. 3. *Nota bene*: 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.

<sup>363</sup> J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XXVII.

<sup>364</sup> J. Ugniewska, *Svevo i Pirandello: od kryzysu świadomości do świadomości kryzysu*, op. cit., s. 19-20.

<sup>365</sup> J. Heistein, *Historia literatury włoskiej. Zarys*, op. cit., s. 223.

### 3.3. IRONIA

W dramatach Pirandella istotną strukturą metafikcyjną jest też ironia, która uobecnia się w przedmowach i didaskaliach, w sposobie ukształtowania świata przedstawionego, kreacji postaci i ich wypowiedzi (ilustrujących na przykład wypadanie postaci z roli), a także poprzez 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”<sup>366</sup>, a „ontologiczna nierozstrzygalność ogarnia cały dramat”<sup>367</sup>. Za sprawą metateatralności, teatralizacji rzeczywistości i groteski potęguje się wrażenie sztuczności i fikcyjności świata przedstawionego, wytwarza się ironiczna dystancjalizacja wobec rzeczywistości przedstawionej, a sam dramat i kreacja literacka stają się grą w stwarzanie i burzenie iluzji i fikcji, w zabawę konwencjami teatralnymi i mimetycznymi. Ironia tego pokroju powoduje, że wszystko przekształca się we wszechogarniającą „transcendentalną bufonerię”<sup>368</sup>. Ironia jest w Pirandellovskich dramatach jednym z komponentów metafikcji, które determinują jej komizmotwórczy potencjał.

#### 3.3.1. Ironia narracyjna

Istotną odmianą ironii w sztukach Pirandella jest ironia narracyjna, która realizuje się poprzez napięcia w obrębie różnych poziomów komunikacyjnych w dramacie i pomiędzy nimi. Chodzi tu o występowanie i zasady funkcjonowania chwytów, które powodują rozbicie jednolitej struktury komunikacyjno-dramatycznej (w powieści odpowiadałaby jej struktura

---

<sup>366</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 127.

*Nota bene*: Ruta-Rutkowska formułuje te wnioski w odniesieniu do *Kordiana* Juliusza Słowackiego.

<sup>367</sup> Ibidem.

<sup>368</sup> Cfr. fragment z *Lyceum*: „Istnieją starożytne i nowoczesne wiersze, które w całości i wszędzie oddychają boską ironią. Żyje w nich prawdziwie transcendentalna bufoneria. We wnętrzu – nastrój, 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, *Fragmety*, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył M.P. Markowski, przeł. C. Bartl, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 14-15; tyt. oryg. „*Lyceums*“-*Fragmente*)

Cfr. etiam: „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*, op. cit., s. 1285-1288).

narracyjna) i demaskują iluzję świata przedstawionego<sup>369</sup>. W dramatach włoskiego pisarza odczuwalna jest obecność „ja” autorskiego: w autorskich wstępach, didaskaliach i kwestiach postaci rzeczników (animatorów-rezonerów). Jednocześnie siłę tego „ja” autorskiego osłabia mnogość punktów widzenia wyrażanych przez cudze głosy (głosy postaci)<sup>370</sup>, ich zmienność (vide: wypadanie z roli) oraz świadomość fikcyjności postaci<sup>371</sup>. Wydaje się, że w dramatach Pirandella mamy do czynienia z ironią rozumianą po Schleglowsku jako „permanentna parabaza”<sup>372</sup>. „Trzeba sobie wyobrazić, że parabaza może wystąpić w każdej chwili”<sup>373</sup> – pisze Man w odniesieniu do ironii jako „permanentnej parabazy”. I tak właśnie jest w dramatach Pirandella: w każdym momencie ktoś może nagle „wyjść” zza parawanu, ujawnić swoją obecność i przemówić do odbiorcy (widza, czytelnika), podobnie postać może nagle coś powiedzieć na stronie, wyzierając zza maski aktora.

Sztuki Pirandella zawierają obfitych rozmiarów teksty poboczne, nie tylko w formie sążnistych didaskaliów ze szczegółowymi wytycznymi, co do scenografii, wyglądu i zachowania postaci, lecz także, na przykład w *Sei personaggi in cerca d'autore*, przedmowę autorską, która jest pierwszym bodźcem prowokującym postawę ironiczną wobec świata przedstawionego i demaskującym iluzję nieobecności podmiotu twórczego<sup>374</sup> – 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 uzupełnia „obrazy dramatyczne”:

[...] u Pirandella didaskalia nabierają niebywałych rozmiarów. To nie tylko opisy wnętrza, fizycznego wyglądu postaci i ich działań na scenie, ale obszerne interpretacje przedstawianych zjawisk. Wystarczy wspomnieć ilustrację «trzeciego planu» w didaskaliach poprzedzających pierwsze intermezzo w sztuce *Każdy na swój sposób*.

---

<sup>369</sup> Uwagi Łaguny na temat ironii narracyjnej, vide: P. Łaguna, op. cit., s. 64-67.

<sup>370</sup> *Nota bene*: zdaniem Pirandella to nie osobowość autora powinna wyzierać z dzieł dramatycznych, lecz różne osobowości poszczególnych prawdziwych postaci odzwierciedlanych w sztuce; zatem najważniejszym dążeniem autora winno być uczynienie uniwersalną postaci, która zanim stała się postacią sztuki, była prawdziwa, wolna, niezależna i obdarzona własną osobowością (cfr. F. Nardi, op. cit., s. 177).

<sup>371</sup> Vide: podrozdział 3.4.1.

<sup>372</sup> Friedrich Schlegel nakreśla 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*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 166).

<sup>373</sup> P. de Man, *O pojęciu ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 274 (tyt. oryg. *The Concept of Irony*).

<sup>374</sup> Cfr. uwagi na temat konwencji i iluzji nieobecności dramatopisarza w dziele – K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55), s. 31-48, brak numeracji poszczególnych stron.



W didaskaliach jest również miejsce na sceny «improwizowane», opisane przez autora, ale nie zawierające pełnego tekstu repliki tkwi w tym niewątpliwie tradycja komedii dell'arte<sup>375</sup>.

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 w sposób autoironiczny: „Myślałem sobie: «I tak już przygnębiłem moich czytelników setkami nowel: dlaczego miałbym przygnębiać ich jeszcze opowiadaniem smutnych przygód tych sześcio nieszczęśników?»»<sup>376</sup>. Jednocześnie sugeruje na różne sposoby, że jego dramat i postaci żyją własnym życiem<sup>377</sup>:

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 oderwani od kanwy narracyjnej – postaci powieści wyszły cudem ze stronic książki, która je zawierała – żyli dalej na swój rachunek; wybierali pewne pory dnia, by stawić się znów przede mną w samotności mej pracowni, i raz jeden, raz drugi, to znowu dwoje na raz, przychodzili kusić mnie, przedkładać mi tę czy ową scenę do przedstawienia lub opisania [...]»<sup>378</sup>.

Z kolei niedialogowe wstępy do *Ciascuno a suo modo* (tytuł wstępu: *Premessa*) i *Questa sera si recita a soggetto* (tytuł wstępu: *Avvertenza*) są ukształtowane w sposób analogiczny do didaskaliów: to uwagi dotyczące sposobu wystawienia sztuki (na przykład, że spektakl *Ciascuno a suo modo* powinien zacząć się jeszcze przed wejściem do budynku teatru<sup>379</sup>, a także

---

<sup>375</sup> J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. LI.

<sup>376</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 6.

<sup>377</sup> 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 zwykł przyjmować w swoich dziełach postaci „uciekierów” z powieści innych autorów.

<sup>378</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 6.

Zwraca uwagę, że prawie identyczne słowa powtarza w dramacie Pasierbica: „To prawda, ja także kusiłam go [autora – 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 pozwalając, żeby mrok ogarnął pokój i żeby w tym mroku zaczęły się snuć nasze postacie, które przychodziły go kusić...” (Ibidem, s. 114).

*Nota bene*: Przedstawiona w przedmowie historia „oderwania się postaci od kanwy narracyjnej” i ich „wyjścia ze stronic książki, która je zawierała” ludzko przypomina powstałą 40 lat później sztukę Raymonda Queneau oddającą ducha postmodernizmu – Cfr. Raymond Queneau, *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 (która należy jednak w istocie również do fikcji dzieła Queneau).

<sup>379</sup> Cfr. „La rappresentazione di questa commedia dovrebbe cominciare sulla strada o, più propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro [...]” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, op. cit., s. 129).

jakie dokładnie informacje winien zawierać plakat sztuki *Questa sera si recita a soggetto*<sup>380</sup>). Najpierw we wstępach, a – w dalszych częściach dramatów – w didaskaliach, wyraźna jest autoironiczna postawa autora (na przykład w sztuce *Ciascuno a suo modo*, w didaskaliach otwierających *Primo Intermezzo Corale*, pośród objaśnień autora dotyczących sposobu wystawienia sztuki mowa jest o Pirandellu i o jego „irytujących” sztukach, w których już od pierwszego aktu, jak powszechnie wiadomo, dochodzi do sporów i waśni<sup>381</sup>). W tekście pobocznym wybrzmiewa głos podmiotu, który można by porównać do epickiego narratora wszechwiedzącego. Jego wiedza odejmuje odczucia publiczności, w tym obecnych na sali krytyków teatralnych<sup>382</sup>, udziela on również wskazówek reżyserom<sup>383</sup>. Podmiot wstępu w *Ciascuno a suo modo*, narrator wszechwiedzący, omawia zdarzenia poprzedzające początek przedstawienia na scenie, przedstawia nawet kwestie niektórych postaci, prezentuje ich zachowanie (w czasie przyszłym)<sup>384</sup>, tłumaczy, czemu mają służyć wszystkie jego wyjaśnienia<sup>385</sup>. 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.”<sup>386</sup>. Podmiot didaskaliów można utożsamiać z autorem – zna on przesłanie sztuki, za pośrednictwem

---

<sup>380</sup> Cfr. „L’annunzio di questa commedia, così nei giornali, come nei manifesti, dev’essere dato, senza il nome dell’autore [...]” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, op. cit., s. 251).

<sup>381</sup> Cfr. „È ormai noto a tutti che ogni fin d’atto delle irritanti commedie di Pirandello debbano avvenire discussioni e contrasti” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, op. cit., s. 182).

Vide etiam: w dalszej części didaskaliów otwierających *Primo Intermezzo Corale* czytamy, że „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», «oscuri», «assurdi», «inverosimili»” (Ibidem, s. 183).

<sup>382</sup> Cfr. „L’annunzio, 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*, op. cit., s. 253).

<sup>383</sup> Cfr. „Puntualmente all’ora indicata per la rappresentazione, i lumi della sala si spengono e si accende bassa ribalta sul palcoscenico” (Ibidem, s. 253).

<sup>384</sup> 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*, op. cit., s. 131).

<sup>385</sup> Cfr. „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, s. 131).

<sup>386</sup> Cfr. K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron.

*Nota bene:* Wydaje się, że dla uzyskania pełnego efektu, wybrzmienia wszystkich poziomów komunikacyjnych, wstępy autorskie powinny być odczytane na głos podczas przedstawienia.

didaskaliów stara się je jak najjaśniej wyłożyć i podsunąć reżyserom sposób inscenizacji, który naświetli zaprojektowane przez autora znaczenia sztuki. 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 co i rusz 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 panience...” [...]

OJCIEC

Dzień dobry panience

[...]

PIERWSZY AKTOR

Dzień dobry panience

*(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”<sup>387</sup>.

W podobny sposób 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 grę uwagi na stronie<sup>388</sup>. W *Questa sera si recita a soggetto* wchodzenie i wychodzenie z ról jest na

---

<sup>387</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 93-94.

<sup>388</sup> Vide na przykład:

„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!)*” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, op. cit., s. 379).

tyłe skomplikowane, że Pirandello w didaskaliach wskazuje, 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 postaci jako aktora, czy jako do postaci ze sztuki<sup>389</sup>.

Warto zauważyć, że również postaci odgrywające farsę przed Henrykiem IV i sam Henryk IV wchodzi i wychodzą z ról, 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”<sup>390</sup>, że postaci wzajemnie podpowiadają sobie role, gesty, kwestie do odegrania: „chyłkiem daje doktorowi znaki porozumiewawcze, aby coś raz mu odpowiedział”<sup>391</sup> albo robią czy mówią coś „aby pozostać w swej roli”<sup>392</sup>, wreszcie postaci z większym lub mniejszym sukcesem przebierają się za postaci do odegrania „MARGRABINA *widząc Belcrediego, wybucha śmiechem* O Boże! Co pan z siebie zrobił! Wygląda pan jak struś przebrany za mnicha!”<sup>393</sup>. 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 jak dwa posągi u stóp tronu, po jego obu bokach; w rękach trzymają halabardy”<sup>394</sup>. Służący odgrywający przed Henrykiem IV rolę

---

Lub:

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

(Risponde lei?)

L'ATTRICE CARATTERISTA

(Ma no, dica.... Che storie!)” (Ibidem, s. 379).

<sup>389</sup> Vide:

„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).

<sup>390</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 180.

<sup>391</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>392</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>393</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>394</sup> Ibidem, s. 133.

tajnych radców na podnoszącą się kurtynę reagują tak, jakby odgrywali coś (fikcję) również wobec widzów przedstawienia. Obnażenie fikcji realizuje się w tym dramacie także poprzez wprowadzenie „żywych obrazów” (*tableau vivant*) – postaci odgrywające role pozują i ustawiają się w „żywe obrazy”: służący „ustawiają się jak dwa posągi u stóp tronu, po jego obu bokach”<sup>395</sup>, drugi służący „zmienia pozę, oddycha z ulgą i idzie wyciągnąć się znowu na cokole”<sup>396</sup>.

Wreszcie w *I giganti della montagna* postaci wchodzą i wychodzą z ról odgrywanych 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 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 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. Grają<sup>397</sup>.

Ironia narracyjna wytwarza efekt obcości. Nie tylko dlatego, że wiąże się ze zburzeniem iluzji scenicznej, ale także dlatego, że wprowadza zewnętrzny punkt widzenia – punkt widzenia „ja” organizującego całość tekstu<sup>398</sup>. Ciekawe, że trzy podmioty związane z autorską świadomością (postaci animatorów-rezonerów, podmiot didaskaliów, podmiot autorskich wstępów) nie mają jednakowych kompetencji – wszystkie mają rysy autorskie, ale działają w różnych zakresach (na przykład postać 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

---

<sup>395</sup> Ibidem.

<sup>396</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>397</sup> L. Pirandello, *Giganci z gór*, op. cit., s. 178.

<sup>398</sup> Cfr. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 113-138.

uruchamianych konwencji literackich, a także jego stosunek do siebie samego i własnej twórczości (vide: autoironiczna postawa Pirandella wobec własnej osoby i twórczości). Ironia narracyjna powoduje obnażenie fikcyjnego statusu dzieła i wytwarza komiczne napięcia: ciągłe naruszania i przeniesienia między różnymi poziomami komunikacji, różnymi poziomami rzeczywistości wytwarzają niepokój i 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 znieruchomiałą, 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 powagi<sup>399</sup>.

Drugą odmianą ironii jest w dramatach Pirandella ironia związana z groteską<sup>400</sup>. Groteska realizuje się w sztukach włoskiego dramaturga przede wszystkim za sprawą wprowadzenia do utworów płaszczyzny metateatralnej. Ironia groteski u Pirandella wiąże 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 i odgrywają się w tym sensie jakby w próżni, z drugiej zaś dochodzi jednak do jakiegoś odwzorowania rzeczywistości, mimo jej zniekształcenia, umowności i jej obnażenia jako rzeczywistości odtworzonej, jako rzeczywistości kreowanej<sup>401</sup>. 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”<sup>402</sup> i dystansu wobec fikcji świata przedstawionego. Próby zagrania, odtworzenia na scenie rzeczywistych dramatów powodują obrócenie dramatu 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

---

<sup>399</sup> J. Adamski, op. cit., s. 14-15.

<sup>400</sup> Interpretację dzieł teatralnych Pirandella w kategoriach teatru groteski proponuje między innymi Jerzy Adamski (Ibidem, s. 5-27).

<sup>401</sup> Cfr. uwagi Łaguny na temat ironii groteski – P. Łaguna, op. cit., s. 76-78.

<sup>402</sup> Ibidem, s. 77.

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:

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 jeszcze<sup>403</sup>.

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 wiąże 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”<sup>404</sup>. Podobnie zresztą, jak w *I giganti della montagna*. Tutaj aktorzy z trupy wędrowniej trafiają do świata poza światem, do zaświatów właściwie, do przestrzeni urojonej, przypominającej nieco – jak zauważa Jan Błoński – fantastykę Felliniego<sup>405</sup>, 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! [...]”<sup>406</sup>, „CHROM Moje ciało chrapie! Szczęśliwe jak świnia. Brzuchem do góry! [...]”<sup>407</sup>, „Moje śpi z otwartą gębą”<sup>408</sup>. Granica między snem a rzeczywistością zostaje jednak jeszcze bardziej nadszarpnięta, gdy postaci dochodzą do wniosku, że jedna z nich (Drobny) powiesiła się naprawdę na drzewie za pałacykiem: „ŚLIMAK Jak to śpi? Patrzenie! Powiesił się naprawdę!”<sup>409</sup>. Kotron, postać animator-rezoner, wyprowadza jednak postaci z błędu: „Za

---

<sup>403</sup> J. Adamski, op. cit., s. 18.

<sup>404</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>405</sup> Cfr. J. Błoński, *Pirandello: „Zamienione dziecko”*, „Dialog” 1967, nr 6, s. 83-91.

<sup>406</sup> L. Pirandello, *Giganci z gór*, op. cit., s. 224.

<sup>407</sup> Ibidem.

<sup>408</sup> Ibidem.

<sup>409</sup> Ibidem, s. 225.

pałacykiem nie ma ani jednego drzewa”<sup>410</sup>, „Taki już jest nasz pałacyk. Co noc wytwarza muzykę i sny”<sup>411</sup>. Groteskowy jest 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, którego Pirandello jest twórcą”<sup>412</sup>. Rozpatrywane w pracy dramaty można by określić mianem tragifars utrzymanych w duchu groteski i absurdu<sup>413</sup>. Obrócenie tragizmu (na przykład tragicznych losów i położzeń, w których znajdują się postaci) w farsę realizuje się za sprawą obnażenia mechanizmów i konwencji przedstawiania (groteskowość wytwarza w dramatach Pirandella ironiczny dystans wobec świata przedstawionego i samego aktu przedstawiania). Mechanizmem sprawczym farsy jest tu zatem metafikcja.

### 3.4. POSTACI METAFIKCYJNE

W dramatach Pirandella metafikcyjność postaci związana jest w zasadniczy sposób z płaszczyzną metateatralną, której głównymi wyznacznikami<sup>414</sup> są: podział osób dramatu na postaci-aktorów, postaci-widzów i postaci wyposażone w świadomość własnego fikcyjnego statusu; wyodrębnienie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej; rozdźwięk między postacią a odgrywaną przez nią rolą, między postacią a odtwarzającym ją aktorem<sup>415</sup>, między postacią a

---

<sup>410</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>411</sup> Ibidem.

<sup>412</sup> J. Adamski, op. cit., s. 14.

<sup>413</sup> Józef Heistein zauważa, że „wiele zabiegów zastosowanych przez Pirandella można znaleźć przede wszystkim w dziełach zaliczanych do tzw. teatru absurdu” (J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., 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 Wilem Horzyca (vide: 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. Puzyra, Warszawa 1969, s. 189-193; tu przytaczam za J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. LXXI).

<sup>414</sup> Odwołuję się tu ogólnie do wyznaczników metateatralności wyliczonych przez Krystynę Rutę-Rutkowską, ale doprecyzowuję je pod kątem przejawów metateatralności w pięciu omawianych dramatach Pirandella. Cfr. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., zwłaszcza s. 114-117.

<sup>415</sup> Cfr. „We wszystkich trzech [sztukach zaliczanych do trylogii metateatralnej – N.B.] występuje [...] ów znamieny dla ich paradoksalnej problematyki fałsz czy mistyfikacja: i postacie rzeczywiste i postacie fikcyjne, i



jej maskami<sup>416</sup>; „ukazanie obiegu komunikacyjnego scena-widz (zwroty do publiczności, parabaza, prolog)”<sup>417</sup> oraz „dyskursywizacja problematyki teatralnej w wypowiedziach postaci”<sup>418</sup>. Komizm Pirandellovskich postaci metafikcyjnych rodzi się z tego, że płaszczyzna fikcyjna (pierwszego stopnia) i metateatralna (drugiego stopnia) splatają się, a postaci przedzierają się z jednej płaszczyzny na drugą. Komizm postaci metafikcyjnych wiąże się więc tu ściśle z napięciami między płaszczyzną fikcyjną i – dekonstruującą ją nieustannie – płaszczyzną metateatralną, w którą nieraz włączany jest również trzeci plan, obejmujący publiczność<sup>419</sup>. Napięcia te narzucają odbiorcy dystancjalizację wobec prezentowanego świata, a to za sprawą ciągłej deziluzji i sugerowania mu fikcyjności, iluzoryczności i względności jako głównych cech prezentowanego świata i operujących w nim postaci<sup>420</sup>.

W sztukach włoskiego pisarza ujawnia się na różne sposoby fikcyjny status postaci. Przy czym przez fikcyjny status rozumieć należy nie tylko fikcyjność *sensu stricto* literacką, lecz szerzej: to, co jest wymyślone, udawane i istnieje tylko pozornie, to co związane z – posługując się sformułowaniem samego Pirandella – „rzeczywistościami kreowanymi”<sup>421</sup>. Postaci pięciu rozpatrywanych dramatów Pirandella 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 – postaci demaskują w ten sposób przed odbiorcą własną fikcyjność, iluzoryczność, umowność, niewiarygodność i nieautentyczność. Postaci przemieszczają się pomiędzy poziomami rzeczywistości i fikcji (między światem diegetycznym i ekstradiegetycznym), aktualizując grę z ramą artystycznej prezentacji. Co ciekawe, wśród Pirandellovskich postaci 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

---

te z życia, i te z literatury, i publiczność, i reżyser, i aktorzy – wszystko to jest oczywiście zagrane [...]” (J. Adamski, op. cit., s. 10-11).

<sup>416</sup> *Nota bene*: maski są tu związane nie tylko z odgrywanymi przez postaci rolami, ale też różnymi aspektami ich osobowości, ich „ja”.

<sup>417</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 116.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> Cfr. uwagi Heisteina na temat trzeciego planu w dramatach Pirandella: J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XLV-XLIX.

<sup>420</sup> *Nota bene*: refleksja, którą Pirandello prezentuje w swojej twórczości dramatycznej (i nie tylko), prowadzi nas do istic postmodernistycznych wniosków, jakoby poznanie faktów było nieosiągalne, a możliwe było tylko dotarcie do ich subiektywnych i zmiennych interpretacji.

<sup>421</sup> *Nota bene*: problematyka granic fikcji i rzeczywistości w dramatach Pirandella poruszana jest również poprzez eksplorowanie snu, urojenia, iluzji oraz jednostkowych subiektywnych wyobrażeń i sądów.

fakt, że nie zostają one nigdy obdarowane kompletną i stałą charakterystyką<sup>422</sup>, przeciwnie ukazane zostają w sposób fragmentaryczny, a ich tożsamość zastępują maski<sup>423</sup>, które zmieniają się pod wpływem innych postaci, uwag reżysera, okoliczności, rzadziej własnej woli<sup>424</sup>. Pirandellowskim postaciom daleko do postaci, jakimi chciałby je widzieć teatr naturalistyczny (choćby dlatego, że nagminnie zuchwale burzą „czwartą ścianę”). Metafikcja w rękach Pirandella staje się narzędziem dekonstrukcji i rozebrania postaci z masek<sup>425</sup> (również tych determinujących ich przynależność do fikcji dramatycznej), uwolnienia postaci od presji społecznej i obyczajowej, jak również od presji tradycji dramatycznych i teatralnych.

---

<sup>422</sup> Wiąże się to z Pirandellowskim widzeniem osobowości człowieka i ze swoistą płynnością jako cechą konstrukcji i tożsamości postaci, a także właściwością świata przedstawionego. Według Pirandella główne cechy osobowości człowieka 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*, op. cit., 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*, op. cit., s. XLIII-XLIV).

<sup>423</sup> 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” (L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, op. cit., s. 140-141).

Na temat maski w twórczości Pirandella, vide na przykład: „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*, op. cit., s. XXXIV).

<sup>424</sup> Należy tu dopowiedzieć, że 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.

<sup>425</sup> Cfr. tytuł zbioru dramatów Pirandella to *Nagie maski* (tyt. oryg. *Maschere nude*). Paradoksalnie rozebranie postaci z maski oznacza u Pirandella *de facto* przyjęcie przez nią takiej maski (lub masek), która oddaje jakiś aspekt jej prawdziwego „ja”. Jak twierdzi Kotron, postać animator-rezoner z *I giganti della montagna*, wybiera się maskę i kostium, które są dla danej osoby najodpowiedniejsze, które wyrażają prawdzie „ja”, spychane do podświadomości. Podobnie dzieje się w *Enrico IV*, jak mówi Henryk IV: „nieświadomie przywdziewamy maskę takich, jakimi nam się wydaje, że jesteśmy” (L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 239).

### 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<sup>426</sup>), czyniąc z nich przedmiot swoich refleksji<sup>427</sup>. Świadomość fikcyjności związana jest zasadniczo ze świadomością gry i udawania, która uzewnętrznia się jako wyraźny rozdzźwięk między postacią a jej rolą, ciągłe wychodzenie postaci z roli i jej wychylanie się zza maski. Wyróżniają się na tym tle postaci dramatu *Sei personaggi in cerca d'autore*, które dodatkowo *expressis verbis* przedstawiają się jako fikcyjne.

#### *Rozdzwięk między postacią a aktorem, postacią a rolą, postacią a kukłą*

W trylogii „teatru w teatrze” fikcyjność postaci ujawnia się poprzez nieustanne eksponowanie na różne sposoby rozdzwięku między postaciami a odgrywającymi ich role aktorami<sup>428</sup>. 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 płaszczyzną fikcyjną i jawi się jako metateatralna właśnie). Fakt, że postaci wiedzą, że są odtwarzane (i ingerują w sposób własnego

---

<sup>426</sup> Wątpliwy status ontologiczny postaci związany jest 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” – L. Pirandello, *Giganci z gór*, op. cit., s. 168).

<sup>427</sup> 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 urojonym, sensem jego sztuki jest fikcję przemieniać w rzeczywistość – sceniczną, więc udaną, skłamaną, aby tym bardziej mogła odsłonić się prawda” (J. Adamski, op. cit., 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.

<sup>428</sup> Cfr. etiam: 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 w *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: Baroque and Neobaroque Metatheatre in Bernini and Pirandello*, op. cit., s. 99, s. 107).

przedstawienia) powoduje obnażenie iluzji. Widoczna jest nie tylko opowiadana historia, ale ujawniane są też mechanizmy jej odzwierciedlenia na scenie. Głównym sposobem zwrócenia uwagi na status i sposób funkcjonowania postaci jest więc dysonans między postacią a odgrywającym ją aktorem (szczególnie akcentowane jest właśnie „granie” postaci). 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”<sup>429</sup>. Niekiedy postaci fikcyjne wcielają się niejako w rolę reżysera, pouczając aktorów i dyrektora odnośnie do najwłaściwszego sposobu ich odegrania na scenie<sup>430</sup>: „PASIERBICA: Niech pan zmieni głos i powie, jak ktoś kto przychodzi z zewnątrz: «Dzień dobry panience...»”<sup>431</sup>. 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...”<sup>432</sup>. Nieraz też sześć postaci wdaje się ze sobą w dyskusje nad faktycznym 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.



Fot. 1. Inscenizacja sztuki *Sei personaggi in cerca d'autore*, reż. Giorgio De Lullo, RAI, 1965

<sup>429</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 124.

<sup>430</sup> Trudno dziwić się, że Dyrektor buntuje się na samowolę postaci: „No patrzcie! Któż ostatecznie reżyseruje – pani czy ja?” (Ibidem, s. 87).

<sup>431</sup> Ibidem.

<sup>432</sup> Ibidem, s. 75-76.

Podobnie, właśnie poprzez pokazanie rozdźwięku, a raczej wręcz otwartego konfliktu, między bohaterami wydarzenia z kroniki towarzyskiej a odgrywającymi ich na scenie aktorami<sup>433</sup>, 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 scenie<sup>434</sup>. 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 wchodzą w polemikę z reżyserem. Dyskusje aktorów z reżyserem 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 postaci:

W trakcie sztuki wszystkie «plany» stale ząbają 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, 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» omdlenie<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup> Cfr. wyznaczniki metateatralności opisane przez Krystynę Rutę-Rutkowską – K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, op. cit., s. 116.

<sup>434</sup> Vide:

„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, abbraccare 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*, op. cit., s. 244-245).

<sup>435</sup> J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XLVIII-XLIX.

Z kolei w dramacie *Enrico IV* samoświadomość postaci ujawnia się poprzez autorefleksję nad własną rolą w fikcji (konstruującej w tym dramacie płaszczyznę metateatralną), a przede wszystkim bohaterowie mają świadomość konstruowania szeroko rozumianej fikcji: „[...] przecież samiśmy to wszystko skonstruowali”<sup>436</sup> – 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, uwypuklany jest rozdźwięk między ich prawdziwym „ja” a odgrywanymi rolami. Henryk IV (co znaczące, odbiorcy nie jest dane poznać prawdziwego imienia tej postaci, podane zostaje tylko imię przybieranej przezeń maski) po upadku z konia wierzy, że jest postacią, którą udawał podczas karnawałowej kawalkady, 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 zarysowana jest podwójność kreacji postaci<sup>437</sup>: widzimy, jak przygotowują się do swoich ról i grają przed Henrykiem IV. Bertoldo, nowoprzybyły „aktor”, który ma wcielić się w jednego z „czterech pseudotajnych radców”<sup>438</sup>, na początku nie może zorientować się w fikcji i we własnej roli<sup>439</sup>:

---

<sup>436</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 209.

<sup>437</sup> Cfr. „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*, op. cit., s. XLII).

<sup>438</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 132.

<sup>439</sup> Vide:

„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?

LANDOLFO

Kończąc rozpoczęte zdanie

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

ARIALDO

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

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?<sup>440</sup>.

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!<sup>441</sup>.

Co i rusz postaci wychodzą z roli, ujawniają swoje prawdziwe oblicze, czyli oblicze skrywane pod maską i kostiumem roli odgrywanej przed Henrykiem IV. W kwestiach postaci w sposób wręcz natarczywy omawiana jest problematyka grania, fikcji i teatru, a także odsłonięte zostają kulisy przygotowań do ról. W ten sposób postaci demonstrowują swego rodzaju „nadświadomość” – rozumieją one zasady funkcjonowania fikcji, którą powołują do życia, chcąc sprostać oczekiwaniom Henryka IV<sup>442</sup>.

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 w obrębie kreacji postaci realizuje

---

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).

Fakt, że ani sam Bertoldo, ani pozostałe postaci nie wiedzą, na czym dokładnie ma polegać jego rola przywoźni 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.

<sup>440</sup> L. Pirandello, *Henryk IV*, op. cit., s. 135.

<sup>441</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>442</sup> Cfr.

„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 Bertoloda – N.B.]

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

się poprzez zmiany masek i kostiumów, zastosowanie poetyki groteskowo-onirycznej oraz wprowadzenie podziału osób dramatu na członków trupy aktorskiej<sup>443</sup>, Cebulastych (postaci groteskowe)<sup>444</sup>, Gigantów (są tylko wspomniani, nigdy nie pojawiają się na scenie; należą do jeszcze innego, choć nie mniej fantastyczno-groteskowego gatunku, co Cebulaści), kukły i ożyłe postaci *Baśni* (Sąsiadki), które „występują” ze scenariusza i dołączają do recytującej Hrabiny. Postaci zaczynają ni stąd zowąd odgrywać fragmenty przedstawienia<sup>445</sup> (nagle

---

<sup>443</sup> 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, op. cit., s. 21).

<sup>444</sup> 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, nieznanym oczywiście Pirandellowi, ale umożliwiającą dziś z pewnego dystansu historycznoliterackiego propozycję interpretacji analogii” (L. Eustachiewicz, op. cit., s. 87-88).

<sup>445</sup> 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 –  
Uwierźcie.

[...]

(*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. Grają” (L. Pirandello, *Giganci z gór*, op. cit., s. 178).

*Nota bene*: 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 skręć!

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



wcielają się w fikcyjne postaci, jak gdyby naprawdę współodczuwały ich dramat); wychodzą z różnych ról (raz grają bohaterów *Baśni*, to znów wychodzą z roli i ujawniają się jako aktorzy); przywdziewają różne maski i kostiumy<sup>446</sup>; ozywają kukły postaci z *Baśni*<sup>447</sup>; postaci ze scenariusza *Baśni* (Sąsiadki) ozywają i dołączają do aktorów podczas recytacji; pod osłoną nocy<sup>448</sup> postaci „wychodzą z siebie”, pozostawiają swoje ciała śpiące w łóżkach, same zaś jawią się niczym mozaika masek<sup>449</sup> i ruszają w groteskowo-oniryczny tan z kukłami<sup>450</sup>. 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*. Postaci próbują rozpoznać własną kondycję, własny status, zdiagnozować, czy są żywe czy martwe, określić, co jest prawdą, a co marzeniem sennym czy projekcją wyobraźni. Sposób kreacji postaci determinuje pewnego rodzaju niepokój poznawczy, który wydaje się tu

---

<sup>446</sup> Vide: „Drobny wybrawszy coś z kostiumów, które znalazł w dziwnej garderobie pałacyku, w arsenale 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 szapoklaku. Ma ukrytą w dłoniach, przytrzymujących poły peleryny elegancko wydętej, latarkę elektryczną, którą od spodu oświetla swoją twarz, co nadaje mu wygląd upiora [...]” (Ibidem, s. 205).

<sup>447</sup> Vide:

„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).

<sup>448</sup> Jak tłumaczy Kotron – pałacyk „co noc sam wytwarza muzykę i sny” (Ibidem, s. 226).

<sup>449</sup> Vide na przykład: „[...] 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).

<sup>450</sup> Vide na przykład:

„(dwie kukły biorą go pod rękę i ustawiają się w koło razem z innymi. Instrumenty same zaczynają grać, nieskładnie, do tańca. Chrom i kuły 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!” (L. Pirandello, *Giganci z gór*, op. cit., 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).

powiązany z Freudowskim „das Unheimliche”. Jest w świecie przedstawionym tego dramatu coś z horroru, fantastyki, groteski, silnie eksponowane jest wzajemne oddziaływanie na siebie jawy i snu, fikcji i rzeczywistości. Granice między jawą i snem, fikcją i rzeczywistością, grą i rzeczywistością zostają zasnuwane mgłą. Świat Cebulastych, groteskowy, oniryczny, magiczny, świat poza światem i poza przestrzenią, ujawnia tajniki teatru i fikcji.

### „Powołał nas do życia autor”<sup>451</sup>

W przypadku sześciu tytułowych postaci<sup>452</sup> 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”<sup>453</sup> – mówią. W swoich kwestiach sześć postaci natarczywie wręcz usiłuje dowieść, że „urodziły się jako postaci fikcyjne”<sup>454</sup>: „OJCIEC Chcę panu dowieść, że na świat przychodzi się najrozmaitszymi

---

<sup>451</sup> Kwestia brzmi: (Ojciec) „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*, op. cit., s. 36).

Vide etiam: komiczny splot płaszczyzn fikcyjnej i metateatralnej. Sześć postaci to postaci fikcyjne, stworzone przez autora, których historia stanowi, ich zdaniem, doskonały materiał do wystawienia na scenie. Kwestię Ojca, że on i pozostałych 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 tworzyście trupę amatorską?” (Ibidem, s. 63).

<sup>452</sup> Postaci tej sztuki dzielą się na postaci 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” – tłum. Zofii Jachimeckiej): Ojciec, Matka, Pasierbica, Syn, Chłopczyk, Dziewczynka, Pani Pace. Wkroczenie postaci dramatu (sześciu fikcyjnych postaci) do teatru przerywa próbę sztuki. To pierwszy moment zderzenia dwóch płaszczyzn fikcyjnej i metateatralnej. Postaci poszukują autora.

<sup>453</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 32.

Postaci przekraczają granicę fikcji i nie-fikcji (wszystko oczywiście dzieje się w obrębie fikcyjnej rzeczywistości stworzonej przez Pirandella, ale właśnie ta Pirandellowska 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).

*Nota bene*: 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 dziełach autorstwa 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.

<sup>454</sup> Vide:

sposobami i pod różnymi postaciami: jako drzewo czy kamień, jako woda czy motyl... albo kobieta. I że można urodzić się także jako postać fikcyjna!”<sup>455</sup>. 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?”<sup>456</sup>, „PASIERBICA Proszę mi wierzyć, że jesteśmy naprawdę Sześcioma Postaciami, i to niesłychanie interesującymi. Chociaż zabłąkanymi!”<sup>457</sup>, „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! [...]”<sup>458</sup>. Sam Pirandello we *Wstępie* do sztuki ujawnia, jak się wydaje, metafikcyjne podłoże humorizmu 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 humorizmu i jako zawieszony w próżni<sup>459</sup>.

Określenie stosunku tych postaci wobec fikcji i rzeczywistości jest o tyle skomplikowane, że stwarzają one poczucie, jakoby wprowadzie one same zostały stworzone przez autora, ale ich dramat był autentyczny<sup>460</sup> – postaci przeżyły już swój dramat i zdarzenia, które pragną

---

„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*, op. cit., s. 35).

<sup>455</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>456</sup> Ibidem, s. 36.

*Nota bene*: wprowadzenie do sztuki teatralnej postaci suflera i rekwizytu w postaci egzemplarza sztuki można rozpatrywać w kategoriach metalesy – pisze na ten temat, w kontekście metaplesy w filmie, Keyvan Sarkhosh, wskazując pokazanie w filmie kamery lub reżysera jako formy metalesy (vide: K. Sarkhosh, op. cit., s. 171-196).

<sup>457</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 36.

<sup>458</sup> Ibidem, s. 36-37.

<sup>459</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>460</sup> Cfr: „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:

opowiedzieć na scenie, ale sam tekst sztuki, cytując słowa Ojca, „trzeba jeszcze napisać”<sup>461</sup>. Utrudnia to odbiorcy zajęcie jednoznacznej pozycji wobec świata przedstawionego.

### 3.4.2. Postaci animatorzy-rezonerzy

Kolejnym 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 twórczego<sup>462</sup>. To postaci animatorzy-rezonerzy<sup>463</sup>,

---

konflikt ten postaci mają już poza sobą i odtwarzają go tylko fragmentarycznie” (J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XXXIX).

<sup>461</sup> Vide:

„OJCIEC

Zważcie państwo, że sztukę trzeba dopiero napisać:

*do Dyrektora*

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

DYREKTOR

*znieczepliwiony*

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

OJCIEC

Dobrze! Po to właśnie przyszliśmy do pana.

DYREKTOR

A gdzież jest egzemplarz sztuki?

OJCIEC

W nas samych” (L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 38)

*Nota bene:* 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).

<sup>462</sup> Cfr. „w utworze dramatycznym mogą pojawiać się bohaterowie o szczególnym statusie, sytuujący się jakby ponad rzeczywistością przedstawioną na dwa sposoby: albo jako postaci obdarzone mocą prezentowania «słowa autorskiego», choć «ontycznie» pozostające w świecie przedstawionym, albo jako postaci sytuujące się w rzeczywistości drugiego stopnia; w «metarzeczywistości» pojawiającej się w tekście dramatycznym wskutek zastosowania praktyk metateatralnych” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron).

Cfr. etiam: 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).

<sup>463</sup> Cfr. uwagi Karpa na temat postaci rezonerów w dramatach Pirandella na przykładzie sztuk *Il piacere dell'onesta* i *Così è (come vi pare)*. Badacz wyróżnia dwa wcielenia bohatera rezonera u Pirandella. 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 – K. Karp, *Il protagonista diventa «tipo raisonneur»*,

które w wyjątkowy sposób implikują metateatralny wymiar Pirandellowskich 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 Ojciec<sup>464</sup> (*Sei personaggi in cerca d'autore*), Doktor Hinkfuss (*Questa sera si recita a soggetto*), Henryk IV (*Enrico IV*) i Kotron (*I giganti della montagna*)<sup>465</sup>. Wypowiedzi postaci animatorów-rezonerów nie tylko są w szczególnej mierze przestrzenią dyskursywizacji tematyki teatralnej (postaci te snują refleksje dotyczące mechanizmów teatru)<sup>466</sup>, ale także pozwalają odnieść wrażenie, jakoby wiedza tych postaci wykraczała poza

---

[w:] idem, *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, op. cit., s. 67-79.

<sup>464</sup> W *Sei personaggi in cerca d'autore* kompetencje animatora-rezонера rozłożone są na dwie postaci: Ojca i Dyrektora. Vide: „W dramaturgii dwudziestowiecznej bardzo często natomiast pojawiają się postacie, które można by określić jako «figury reżysera». W sztukach Luigi Pirandella 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*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron).

<sup>465</sup> Do grona postaci animatorów-rezonerów należą więc nie tylko postaci reżyserów *sensu stricto* operujących 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 rozgrywa 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).

<sup>466</sup> Istotną cechą wypowiedzi postaci animatorów-rezonerów jest dyskursywizacja tematyki teatralnej i to, że w obrębie takich wypowiedzi postaci te ujawniają swoistą „nadświadomość” mechanizmów teatru i fikcji, odsłaniając kulisy teatru i fikcji nie tylko przed pozostałymi postaciami dramatów, ale także przed zewnętrznymi odbiorcami dzieła. Oto przykład wypowiedzi zawierających dyskursywizację tematyki teatralnej, które ujawniają „nadświadomość” postaci Ojca (przedstawia się jako postać fikcyjna, ale posiada 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 użyczają 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!

granice świata przedstawionego. Postaci te sytuują się niejako między światami: należą po trosze do tej samej rzeczywistości, co pozostałe postaci, po trosze – roszcząc sobie kompetencje autorskie i ujawniając swoje panowanie nad dramatem, jego postaciami i akcją – suponują swoją przynależność do wyższej „kasty” i swoje usytuowanie w obrębie tej samej płaszczyzny komunikacyjnej, co podmiot twórczy (prezentują się jako rzecznicy autora<sup>467</sup>). Co ciekawe, postaci animatorzy-rezonerzy nie „panują” nad didaskaliami: nie są podmiotem, lecz przedmiotem didaskaliów<sup>468</sup>. Postaci animatorzy-rezonerzy wiedzą o pozostałych postaciach to, czego one same nie są świadome, są animatorami fikcji, sprawują nadzór nad postaciami i dramatem, wykazują swą sprawczość wobec losów postaci, ale wchodzą też z nimi w interakcje. Postaci niekiedy jawią się niczym kukiełki w rękach pociągających za sznurki postaci animatorów-rezonerów. Sposób kreacji i usytuowania postaci animatorów-rezonerów (rzec by można: ich usytuowania 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 tych postaci autor aktualizuje grę zwiększania i zmniejszania dystansu odbiorcy wobec dzieła, igra z oczekiwaniami czytelnicznymi, drażni się i przekomarza z odbiorcą.

Niektóre postaci animatorów-rezonerów można określić mianem postaci metafikcyjnych na opak, w tym sensie, że nie ujawniają one swojej fikcyjności, lecz w fikcyjnym świecie figują swoją autentycznością i swoje usytuowanie ponad fikcją świata przedstawionego. To postaci, które prezentują się jako rzecznicy autora i występują „w roli

---

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

<sup>467</sup> Cfr. etiam syntetyczne uwagi o postaciach, które są rzecznikami autora w *Sei personaggi in cerca d'autore* (Ojciec), *Tak jest jak się państwu zdaje* (Laudisi) i w *Questa sera si recita a soggetto* (Doktor Hinkfuss) – J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. L-LI.

<sup>468</sup> Vide: podrozdział 3.3., a zwłaszcza uwagi na temat podmiotu sprawczego didaskaliów.

mentorów pouczających przyszłego czytelnika i twórcę teatralnego, jak należy dzieło rozumieć i realizować<sup>469</sup>. Przykładami takich postaci animatorów-rezonerów 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 zarysowane zostaje 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!”<sup>470</sup>; „DYREKTOR No wiecie, to już doprawdy bezczelność! Ktoś się podaje za postać fikcyjną i pyta mnie, kim jestem!”<sup>471</sup>. Również Doktor Hinkfuss autoprezentuje się jako postać rzeczywista, która kieruje zdarzeniami w teatrze<sup>472</sup>, utrzymuje, że wszystko, co ukazuje się oczom widzów, dzieje się z jego inspiracji, wszystko 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 spektaklu<sup>473</sup>, stawia się wręcz ponad autorem. Hinkfuss panuje nie tylko nad światem przedstawionym dramatu, lecz także – w pewnym stopniu – nad reakcjami publiczności<sup>474</sup>. Hinkfuss, jak zauważa Heistein, to „reżyser i animator, który jest jednocześnie pośrednikiem

---

<sup>469</sup> J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. L.

<sup>470</sup> L. Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, op. cit., s. 113.

<sup>471</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>472</sup> Vide: „IL DOTTOR HINKFUSS Ma che gong! Ma che gong! Chi ha ordianto di sonare il gong? Lo commanderò io, il gong, quando sarà tempo” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, op. cit., s. 256); „IL DOKTOR HINKFUSS [...] La rappresentazione è cominciata, se io sono qua davanti a voi” (Ibidem, s. 258).

<sup>473</sup> *Nota bene*: Hinkfuss dodaje od siebie zakończenie, którego nie było w „adaptowanej” noweli Pirandella. Pierwotny 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, op. cit., 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 się spod władzy autorskiej (oczywiście tylko pozornie, na poziomie gry literackiej).

<sup>474</sup> 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*, op. cit., s. XLVIII).

Cfr. etiam: „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).

między sceną i widownią i niejako wyjaśnia mechanizm teatru. Przedmiotem jednego z dłuższych monologów tej postaci jest stosunek między dramatem a spektaklem teatralnym<sup>475</sup>.

Postaci rezonerzy jawią się nieraz niczym animatorzy-lalkarze, pociągający za sznurki z poprzyczepianymi do nich pacynkami, którzy z góry wszystko reżyserują: reżyserują spektakl teatralny, reżyserują publiczność, reżyserują pozasceniczne zachowania aktorów<sup>476</sup>. W szczególnie sposób oblicze postaci animatorów-rezonerów jako lalkarzy ujawnia się w sposobie kreacji postaci Doktora Hinkfussa, Henryka IV i Kotrona. Doktor Hinkfuss, wprawdzie początkowo daje wolność postaciom, organizując przedstawienie jako wielką improwizację aktorów w oparciu o opracowany przez niego tekst, 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, Hinkfuss utrzymuje, że ich protest przewidział i wyreżyserował oraz że stanowi on część fikcji i część przedstawienia<sup>477</sup>.

---

<sup>475</sup> Ibidem, s. XXV.

<sup>476</sup> Cfr. 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. Główna bohaterka powieści Spark, 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 jest postacią powieści. Oto powieściopisarka Caroline, postać powieści Muriel Spark, okazuje się być postacią też innej powieści, pisanej przez jeszcze kogoś innego (uobecniającego się jedynie za pośrednictwem tajemniczych 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, op. cit., s. 105).

<sup>477</sup> Cfr. Hinkfuss burzy „czwartą ścianę” i zwraca się w wprost do publiczności (która, wprawdzie też ma swoich reprezentantów wśród postaci, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że zwroty do publiczności w praktyce kierowane jest również 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 oridi è finta, concentrate Avanti tra me e loro, per fat più spontanea e vivace la presentazione.

(*A questa uscita mancina, gli attori restano di colpo come tanti fantocci atteggiati 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 sen e 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. (*Volendosi all'Attrice Caratterista*). Séguiti, séguiti, signora... (c. s.) Va



Również Henryk IV ujawnia samoświadomość jako reżysera fikcji, animatora kukiełek, jest dysponentem reguł w obrębie stworzonej – jak się okazuje – przez niego samego 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 postaciami „manewrować”, niczym reżyser w teatrze<sup>478</sup> bądź aktor-lalkarz-animator. Objawia się jednak nam w końcu Henryk IV ze wszystkimi sznurkami w dłoniach:

[...] 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 wariata<sup>479</sup>.

Podobne poczucie własnej sprawczości w obrębie świata przedstawionego wykazuje Kotron, którego wyobraźnia ma moc performatywną (gdy czyta scenariusz, jego wyobraźnia materializuje fikcyjne postaci ze scenariusza, które dołączają do aktorów – „W miarę jak czytałem one [postaci – N.B.] same się tworzyły”<sup>480</sup> – wyjaśnia):

#### KOTRON

[...] wystarczy, że sobie coś wyobrazimy, 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

---

benissimo. Non potevo aspettar mi meno da lei” (L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, op. cit., s. 274-275).

<sup>478</sup> Cfr. 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*

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*, op. cit., s. 223).

*Nota bene:* W tej scenie wyraźnie zarysowują się podobieństwa między Henrykiem IV, postacią Pirandellowskiej sztuki a Henrykiem ze *Ślubu Gombrowicza*.

<sup>479</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>480</sup> L. Pirandello, *Giganci z gór*, op. cit., s. 229.

ciała. Zadanie teatru polega przeważnie na tym, aby wyobrażone postacie sprowadzić do fikcyjnej rzeczywistości sceny [...]”<sup>481</sup>.

Kotron dysponuje swoistą „nadświadomością”<sup>482</sup> (świadomością większą niż pozostałe postaci) w zakresie mechanizmów, jakimi rządzi 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”<sup>483</sup> i dalej: „Pani hrabino, grała pani z dwiema żywymi postaciami. One przyszły tu prosto z głębi wyobraźni ich twórcy”<sup>484</sup>. Postaci animatorów-rezonerów wychodzą (natrętnie wręcz i nagminnie) zza parawanu, odkrywając swój warsztat i ujawniając swoje panowanie nad postaciami<sup>485</sup>.

### 3.4.3. Podsumowanie

Postaci Pirandellowskich dramatów spełniają główne kryteria stawiane postaciom metafikcyjnym<sup>486</sup>: wyposażone są w świadomość swojego fikcyjnego statusu; ustosunkowują się wobec własnej fikcyjnej kondycji; tematyzują swoje istnienie i czynią je obiektem krytycznej refleksji; komentują i analizują swoją 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, być postaciami fikcyjnymi. Postaci metafikcyjne naświetlają w dramatach włoskiego dramaturga 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 świadomość nieprawdziwości tego, co się robi i mówi, nieprawdziwości prezentowanego wizerunku siebie, dysonansu

---

<sup>481</sup> Ibidem, s. 229-230.

<sup>482</sup> Cfr. etiam: „KOTRON Odkrywałem prawdy, które świadomość odrzuca. Wydobywałem z tajnych kryjówek zmysłów albo – i te najbardziej przerażające – z głębin instynktów” (Ibidem, s. 207).

<sup>483</sup> Ibidem, s. 231-232.

<sup>484</sup> Ibidem, s. 233-234.

<sup>485</sup> *Nota bene*: wychodzenie zza parawanu animatora-lalkarza wpisuje się w tendencje teatru lalek XX wieku.

<sup>486</sup> Cfr. M. Jakubowiak, op. cit., s. 205-208.

między aktorem a rolą, a u Pirandella dodatkowo postaci poddają fakt swojej gry analizie i fakt swojej gry 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 własnej roli osiągnięte zostaje poprzez wprowadzenie płaszczyzny metateatralnej). Być może – jak sugeruje Malcolm Bradbury – największym żartem jest właśnie to, że postaci wiedzą, że znajdują się w takim tylko jakby-świecie i zachowują się też tylko „na niby”<sup>487</sup> (sześć postaci świadomość własnej fikcyjności łączy z przekonaniem o prawdziwości własnego dramatu i o byciu w najwyższym stopniu „żywymi” postaciami). Dotyczy to w równej mierze postaci *Sei personaggi in cerca d'autore* świadomych, że są postaciami fikcyjnymi 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 scenach *I giganti della montagna*) dzieje się „na niby” i tylko tak „jakby”, przestrzeń sceny jest taką tylko jakby przestrzenią, postaci na scenie są jakby osobami, to jakby osoby w jakby świecie. Właśnie stosunek tego, co na scenie do tego, co rzeczywiste w szczególności sposób naświetla Pirandello. Według modelu komunikacji literackiej opracowanego przez Aleksandrę Okopień-Sławińską, badaczki zajmującej się badaniami z zakresu teorii literatury i czołowej przedstawicielki Polskiej Szkoły Teorii Komunikacji Literackiej, w dziele literackim istnieje kilka warstw komunikacji<sup>488</sup>. Postaci znajdują się na najniższym poziomie, dlatego nie są świadome istnienia poziomów nad nimi, a więc postaci powinny być świadome istnienia innych postaci, ale nigdy narratora lub autora. Na podstawie konwencji literackiej dramat ukazuje losy postaci, omawia je w didaskaliach, ale w żadnym wypadku postaci nie mogą się o tym dowiedzieć. W dramatach Pirandella konwencja ta jest łamana<sup>489</sup>: z chwilą pojawienia się tytułowych sześciu fikcyjnych postaci akcja rozgrywa się na dwóch nieustannie przecinających się planach, fikcyjnym i metateatralnym<sup>490</sup>. Niemożliwe jest wytworzenie

---

<sup>487</sup> 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. 313-415, tu cytuję s. 407).

<sup>488</sup> 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.

<sup>489</sup> Paradoksalnie zerwanie konwencjonalnej umowy między autorem, postacią a czytelnikiem, prowadzi do ich zbliżenia i zacieśnienia ich relacji.

<sup>490</sup> Cfr. J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XL.

stałego stosunku wobec postaci, bo postaci na oczach odbiorcy zmieniają oblicze, zmieniają maski, zmieniają zdanie, zmieniają widzenie siebie, sytuacji, w której się znajdują i innych. Pirandello narzuca odbiorcy relację z dziełem na zasadzie gry, igrą z odbiorcą. 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 jest źródłem konsternacji, refleksji, zagubienia odbiorcy i jest nacechowane Pirandellowskim humoryzmem.

### 3.5. METAFIKCYJNE ŹRÓDŁA KOMIZMU W DRAMATACH PIRANDELLA

Momenty metafikcyjne z jednej strony tematyzują główne problemy nurtujące Pirandella (granice mimetyzmu i realizmu), z drugiej 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”, z Freudowskiej niesamowitości i obcości<sup>491</sup>. Źródłem tej szczególnej, niepokojącej niesamowitości są elementy metafikcyjne, wzbudzające w odbiorcy uczucie niepokoju i obcości poprzez wprowadzenie do znanych i 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 w teatrze fikcji jako rzeczywistości generuje poczucie sprzeczności, co jest fikcją, a co prawdą, kto należy do świata przedstawionego, a kto do rzeczywistości pozaliterackiej, czy i my (odbiorcy) nie jesteśmy przypadkiem fikcyjni. Niepokój wzbudzony przez „das Unheimliche” wynika z zaistnienia dysonansu poznawczego<sup>492</sup> w percypowaniu świata przedstawionego Pirandellowskich

---

<sup>491</sup> Na temat „das Unheimliche”, vide: S. Freud, *Pisma psychologiczne*, t. 3, cz. 11: *Niesamowite*, KR, Warszawa 1997; E. Jentsch, *On the psychology of the uncanny*, „Journal of the Theoretical Humanities” 1997, 2 (1), s. 7-16; N. Royle, *The uncanny: an introduction*, Manchester University Press, Manchester 2003.

<sup>492</sup> Na temat dysonansu poznawczego, vide: E. Aronson, *The Theory of Cognitive Dissonance: A Current Perspective*, [w:] *Advances in Experimental Social Psychology*, red. L. Berkowitz, Academic Press, Cambridge (Massachusetts) 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; L. Festinger, *Cognitive dissonance*, „Scientific American” 1962, 207 (4), s. 93–107.

dramatów. Uczucie nieprzyjemnego napięcia związanego z dysonansem poznawczym zostaje rozładowane przez śmiech<sup>493</sup>.

Komizm metafikcji w Pirandello'skich sztukach stanowi realizację zjawiska określanego przez włoskiego dramaturga mianem „humoryzmu”; komizm metafikcji służy Pirandellowi do wywołania efektu humorystycznego. Komizm metafikcyjny obecny w dramatach Pirandella nie jest komizmem prostym. Oto dostrzeżeniu przeciwieństwa, inkongruencji, odchylenia od normy (oryg. „l'avvertenza del contrario”), towarzyszy rozpoznanie dramatu kondycji egzystencjalnej, uwidocznionego za sprawą metafikcji. Pirandello'ski 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 [...]”<sup>494</sup>. Pirandello za pomocą struktur metafikcyjnych „odżegnuje się od akceptowania pozornie obiektywnej rzeczywistości, która w istocie jest tylko tej rzeczywistości maską”<sup>495</sup> (obnażenie konwencji literackich i teatralnych), dąży do poznania rzeczywistości poprzez dekompozycję – nieraz prowadzącą do groteskowej deformacji – form i elementów ją budujących<sup>496</sup>, zdiera postaciom maski (człowiek, według Pirandella, przywdziewa wciąż maski, a pisarz humorysta poprzez refleksję, dekomponuje, analizuje i obdziera z masek swoich bohaterów). Wszystko to działa niczym katalizator i uwypukla sprzeczności wpisane w konwencje literackie, teatralne i

---

<sup>493</sup> Cfr. Niektórzy badacze sygnalizują właściwości komizmu jako strategii komunikacyjnej mającej na celu zredukowanie dysonansu poznawczego, związanego – na przykład – z zawiedzonym 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) and the experience of cognitive dissonance (Festinger, 1957), such that relief theory explains the role of humor during experiences of cognitive dissonance. According to Chapple and Ziebland (2004), under unpleasant psychological conditions of distress, humor provided individuals with a means of «exploring ambiguous situations...[and] distancing unpleasantness» (p. 1124). 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 (Arizona) 2012, artykuł dostępny online: [https://www.academia.edu/3507872/Humor\\_as\\_a\\_Cognitive\\_Dissonance\\_Reduction\\_Strategy\\_A\\_Focus\\_on\\_Speakers](https://www.academia.edu/3507872/Humor_as_a_Cognitive_Dissonance_Reduction_Strategy_A_Focus_on_Speakers) [dostęp 15.11.2019]).

<sup>494</sup> J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XXIII.

<sup>495</sup> Ibidem, s. XXIII.

<sup>496</sup> Cfr. „[...] 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 oltre e in profondità. Ed è una cosa ben diversa dal comico, dal riso [...]” (S. Gugliemino, *Introduzione*, op. cit., s. XVI-XVII).

społeczne<sup>497</sup>, a także w działanie instytucji i rodzi Pirandellowski komizm, komizm na wskroś refleksyjny. *Nota bene*: refleksja, w ujęciu włoskiego pisarza, dekomponuje rzeczywistość, rozrywa maski, obala formy<sup>498</sup>. W *L'umorismo* Pirandello konstatuje, że działanie refleksji przypomina poczynania demonka, 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 powierzchnią<sup>499</sup>. Tak rozumiana refleksja humorystyczna wykazuje powinowactwa w sposobie działania z metafikcją, która rozmontowuje mechanizmy fikcji i ujawnia to, co stłumione pod powierzchnią konwencji.

---

<sup>497</sup> Cfr. „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).

<sup>498</sup> F. Nardi, op. cit., s. 149.

<sup>499</sup> L. Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., 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 Gombrowicza<sup>500</sup> obejmuje cztery lub – jak przyjmują niektórzy badacze – trzy i pół dramatu<sup>501</sup>, zależnie od tego, czy niedokończoną sztukę pt. *Historia* uznać za pełny i samodzielny utwór, czy raczej tylko za swoisty zaczyn literacki.

Nad pierwszą sztuką, komedią<sup>502</sup> pt. *Iwona, księżniczka Burgunda*, Gombrowicz pracował w latach 1933-1935. Sam autor tak wspomina proces powstawania utworu:

*Iwonę* pisałem z trudem i niechętnie. Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem w opowiadaniach, tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdalnego tematu trochę tak, jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas pisano. Walczyłem zajadle z formą...<sup>503</sup>.

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, wydania z roku 1938 i 1958 nie są tożsame, autor dokonał bowiem w tekście zmian, które zostały później dodatkowo pogłębione w tłumaczeniu na język francuski z roku 1965 pióra Konstantego Aleksandra

---

<sup>500</sup> 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 roku 1963 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. Vide: J. Czachowska, A. Szałagan [red.], *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny*, t. 3, G–J., Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994; K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1-2, Czarne, Warszawa 2017.

<sup>501</sup> Vide: J. Franczak, *Trzy i pół dramatu*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty. Iwona księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, op. cit., s. 460-471.

<sup>502</sup> Gombrowicz akcentuje komediowy charakter *Iwony* we *Wspomnieniach* polskich, vide: W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie; Wędrówki po Argentynie*, red. nauk. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 121.

<sup>503</sup> Ibidem, s. 103.

Jeleńskiego i Geneviève Serreau<sup>504</sup>. Wydanie z 1958 roku stało się podstawą przekładów na języki obce. *Iwona* doczekała się licznych tłumaczeń, inscenizacji, a także adaptacji operowych<sup>505</sup> – zapewne z uwagi na muzyczny charakter utworu podkreślany przez samego Gombrowicza.

*Ślub*, swój drugi utwór sceniczny, 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 – Alessandrem i Sergiem Rússovichami. Po polsku tekst ukazał się dopiero w 1953 roku we Francji nakładem paryskiego Instytutu Literackiego, a w Polsce jeszcze cztery lata później, w 1957 roku, na fali odwilży październikowej, w Wydawnictwie Czytelnik<sup>506</sup>. Wprawdzie *Ślubu*, w odróżnieniu od *Iwony, księżniczki Burgunda*, nie można zaliczyć do gatunku komedii, to w utworze obecne są momenty silnego napięcia komicznego, na które wskazuje sam autor nie tylko we wstępnym komentarzu pisząc o „zagrożeniu” dramatu śmiesznością: „[...] sztuka nieustannie jest zagrożona elementem tandety, śmieszności, idiotyzmu”<sup>507</sup>, lecz także w *Dzienniku*, gdzie odnotowuje anegdotyczny charakter akcji<sup>508</sup>. Z jednej strony sztuka ma rysy anegdotyczne, z drugiej jednak zakodowany jest w niej głęboki tragizm, polegający, jak czytamy w *Dzienniku*, „na przerażeniu człowieka, który widzi, że kształtuje się w sposób dla siebie nieprzewidziany – na rozdzwisku pomiędzy człowiekiem a formą”<sup>509</sup>. Ten groteskowy dramat o nieustannym stwarzaniu i przetwarzaniu się tak rzeczywistości, jak człowieka, a szerzej rzecz ujmując, o

---

<sup>504</sup> Na przykład w wydaniu z 1938 można doliczyć się 25 replik Iwony, w tekście z 1958 zaledwie 7, a w tłumaczeniu francuskim Iwona staje się postacią milczącą, vide: <https://witoldgombrowicz.com/pl/wgtworczosc/dramaty/iwona-ksiezniczka-burgunda/iwona-ksiezniczka-burgunda-prezentacja> [dostęp 06.06.2019].

<sup>505</sup> Vide: bibliografia przekładów dzieł Gombrowicza na języki obce oprac. R. 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 Kuharskiego dostępny online na stronie: <https://witoldgombrowicz.eu>.

<sup>506</sup> Wydanie z 1957 roku różni się od tego z 1953, Gombrowicz nałożył bowiem na tekst poprawki. Wydanie z 1957 stało się podstawą przekładów na języki obce (vide: bibliografia przekładów dzieł Gombrowicza na języki obce oprac. R. Gombrowicz). Wyjątek stanowią pierwsze tłumaczenie hiszpańskie, oparte na wcześniejszej wersji tekstu polskiego i pierwszy przekład francuski (zaginiony), którego Gombrowicz dokonał w 1949 roku wraz z dwoma francuskimi studentkami i dziennikarzem M. Debeneyem w oparciu o tekst hiszpański (W. Gombrowicz, *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 122-125).

<sup>507</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] idem, *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, op. cit., s. 108.

<sup>508</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, [w:] *Dzieła*, t. 7, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 101-105.

<sup>509</sup> Ibidem, s. 101-105.



„przedziwnych konwulsjach Formy”, jest jedną z najczęściej wystawianych sztuk Gombrowicza, w kraju i za granicą<sup>510</sup>.

*Historia* to rekonstrukcja trzyaktowej sztuki teatralnej Gombrowicza dokonana przez Konstantego Jeleńskiego w oparciu o dwie niedokończone wersje *Operetki*, powstałe jeszcze w latach pięćdziesiątych, kiedy pisarz pracował w Banco Polaco w Buenos Aires. Kilka lat po śmierci męża Rita Gombrowicz przekazała Konstantemu Jeleńskiemu i François Bondiemu łącznie trzysta stron rękopisów i maszynopisów. Jeleński opracował na ich podstawie kilkanaście fragmentów „nadając im formę sztuki oryginalnej choć niepełnej”<sup>511</sup>. Fragmenty niedokończonego dramatu po raz pierwszy ukazały się drukiem w roku 1975 na łamach „Kultury” paryskiej. Dramat znany jest tylko w fragmentach, których wybór i układ są owocem prac nie samego autora, lecz edytora – Jeleńskiego. Losy wydawnicze *Historii* prowokują pewne skojarzenia z powieścią Vladimira Nabokova z 1962 roku pt. *Blady ogień*<sup>512</sup> – oto Jeleński, podobnie jak Charles Kinbote u Nabokova, w komentarzu, który dołącza do rekonstruowanej sztuki utrzymuje, że otrzymał cenne, niepublikowane dotąd rękopisy od żony zmarłego pisarza, obaj przedstawiają się jako przyjaciele autorów i opiekunowie-redaktorzy ich dzieł, wreszcie obaj akcentują umiłowanie – własne bądź pisarzy, których dzieł mienia się kuratorami – do „przecinających się torów życia i fikcji”<sup>513</sup>. 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 „bezszałtnego embrionu kolejnych wersji *Operetki*”<sup>514</sup>, 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

---

<sup>510</sup> Vide: spis inscenizacji *dzieł Gombrowicza* opracowany przez Allena Kuharskiego dostępny online na stronie: <https://witoldgombrowicz.eu>.

<sup>511</sup> Cfr. [www.witoldgombrowicz.com](http://www.witoldgombrowicz.com)

<sup>512</sup> V. Nabokov, *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, Da Capo, Warszawa 1988 (tyt. oryg. *Pale fire*).

<sup>513</sup> To sformułowanie użyte przez Jeleńskiego w odniesieniu do Gombrowicza (vide: K.A., Jeleński, *Od bosości do nagości (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)*, [w:] W. Gombrowicz, *Dramaty. Iwona księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, op. cit., s. 458).

<sup>514</sup> K. A. Jeleński, op. cit., s. 459; vide etiam: J. Franczak, *Trzy i pół dramatu*, op. cit., s. 460-471.

jest mniejsze niż w przypadku jego pozostałych dzieł dramatycznych), jak również inscenizacji teatralnych i telewizyjnych, w Polsce i za granicą<sup>515</sup>.

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 Francji<sup>516</sup>. Obszerny i zróżnicowany korpus przekładów i duża liczba inscenizacji *Operetki* (sztuka była wielokrotnie wystawiana na scenach europejskich i światowych teatrów)<sup>517</sup> niewątpliwie świadczy o dużym zainteresowaniu utworem zarówno w kraju, jak 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)teatru<sup>518</sup> Gombrowicza, teatrem autotematycznym i iście postmodernistycznym. Utwór ten wyznacza swego rodzaju zwrot postmodernistyczny w twórczości Gombrowicza. 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 postmodernizmu<sup>519</sup>.

---

<sup>515</sup> Vide: bibliografia przekładów dzieł Gombrowicza oprac. R. Gombrowicz; spis inscenizacji *dzieł Gombrowicza* opracowany przez Allena Kuharskiego dostępny online na stronie: <https://witoldgombrowicz.eu>.

<sup>516</sup> „Dobrnąłem do końca z *Operetką*, ale jeszcze sporo roboty” – VIII 1966 (W. Gombrowicz, *Kronos*, op. cit., s. 352), „Wykańczam *Operetkę*” – VIII 1966, „29 VIII skończyłem *Operetkę*” (Ibidem, s. 353).

<sup>517</sup> Vide: spis inscenizacji *Operetki* opracowany przez Allena Kuharskiego dostępny online na stronie: <https://witoldgombrowicz.eu/OPERETTE-mises-en-scene.html>.

<sup>518</sup> Autorzy artykułu pt. *Metateatr Witolda Gombrowicza* wykazują, że cała twórczość teatralna Gombrowicza 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). Gombrowicz, jak piszą, „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 sygnalizują ponadto, że pierwiastek metatekstualny realizuje się w utworach Gombrowicza również poprzez nawiązania natury intertekstualnej.

<sup>519</sup> Vide: D. Scholze, *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem*, [w:] „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, op. cit., s. 207-214.

#### 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 fabularnych<sup>520</sup>. 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 muzyczna; parodia), 2. ironię (paratekst autorski; ujawnianie się na różne sposoby świadomości autorskiej, groteska i absurd) i 3. postaci podszyte metafikcją ((de)konstrukcja, 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 mianem intertekstualnych, autotematycznych i ironicznych dialogów z formami i konwencjami nie tylko literackimi i dramatycznymi, lecz również kulturowymi i społecznymi. Każdy z nich stanowi oryginalną tkaninę literacką utkaną z gęsto splecionych mniej lub bardziej jawnych imitacji stylistycznych, aluzji do rozmaitych wzorców literackich, kulturowych i społecznych, a także ich parodystycznych i groteskowych trawestacji. W sztukach Gombrowicza wykorzystanie narzędzi metafikcyjnych prowadzi do groteskowej deformacji rzeczywistości (rozumianej jako zbiór postrzeżeń na temat istnienia, zachowania, sposobów językowego i literackiego wyrażania) i dekonstrukcji struktur i form, za pomocą których z jednej strony człowiek porządkuje i poznaje świat, a z drugiej staje się ich

---

<sup>520</sup> 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*, op. cit., 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).

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 samą rzeczywistość<sup>521</sup>, ale także są nośnikami strukturalnego potencjału komizmotwórczego. Wskazanie i omówienie sposobu realizacji poszczególnych struktur metafikcyjnych w kolejnych sztukach umożliwi ujawnienie zależności między strukturami metafikcyjnymi (i stopniem ich eskplicytności) a komizmem.

## 4.2. INTERTEKSTUALNOŚĆ

Jedną z konstytutywnych cech budowy sztuk Gombrowicza są różne odmiany intertekstualności, realizującej się na poziomie strukturalnym, prezentacyjnym, stylistycznym i tematycznym, poprzez polifonię motywów, stylów i gatunków, szekspiryzm, stylizację muzyczną i – w przypadku *Operetki* – totalną parodię operetkowego paradygmatu. W różnym nasileniu i w 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 obecne są 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 następcą”<sup>522</sup>. Odbiorca zapewne rozpozna „zapożyczone” motywy i oryginalne konteksty ich zaistnienia. Komiczny wydźwięk tego rodzaju zabiegów jest w dramatach Gombrowicza intensyfikowany za sprawą nagromadzenia (dość

---

<sup>521</sup> „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).

<sup>522</sup> J. Błoński, *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?*, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003, s. 253.

chaotycznego), umieszczenia w obcym kontekście i paradoksalnego zestawienia poszczególnych elementów intertekstualnych.

*Iwona* to owoc poligamicznego literackiego mariażu 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<sup>523</sup>) 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”<sup>524</sup>. 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 Calderona i Augusta Strindberga po rodzimych wieszczów romantycznych (zwłaszcza „wykorzystanie snu jako struktury stwarzającej dodatkowe możliwości kreacji”<sup>525</sup>), echa *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego<sup>526</sup>, *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, *Dziadów* Adama Mickiewicza, *Kordiana*, *Lilli Wenedy* i *Balladyny* Juliusza Słowackiego<sup>527</sup>, *Wesela* i *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego<sup>528</sup>, a także na przykład motywu „z chłopą król” wywodzącego się z tradycji zapustowej (wykorzystanie tego motywu prowadzi u Gombrowicza do ukazania problemów tożsamości postaci i jej zagubienia między różnymi rolami), jak również biblii i pism

---

<sup>523</sup> 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 celebrowa” (B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 433).

<sup>524</sup> Ibidem, s. 437.

Na powiązania twórczości Gombrowicza, w tym *Iwony*, *księżniczki Burgunda*, z tradycją dramatyczną zwracają uwagę m.in. Jerzy Jarzębski (cfr. J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 79-91) oraz Brigitte Schultze i Jan Conrad (cfr. B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 433-435).

<sup>525</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 440.

<sup>526</sup> Sam Gombrowicz wskazuje na Szekspira (*Hamlet*) i Goethego (*Faust*) jako źródła inspiracji *Ślubu*. W *Rozmowach z Dominikiem De Roux* Gombrowicz mówi: „*Ślub* zacząłem już podczas wojny. Komponowałem 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, *Dzienniki 1967-1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 95).

<sup>527</sup> Na temat obecności Juliusza Słowackiego w twórczości Gombrowicza, vide: W. Bolecki, *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 171-192; E. Jaśkiewicz, *Juliusz Słowacki w twórczości Witolda Gombrowicza*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Wydawnictwo Uczelniane Pomorska Akademia Pedagogiczna, Słupsk 2002, s. 289-331.

<sup>528</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 443.

liturgicznych. Komiczny wydźwięk stylizacji z jednej strony niskiej – karczmianej, z drugiej podniosłej – nabożeństwowej ilustrują na przykład poniższe kwestie Ojca:

OJCIEC

Ty przywiązany i zacnym jezdeś młodzieńcem, a zatem nie będziesz wyprzedzał w jedzeniu rodzica swojego, który cię spłodził...<sup>529</sup>

oraz

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 wieczyste<sup>530</sup>.

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”). Kwestia „nie będziesz wyprzedzał w jedzeniu rodzica swego” przywodzi 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 „karczmiany”, niski styl jego wypowiedzi – vide: „jezdeś” zamiast „jesteś”, „nima” zamiast „nie ma”, „świętem” zamiast „świętym” itd. Na zamierzone odchylenia od naśladowanych wzorców w *Ślubie* 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”<sup>531</sup>.

Wreszcie w *Historii* widoczne są 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), z *Operetką* – w *Historii* zauważalne są zalążki pomysłów, które w

---

<sup>529</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 126.

<sup>530</sup> Ibidem.

<sup>531</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 438-439.

zmienionej i rozbudowanej formie znajdujemy w *Operetce*<sup>532</sup> (operetkowa nagość w *Historii* ma formę bosości, są tu również – choć mniej liczne – wprowadzające zmianę tonu sceny śpiewane i tańczone<sup>533</sup>), 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”<sup>534</sup> – 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”<sup>535</sup>).

---

<sup>532</sup> 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, op. cit., s. 459).

<sup>533</sup> Vide:

„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*, op. cit., s. 384).

„RODZINA (*zniecka*)

Na bosaka

I hopsa i hopsa

Na bosaka!

(*zatykają sobie usta*)” (Ibidem, s. 386).

Cfr. 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*, op. cit., s. 291).

<sup>534</sup> W rekonstrukcji akcji przedstawionej przez Jeleńskiego „na wzór” Gombrowicza czytamy, że według Janusza „Witold to «marzyciel i doktryner. Chce się chamom polizywać chodząc na bosaka»” (K.A. Jeleński, op. cit., s. 421).

Vide etiam:

„JANUSZ

Dlaczego bez butów chodzisz, co? Żeby się podlizywać hołocie?!

Doktryny i teorie

Teorie i doktryny

Doktryner!” (W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 375).

<sup>535</sup> K.A. Jeleński, op. cit., s. 445.

W ostatnim dramacie Gombrowicza, *Operetce*, obok stylizacji szekspirowskiej czy szekspirowsko-romantycznej, obecne są intertekstualne echa romantyczno-sielankowe, które ujawniają się w didaskaliach, a także w sposobie kreacji postaci i ich wypowiedzi:

(*Wchodzą Szarm i Firulet w strojach sielskich, w kapeluszach słomkowych, z siatkami na motyle. Twarze podmalowane, kretynicznie-radosne, clownów*)

SZARM i FIRULET (*śpiewają*)

Hej, ha, motylek nakrapiany

Jak chyżo mknie, 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!<sup>536</sup>

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 zmierzają jednak do uwiedzenia wybranki, lecz do jej ubrania<sup>537</sup>.

---

<sup>536</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 350-351.

<sup>537</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 448.





Fot. 2. Inscenizacja *Operetki*, reż. Jorge Lavelli, Théâtre de la Colline, Paryż 1989

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'arte<sup>538</sup>. Do takich cech należą: doniosła rola maski, typowe postaci, wywodzące się z różnych grup społecznych, ukształtowanie języka postaci ujawniające ich pochodzenie, karykatura (u Gombrowicza realizuje się między innymi w sposobie przedstawienia grup społecznych, a w komedii dell'arte również w sposobie przedstawienia mieszkańców różnych regionów Włoch), improwizacja, a także niektóre elementy strukturalne, takie jak *l'argomento*, czyli streszczenie zawartości utworu, które poprzedza tekst właściwy dramatu<sup>539</sup>. 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”. Przez nałożenie maski postaci narzucona zostaje „gęba”, nie może być sobą, może być tylko taka, jak maska, która została jej przydzielona, staje się niejako jej więźniem. Jedynym antidotum na „gębę” okazuje się nagość,

---

<sup>538</sup> Na temat *Operetki* w kontekście komedii dell'arte, vide: N. Bąkowska, *Maska czy gęba? Operetka Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte* [tekst nieopublikowany].

<sup>539</sup> W *Operetce* nie występują, charakterystyczne dla komedii dell'arte i *lazzi*, czyli komiczne scenki niezwiązane z zasadniczą akcją utworu.

dająca wyzwolenie od wszelkich masek wymuszających odgrywanie konkretnych ról. 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”<sup>540</sup>. To „niewygodne pytanie” 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 doprowadzona zostaje do stanu krytycznego<sup>541</sup> poprzez aluzje do operetki i komedii dell'arte, czyli form teatralnych o szczególnym nasileniu teatralności.

#### 4.2.2. Dramaty podszyte Szekspirem

We wszystkich dramatach Gombrowicza szczególnie wyraźne są echa szekspirowskie, zarówno jako odniesienia systemowe, jak odwołania do konkretnych utworów, rozmaite cytaty i kryptocytaty<sup>542</sup>.

W *Iwonie* szekspirowskość wybrzmiewa już w pierwszych scenach za sprawą wykorzystania znaków akustycznych. Oto „jak u Szekspira fanfary anonsują tu przybycie dworu królewskiego”<sup>543</sup>: „Miejsce przechadzek – drzewa, w głębi ławki, publiczność świąteczna. Wchodzą **przy dźwięku trąb**: KRÓL IGNACY, KRÓLOWA MAŁGORZATA, KSIĄŻĘ FILIP, SZAMBELAN, CYRYL, CYPRIAN, damy i panowie<sup>544</sup>; „**Dźwięk trąb**, wychodzą wszyscy prócz KSIĘCIA, CYRYLA i CYPRIANA”<sup>545</sup>; „**Dźwięk trąb**; wchodzą:

---

<sup>540</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, [w:] idem, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu, Natura i teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 90-91.

<sup>541</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>542</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 442-443.

„Na to, że wzorem są tu dramaty królewskie Szekspira, wskazywał niejednokrotnie sam Gombrowicz” (K.A. Jeleński, op. cit., s. 431).

<sup>543</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 433.

<sup>544</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, [w:] idem, *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, op. cit., s. 9. Wytłuszczenie – N.B.

<sup>545</sup> Ibidem, s. 11. Wytłuszczenie – N.B.

KRÓL, KRÓLOWA, SZAMBELAN, dwór”<sup>546</sup>; „Komnata zamkowa. Przy **dźwięku trąb** wchodzi KRÓL, za nim trzej dostojnicy”<sup>547</sup>; „Dworzanie, którzy wyglądali spoza drzew, zbliżają się; **dźwięk trąb**”<sup>548</sup>; „Otwierają się drzwi w głębi i wchodzi przy dźwięku trąb KRÓL, KRÓLOWA, SZAMBELAN, IWONA, IZA, dworzanie”<sup>549</sup>. Powtarzanie fanfar (podobnie jak w *Operetce* pierwiastek szekspirowski obwieszają tu didaskalia) niemal za każdym razem, gdy członek rodu królewskiego pojawia się na scenie, jest sygnałem wykorzystania pewnego kodu dramatycznego, który traci tym samym swą transparentność, staje się widoczny dla odbiorcy. Skutkiem takich zabiegów w odczuciu odbiorcy „akcja na scenie nabiera od początku znamion gry, fikcji”<sup>550</sup> i zyskuje wymiar parodystyczny.

Wzorzec szekspirowskiego królewsko-rodzinnego dramatu władzy zostaje przytoczony również w spisie osób (w przypadku dramatu jako tekstu czytanego)<sup>551</sup>. U Gombrowicza analogicznie, jak u Szekspira postaci to zwykle: 1. reprezentanci władzy świeckiej (w *Iwonie* występują Król Ignacy, Królowa Małgorzata i Księżę Filip, w *Ślubie* odpowiednio Ignacy (Król i Ojciec), Katarzyna (Matka i Królowa) i Henryk, w *Historii* Ojciec (Cesarz Mikołaj II) i Matka (Cesarzowa Rosyjska), w *Operetce* Księżę Himalaj, Księżna Himalaj i Hrabia Szarm); 2. urzędnicy dworscy (w *Iwonie*, w *Ślubie* i w *Historii* pojawia się figura Szambelana, w *Ślubie* jest też Kanclerz); 3. dworzanie, służący, lokaje i żebracy (jako bohater zbiorowy, ale też indywidualne figury); 4. reprezentanci władzy kościelnej (w *Ślubie* to postać biskupa Pandulfa, a w *Operetce* Proboszcza). 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”<sup>552</sup>, na co uwagę zwracają Schulze i Conrad. W kontekście hamletowskich monologów Henryka (nie bez powodu Henryk w inscenizacji w reżyserii Krystiana Lupy ucharakteryzowany został na Hamleta) obok funkcji parodystycznej Głowiński, a w ślad za nim Jarzębski, piszą o „chwilowej deziluzji”, która

---

<sup>546</sup> Ibidem, s. 20. Wytłuszczenie – N.B.

<sup>547</sup> Ibidem, s. 74. Wytłuszczenie – N.B.

<sup>548</sup> Ibidem, s. 25. Wytłuszczenie – N.B.

<sup>549</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>550</sup> B. Schultz, J. Conrad, op. cit., s. 433-434.

<sup>551</sup> Na przywołanie w *Iwonie* wzorca szekspirowskiego już w spisie osób zwracają uwagę Schultz i Conrad.

<sup>552</sup> B. Schultz, J. Conrad, op. cit., s. 442-443.

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 antropologicznego<sup>553</sup>.

Wywołane przez zabiegi intertekstualne – dystans wobec własnej roli, „chwilowa deziluzja” i wzbudzenie niewiary to determinanty metafikcyjno-komicznych napięć.

Zasygnalizowane 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 Lira* ukazują konflikt między starym a młodym pokoleniem (to wariacje na temat dramatu władzy i dramatu rodzinnego). Jednakże u Gombrowicza szekspirowskie ramy tematyczne są najpierw na różne sposoby ewokowane i powielane, a następnie gwałtownie przekraczane, mobilizując przy tym uwagę odbiorców wokół konwencji organizacji świata przedstawionego i zdarzeń fabularnych.

W *Iwonie* demontaż szekspirowskiego tematu konfliktu pokoleń i konfliktu tragicznego realizuje się poprzez farsową trywializację: Książę Filip, na przekór wzorom zachowań, którym hołdują jego rodzice i cały dwór, zamiast zalecać się do którejś z pięknych dwórek, czyni awanse wobec „nieapetycznej”<sup>554</sup>, „mało ponętnej”<sup>555</sup>, „cierpiącej na niedomogę organiczną”<sup>556</sup> i isticie groteskowej Iwony, nie mieszczącej 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 istniejącej w nich monumentalizm<sup>557</sup>.

---

<sup>553</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 87; vide etiam: M. Głowiński, *Komentarze do Ślubu*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 645.

<sup>554</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 7.

<sup>555</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>556</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>557</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 83-84.

W *Iwonie* Gombrowicz wykorzystał „formułę sceniczną farsy, ale z domieszką *Hamleta*”<sup>558</sup>, doszło do przemieszania stylów (dostojeństwo panujących zostało zderzone ze stylem farsowym) i wykluczenia powagi tragedii<sup>559</sup>. Skutkiem przemieszania gatunków dramatycznych dochodzi do obrócenia modelu szekspirowskiej tragedii królewskiej w farsę, w której miarowo wybrzmiewa jednak poczucie tragizmu i groteski<sup>560</sup>.

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”<sup>561</sup>. Dawny dom rodzinny Henryka przemienia się w karczmę, a następnie w dwór królewski. W dramacie zderzone zostaje „dostojeństwo panujących z prymitywnym, chłopskim językiem”<sup>562</sup>, tak że dochodzi do komicznego nakładania się różnych stylów wypowiedzi. Na przenikanie się „wysokiej tragedii czy moralitetu z niskimi gatunkami krotchwili lub farsy o proveniencji ludowej”<sup>563</sup> związane z tym, że „wątki szekspirowskie w *Ślubie* – zanim znalazły się u Gombrowicza – przepuszczone zostały przez jeszcze jedno medium: to polski dramat romantyczny”<sup>564</sup> wskazuje Jarzębski powołując się na badania Włodzimierza Boleckiego<sup>565</sup>. Zresztą sam Gombrowicz podkreśla parodystyczny charakter 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”<sup>566</sup>. Dominuje wrażenie niestałości stylizacji, zmienności tonu, stylu, statusu i charakteru postaci, jak również ich niestabilność i niepewność ich usytuowania w świecie przedstawionym i wobec fikcji.

---

<sup>558</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>559</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>560</sup> Podobne zjawisko obserwujemy w twórczości dramatycznej Pirandella.

<sup>561</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 82.

<sup>562</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>563</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>564</sup> Ibidem.

<sup>565</sup> W. Bolecki, *Słowacki Gombrowicza*, op. cit., s. 171-192.

Włodzimierz Bolecki pisze: „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).

<sup>566</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 108.

Również *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”<sup>567</sup>. W *Historii* obserwujemy 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 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”<sup>568</sup>. A potem, już w ramach tekstu właściwego dramatu podmiot mówiący sygnalizuje ponownie szekspirowsko-romantyczną aurę w didaskaliach: „*Grom potężny. Wicher. Ciemność*”<sup>569</sup>, „*Ruiny zamku Himalaj. Ta sama sala, ale zruinowana. Ściany wywalone, troszkę mebli pozostało; stolik nakryty makatą, lampa stojąca, fotele... W głębi rumowiska. Wiatr hula, burza, przez wyrwy w murach widać niebo tajemnicze, ognie, błyski, luny...*”<sup>570</sup>, „*walczy z wiatrem*”<sup>571</sup>, „*krzyczy na wietrze*”<sup>572</sup>, „*grzmi, ściemnia się*”<sup>573</sup>, „*ściemnia się gwałtownie, burza*”<sup>574</sup>, „*grom; uspokaja się, troszkę jaśniej*”<sup>575</sup>, „*wiatr gwałtowny*”<sup>576</sup>,

---

<sup>567</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 83.

<sup>568</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 262-263.

<sup>569</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>570</sup> Ibidem, s. 337.

<sup>571</sup> Ibidem.

<sup>572</sup> Ibidem, s. 338.

<sup>573</sup> Ibidem, s. 341.

<sup>574</sup> Ibidem, s. 246.

<sup>575</sup> Ibidem.

<sup>576</sup> Ibidem, s. 347.

„usiłując przekrzyczeć wiatr”<sup>577</sup>, „wicher, grzmoty, błyskawice”<sup>578</sup>, „wicher, grom, ciemność”<sup>579</sup>.

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. Wyraźny jest parodystyczny wydzźwięk stylizacji, rozdźwięk między szekspirowskim wzorcem a Szekspirem *à la* Gombrowicz, zauważalny dla odbiorcy jest kontrast między powtórzeniem a wykolejeniem modelu<sup>580</sup>.

#### 4.2.3. Stylizacja muzyczna

We wszystkich sztukach Gombrowicza wyraźna jest dążność do umuzycznienia dramatów. Predylekcja do muzyki<sup>581</sup> ujawnia się na różne sposoby, zarówno w uwagach zawartych w autorskich wstępach i w obrębie didaskaliów, jak w samej tkance brzmieniowej kwestii. Punktem wyjścia rozważań przedstawionych w tym podrozdziale jest założenie, że stylizacja muzyczna stanowi formę intertekstualności i badając intertekstualne uwikłania tekstów należy wziąć pod uwagę nie tylko elementy *stricte* tekstualne, ale – jeśli takie występują – także te o proveniencjach wskazujących na dziedzinę sztuki inną niż literacka, w tym również muzykę<sup>582</sup>.

---

<sup>577</sup> Ibidem, s. 349.

<sup>578</sup> Ibidem, s. 350.

Cfr. Pierwsza scena pierwszego aktu *Makbeta* Williama Szekspira:

„Otwarte pole. Grzmoty i błyskawice – wchodzi trzy CZAROWNICE  
I CZAROWNICA

Gdzie, kiedy nowe spotkanie?

W grzmotach, błyskach, huraganie?” (W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. L. Ulrich, objaśnienia J.I. Kraszewski, t. 5, Wydano nakładem Gebethnera i spółki, Kraków 1895, s. 3 – tyt. oryg. *Macbeth*).

Deszcz, wicher, grzmoty, huragan przewijają się również kilkakrotnie m.in. w *Królu Learze*.

<sup>579</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 350.

<sup>580</sup> Cfr. J. Ziomek, op. cit., s. 351.

<sup>581</sup> Cfr. J. Margański, *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 58-65.

<sup>582</sup> Cfr. A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 139-161.

W *Iwonie* specyficzna muzyczność realizuje się za sprawą motywu i gestu śmiechu<sup>583</sup>, który jest tu instrumentem finezyjnej stylizacji intersemiotycznej o wydźwięku parodystycznym. Gombrowicz odmienia w tym utworze śmiech przez wszystkie przypadki i przez wszystkie tonacje. W całym dramacie rozbrzmiewają wybuchy śmiechu i chichotu<sup>584</sup>, które nie tylko są oznajmiane we wstępnych uwagach odautorskich i w didaskaliach, ale są też imitowane za pomocą onomatopei oraz tematyzowane w kwestiach postaci<sup>585</sup>. Śmiech w *Iwonie* miejscami przypomina ścieżkę dźwiękową z wybuchami sztucznego śmiechu publiczności w serialach telewizyjnych, czyli tak zwany „śmiech z puszek”<sup>586</sup>. W dialogach wielokrotnie pojawiają się onomatopieczne wykrzykniki imitujące dźwięki, jakie powstają, gdy

---

<sup>583</sup> 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 (*nota bene*: w utworze można mówić o swoistej masce śmiechu przywdziewanej przez postaci, które pod sztucznym śmiechem kryją ułomności, postęпки przeszłości, niespełnione ambicje i marzenia), sam będąc skostniałym (cfr. „Jeśli według klasycznej formuły Bergsona, śmiech demaskuje i niszczy skostnienia, to Gombrowicz odkrywa coś odwrotnego, a mianowicie to, że śmiech może nie tylko bronić skostniałości, ale i sam może być jakoś skostniały” – M. Urbanowski, op. cit., s. 126. Badacz czyni tę uwagę w odniesieniu do *Ferdydurke*, wydaje się jednak ona trafnie podsumowywać naturę i funkcję śmiechu również w *Iwonie*). Paradoksalnie w *Iwonie* śmiech z jednej strony jest narzędziem interpretacji świata (cfr. M. Urbanowski, op. cit., s. 126), sygnałem i siłą napędową konwencjonalności funkcjonowania pewnej wspólnoty (cfr. „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. 53-71, tu cytuję s. 54; *nota bene*: 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 poprzez 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 humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII w.*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 56).

<sup>584</sup> Na fakt, że *Iwona, księżniczka Burgunda* to dramat pełen śmiechu i chichotu zwraca uwagę Anna Krajewska w tomie poświęconym komedii w dwudziestoleciu międzywojennym – vide: A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989. Również Maciej Urbanowski odnotowuje, że „Nie ma chyba tak wewnętrznie roześmianego dramatu w literaturze polskiej, a na pewno w literaturze dwudziestolecia!” (M. Urbanowski, op. cit., s. 119-129).

<sup>585</sup> Cfr. „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, op. cit., s. 126).

<sup>586</sup> Cfr. R. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi: teoria i praktyka*, 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.



ktoś głośno się śmieje: „ha, ha, ha!”<sup>587</sup> i „hi, hi, hi!”<sup>588</sup>, jak również wyrażenia frazeologiczne dotyczące śmiechu („leżeć ze śmiechu”<sup>589</sup>, „narażać kogoś na śmieszność”<sup>590</sup>, „unikać śmieszności”<sup>591</sup>, „cierpieć szyderstwo”<sup>592</sup>, „śmiać się z kogoś”<sup>593</sup>, „śmiać się za czyimiś plecami”<sup>594</sup>, „śmiać się komuś w nos”<sup>595</sup>, „zdychać [ze śmiechu]”<sup>596</sup>, „pękać [ze śmiechu]”<sup>597</sup>, „konać [ze śmiechu]”<sup>598</sup>, „ośmieszyć kogoś”<sup>599</sup>, „wykpić kogoś”<sup>600</sup>, „kpić”<sup>601</sup>, „wyszydzić kogoś lub coś”<sup>602</sup>), a także wzmianki o różnych odmianach zjawisk i zachowań komicznych („zrobić komuś kawał”<sup>603</sup>, „żart”<sup>604</sup>, „komedia”<sup>605</sup>, „dowcip”<sup>606</sup>, „mopsowanie”<sup>607</sup>), wreszcie wypowiedzi związane z hamowaniem wszechogarniającego śmiechu i chichotu („Spokój, spokój”, „Opanowania! Opanowania! Opanowania!”, „nie możemy!”, „przestań, bo nie mogę”, „to ty przestań”<sup>608</sup>). Ponadto w tekście pobocznym częstokroć podana zostaje informacja o tym,

---

<sup>587</sup> Vide na przykład:

„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*, op. cit., s. 10. Wytłuszczenie N.B.)

Vide etiam: *Ibidem*, s. 17 (dwukrotnie), s. 19 (dwukrotnie), s. 60, s. 65.

<sup>588</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>589</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>590</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>591</sup> *Ibidem*.

<sup>592</sup> *Ibidem*.

<sup>593</sup> *Ibidem*.

<sup>594</sup> *Ibidem*.

<sup>595</sup> *Ibidem*.

<sup>596</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>597</sup> *Ibidem*.

<sup>598</sup> *Ibidem*.

<sup>599</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>600</sup> *Ibidem*.

<sup>601</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>602</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>603</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>604</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>605</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>606</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>607</sup> Vide:

„II DAMA

[...] To najmodniejszy rodzaj dowcipu, tzw. mopsowanie [...]" (*Ibidem*, s. 40).

<sup>608</sup> Vide:

„I DAMA

że dana postać „śmieje się”<sup>609</sup>, „wybucha śmiechem”<sup>610</sup>, „chichocze”<sup>611</sup>, że słysząc „złośliwe śmiechy”<sup>612</sup>, że ktoś „śmieje się filantropijnie”<sup>613</sup>, czytamy wreszcie, że śmiech jest coraz głośniejszy, że ucicha i gaśnie lub że postać wykonuje jakiś gest czy minę związane z aktem śmiechu (postaci „przechodzą z sarkastycznymi minami”<sup>614</sup>, „śmieją się pobudzając się nawzajem, śmiech to wzrasta, to gaśnie [...]”<sup>615</sup>, postać „śmieje się w chusteczkę do nosa”<sup>616</sup> czy „judzi śmiechem”<sup>617</sup> innych). Obudowane śmiechem dialogi (i bezpośrednio go werbalizujące) przywodzą na myśl stylistykę operetkową<sup>618</sup>, do której pisarz odwoła się wprost niemal trzydzieści lat później w swojej wariacji na temat teatru muzycznego, czyli *Operette*.

---

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. Wytłuszczenie N.B.).

<sup>609</sup> Vide: „śmieje się” (Ibidem, s. 52), „śmieje się filantropijnie” (Ibidem, s. 52), „śmieje się filantropijnie, nagle zdenerwowany” (Ibidem, s. 52), „śmieje się” (Ibidem, s. 77 – dwukrotnie), „śmieje się” (Ibidem, s. 78 – dwukrotnie), „śmieje się” (Ibidem, s. 79 – trzykrotnie), „śmieje się” (Ibidem, s. 80).

<sup>610</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>611</sup> Ibidem s. 38.

<sup>612</sup> Ibidem, s. 41. Wytłuszczenie N.B.

<sup>613</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>614</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>615</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>616</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>617</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>618</sup> 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).

Śmiech nadaje utworowi muzyczności. Cały dramat rozgrywa się niemal w akompaniamencie śmiechu. W niektórych fragmentach tekst staje się jakby partyturą, w której melodia zbudowana jest 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:

KSIAŻĘ

[...]

(*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, księżę, można skonać! **Konam! Pękam!**

II DAMA (*na stronie do KSIĘCIA*)

**Można pękać. Zdycham!** To najmodniejszy rodzaj dowcipu, tzw. mopsowanie – nie wiedziałam, że księżę ma taki talent do mopsowania. Patrzcie tylko, **ha, ha, ha!**

KSIAŻĘ (*judząc śmiechem gości*)

**Ha, ha, ha!**

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*)<sup>619</sup>.

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 muzycznej<sup>620</sup>, wybija czytelnika schematu odbiorczego – oto w schemat szekspirowski, królewski, salonowy, wkracza „operetkowość” rozumiana jako brak powagi, komizm i groteska<sup>621</sup>. Iście operetkowa pustota śmiechu niweluje patos i powagę, degraduje tych, wobec których śmiech jest wymierzony, dewaluje formy, w które jest wszczepiany. Realizuje się w ten sposób subtelna gra z horyzontem oczekiwań odbiorców<sup>622</sup>. Szczególna stylizacja muzyczna, którą można by nazwać śpiewaniem śmiechem, jest narzędziem zwrócenia uwagi na formę<sup>623</sup>, 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”<sup>624</sup>. W *Dzienniku* Gombrowicz pisze o *Ślubie* wykorzystując typowo muzykologiczne słownictwo, 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 uwydatniony «żywiół muzyczny» tego utworu. Jego «tematy», crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane

---

<sup>619</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 40. Wytłuszczenie N.B.

<sup>620</sup> Cfr. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

<sup>621</sup> Cfr. ‘operetkowy’ – taki jak w operetce: niepoważny, komiczny lub groteskowy (www.sjp.pwn.pl).

<sup>622</sup> Cfr. H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze: (fragmenty)*, op. cit., s. 271-307; H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, op. cit., s. 319-339.

<sup>623</sup> Wydaje się, że w procesie inscenizacji można by w szczególnie sposób wyzyskać potencjał metafikcyjno-komiczny tej sceny, reżyserując ją jako scenę „śpiewaną śmiechem”, w której postaci pobudzają się wzajemnie do śmiechu (zgodnie koncepcją formy Gombrowicza narzucają sobie formę zachowania, wymuszają śmiech), eksponując sztuczność śmiechu oraz salonowość gestów i zachowań dworskich uczestników dialogu, zanoszących się nieautentycznym, teatralnym śmiechem w tonacji operetkowej, a może nawet wprowadzić figurę dyrygenta-reżysera.

<sup>624</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, op. cit., s. 101-105.

jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem”<sup>625</sup>. 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 zdarzenia sceniczne:

DWÓR

Jak miło jest w dyskrejonalnej 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! [...]”<sup>626</sup>.

Partie Dworu przypominają muzyczne interludia i wprowadzają wrażenie absurdu. Ich ton, przez swe 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 – to łudząco 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)”<sup>627</sup>

oraz

RODZINA (*zniecka*)

Na bosaka  
I hopsa i hopsa  
Na bosaka!  
(zatykają sobie usta)”<sup>628</sup>.

---

<sup>625</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 107.

<sup>626</sup> M.in. Ibidem, s. 172.

<sup>627</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 386.

<sup>628</sup> 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!<sup>629</sup>

lub

JANUSZ

Bach, bach, bach!  
Bach, bach, bach!  
Czy umiesz bachem ze strachu  
Bić?<sup>630</sup>

Wreszcie w jednej z finalnych scen pierwszego aktu, w trakcie burzliwej rozmowy Witolda z rodziną, niespodziewanie, niemal w pół kwestii Witolda, 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!<sup>631</sup>

Końcowy fragment *Historii* to scena już jawnie śpiewana (w didaskaliach pojawia się wskazówka, że postaci „śpiewają”) przez duet, Alberta i Albertynkę. Bezdomna para śpiewa „na gruzach tego, co było”<sup>632</sup> i „wzdycha do tego, co będzie”<sup>633</sup>. 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 wcześniejszych

---

<sup>629</sup> Ibidem.

<sup>630</sup> Ibidem.

<sup>631</sup> Ibidem, s. 395.

<sup>632</sup> Ibidem, s. 416-417.

<sup>633</sup> Ibidem.

scen, Albertynka jest natomiast postacią 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 mianem przeciwśpiewu<sup>634</sup> operetki: „Jak w każdej operetce, tak i u Gombrowicza tekst mówiony przeplata się z partiami śpiewanymi. Szczególnie w tych ostatnich wyraźnie wyeksponowana jest pustka znaczeniowa [...] operetki”<sup>635</sup>. 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”<sup>636</sup>. Didaskalia uwzględniają wskazówki, które sceny są śpiewane i w jaki sposób, a które mówione, na przykład: „śpiew, piano”<sup>637</sup>, „śpiewa”<sup>638</sup>, „mówi”<sup>639</sup>, „śpiewa i tańczy”<sup>640</sup>, „fortissimo, dziko”<sup>641</sup> lub że cała scena jest śpiewana<sup>642</sup>. 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 i treściowy. W szczególnie wyrazisty sposób „boski idiotyzm”<sup>643</sup> i pustota, które przypisuje Gombrowicz *Operetce*, ujawniają się w ariach Albertynki:

---

<sup>634</sup> Parodia – gr. παρῳδία „przeciwśpiew”.

<sup>635</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 448.

<sup>636</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 262.

<sup>637</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>638</sup> Ibidem, s. 266.

<sup>639</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>640</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>641</sup> Ibidem, s. 288.

<sup>642</sup> 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 – vide: 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 UKSW, Kraków-Warszawa 2019, s. 150-186; N. Bąkowska, *Gradationing Gombrowicz. Remarks on second-hand translations*, „*Europa Orientalis*” 2019, 38, s. 251-267.

<sup>643</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 257.

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 dekolc mój,

o nie, nie twój, ach, rączki me, o ty

mój śnie, o ty mój śnie...

Czarowny ty mój śnie!...<sup>644</sup>.

Charakterystyczna dla operetkowych kupletów figlarność, frywolność i dowcipność widoczna jest z kolei na przykład w arii Szarma:

SZARM (*śpiewa i tańczy*)

Bo jam jest Szahm!

Zdobywca dam!

Jam birhant 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!<sup>645</sup>.

Lekkość operetkowych arii doprowadzona zostaje do absurdu. Prócz błahej treści, w „arie” wplecione zostają elementy nieraz rodem z ludowej przyśpiewki, jak na przykład „hej hopsasa”, które w zderzeniu z wyśpiewującą je postacią (w zacytowanym niżej przykładzie jest nią zmanierowany i dystyngowany baron), degradując formę operetkową, uwidaczniając rozdzźwięk między imitowanym wzorem a jego parodystyczną stylizacją, obnażając swoistą mechaniczność i powierzchowność procesu naśladowania (także jego swoistą kruchość, prowizoryczność, nieprzezroczystość), a też poniekąd związaną z nimi mechaniczność

---

<sup>644</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>645</sup> Ibidem, s. 283-284.



zachowania postaci<sup>646</sup>, 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!<sup>647</sup>.

W ciekawy sposób komiczny kontrast między lekką formą operetkowej przyśpiewki („I galop, galop, hopsasa!/ I galop, galop, hopsasa!”<sup>648</sup>) a dramatyczną, pełną wściekłości i agresji treścią ilustruje poniższy przykład:

LOKAJE (*wściekle*)

Rznąć!  
Dusić!  
Zabijać!  
Rozbijać!  
Wyrzynać!  
Zarzynać!  
I galop, galop, hopsasa!  
I galop, galop, hopsasa!<sup>649</sup>.

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 sztuczności<sup>650</sup>, nieprzystawalności elementów i obcości „cudzego słowa”<sup>651</sup>, 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

---

<sup>646</sup> Mechaniczność jako zasadnicze źródło komizmu wskazuje Henri Bergson (H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995).

*Nota bene*: w kontekście mechaniczności jako źródła komizmu znamieną jest kreacja postaci w *Operetce* jako marionetek mechanicznie realizujących najróżniejsze konwencje.

<sup>647</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 291.

<sup>648</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>649</sup> Ibidem.

<sup>650</sup> Sztuczność wpisana jest w gatunek operetkowy, ale Gombrowicz doprowadza tę sztuczność do stanu krytycznego.

<sup>651</sup> Vide: M. Bachtin, *Słowo w powieści*, op. cit., s. 122.

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 operetki

Można pokusić się o stwierdzenie, że we wszystkich dramatach Gombrowicza znajdziemy echa fascynacji operetką. Jednakże podczas gdy w *Iwonie*, *Ślubie* i *Historii* echa te realizują się poprzez stylizację muzyczną, to *Operetka* stanowi całościową parodię operetkowego paradygmatu. To przykład rozległej stylizacji obejmującej swym zasięgiem wszystkie kluczowe cechy gatunkowe imitowanego wzorca. Mamy tu do czynienia z odmianą intertekstualności gatunkowej. Na pytanie Dominika De Reux „Czy napisał Pan operetkę?”<sup>652</sup>, Gombrowicz odparł: „Nie. Napisałem tragikomedię w formie operetki”<sup>653</sup>. „Odgrywany” gatunek zostaje doprowadzony do stanu krytycznego, co wiąże się również z nabrzmieniem potencjału komicznego.

Gombrowicz w autorskim paratekście wyjaśnia swoje 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 ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem”<sup>654</sup>. W jego wizji ma to być „maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze”<sup>655</sup>. Operetkowe elementy, o których wspomina autor, są przez niego od samego początku naruszane: to nie operetka w czystej postaci, lecz jej karykatura (to autokarykatura, która rozsadza operetkę od środka). W autorskich *Uwagach o grze i reżyserii* Gombrowicz nawiązuje do wiedeńskiej tradycji operetkowej – jak odnotowują Schultze i Conrad – „odniesieniem intertekstualności strukturalnej są więc utwory operetkowe Johanna Strauße, Oscara Strauße, Lehára, Kálamána i innych”<sup>656</sup>. Co ciekawe, „wiele operetek odwołuje się do swojej własnej poetyki. I tak Gombrowicz uzyskuje w swej sztuce efekt metateatralności,

---

<sup>652</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1967-1969*, op. cit., s. 181.

<sup>653</sup> Ibidem.

<sup>654</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 257.

<sup>655</sup> Ibidem, s. 258.

<sup>656</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 445-446.

*Nota bene*: O jednym z motywów wielokrotnie przewijających się w toku dramatu – galopadzie, Schultze i Conrad, autorzy artykułu o metateatralności sztuk teatralnych Gombrowicza, piszą: „galopada w stylu np. operetki Lehára *Wesola 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).

także biorąc pod uwagę taką cechę, jak wyśmiewanie samej siebie<sup>657</sup> – 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 muzycznego<sup>658</sup>. Autotematyczny charakter utworu zostaje przywołany już w tytule, który zwiastuje, że przedmiotem utworu będą nie tylko opowiadane zdarzenia, ale też system znaków związany z gatunkiem operetki. Już na tym początkowym etapie odbioru dzieła, w zetknięciu z samym tylko tytułem, odbiorca pada ofiarą zabiegu metafikcyjnego. Jego uwaga zwrócona zostaje na fakt istnienia dzieła literackiego jako tworu językowego i fikcyjnego, jako struktury artystycznej rządzącej się pewnymi określonymi regułami literackimi, tym sposobem w odbiorcy obudzony zostaje niejako literaturoznawca (badacz, o którym pisze Bachtin w kontekście „strefy bezceremonialnego kontaktu”), który obcując z dziełem literackim widzi nie tylko światy w nim przedstawione, ale też instrumenty artystyczne zastosowane do ich kreacji, struktura dzieła nie jest dla niego nigdy 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”<sup>659</sup>: „operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspañałym uskrzydłaniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. [...] Ale... jak tu nadzieć marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem?”<sup>660</sup>. W utworze rozpoznawalne są elementy nawiązujące do schematu operetkowego: przeplatanie partii wokalnych z niemuzycznymi dialogami i monologami, akompaniament muzyczny, lekki temat, akcja zbudowana wokół perypetii sercowych bohaterów, komediowy charakter. W dramacie Gombrowicza w miarę rozwoju wydarzeń elementy te potwornieją i ulegają groteskowej

---

<sup>657</sup> Ibidem, s. 450.

<sup>658</sup> Vide 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.

<sup>659</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, op. cit., s. 91.

<sup>660</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 257.

deformacji aż po absurdalizację świata przedstawionego i komiczne wywrócenie do góry nogami schematów będących przedmiotem stylizacji<sup>661</sup>.

### *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. Zarzewiem akcji jest przedstawiona w lekki sposób intryga miłosna: hrabia Szarm pragnie wdać się „w coś na kształt zwiewnego flihtu à la papillon”<sup>662</sup> (konkuruje przy tym w liczbie miłosnych podbojów z baronem Firuletem) z córką sklepikarza „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 ją najrozmaitszymi częściami garderoby) aż do groteskowej dekompozycji rzeczywistości przedstawionej, w której pozostałościach panuje poczucie niepewności prawdziwości świata i jego niestałości. Operetka i *Operetka* przemieniają się w teatr absurdu. To poczucie pozorności, umowności i niestabilności rzeczywistości i form literackich, wywołane parodystyczną deformacją klasycznego operetkowego *leitmotivu*, który porwany przez „wiatr historii”<sup>663</sup>, odsłania „patetyczny ludzkości dramat”<sup>664</sup>, tak że niewiele pozostaje z wyjściowej romantycznej ramy tematycznej, stanowi podniętę komiczną. W *Operetce* napięcie między formą operetkową a treścią, która początkowo o lekkim i komediowym charakterze, stopniowo nabrzmiewa poważnymi dramatami pierwszej połowy XX wieku – chodzi o rewolucję, pierwszą i drugą wojnę światową, a także 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

---

<sup>661</sup> Zaznaczyć należy, że 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.

<sup>662</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 285.

<sup>663</sup> Ibidem, s. 261.

<sup>664</sup> Ibidem, s. 257.

niepełna przystawalność oraz to, że jedna konwencja wyziera spod drugiej powoduje, 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 tradycji<sup>665</sup> (dochodzi do przekształcenia szablonowych ujęć literackich) zaważa na komicznym wydźwięku parodii.

### *Operetka: od strojności do nagości*

Brigitte Schultze i Jan Conrad, omawiając metateatralne komponenty *Operetki*, odnotowują, że „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”<sup>666</sup>. Parodia operetkowego gatunku, która czyni z utworu metadramat, realizuje się więc też przez nagromadzenie w utworze 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:

1.

Na pierwszym planie, z boku GRUPA PAŃSKA: BANKIER, GENERAL, PROFESOR, MARKIZA. Stroje sprzed 1914 roku, obfite: mundur, tużurki, szapokłaki, bokobrody, kołnierzyki, laski, galony etc. Dystyngowane maniery: ukłony, uśmiechy, grzeczności etc. [...] Zza kościoła wychodzi hrabia SZARM HIMALAJ, złoty młodzieniec, lat 35, birbant i lampart blasé: frak, szapoklak, rękawiczki, laseczka, monokl<sup>667</sup>.

2.

Albertynka zdejmuje płaszcz przy pomocy Szarma. Wspaniała toaleta, obfita koafiura, boa, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelusz w ręku, mufka etc.<sup>668</sup>.

3.

SZARM  
Spodnie!

FIRULET  
Kurtka!

PREZES  
Skarpetki!

---

<sup>665</sup> Cfr. L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia*, op. cit., s. 331-350.

<sup>666</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 449.

<sup>667</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 264.

<sup>668</sup> Ibidem, s. 304.

GENERAL  
Majtki!

KSIĘŻNA  
Szalik!

KSIĄŻĘ  
Laska!

PROBOSZCZ  
Krawat!

MARKIZA  
Jupe!

HUFNAGIEL  
Buty!

WSZYSCY (*prócz Fiora*)

Sztylpy, anglezy, buciki, dekolty, sznurowadła, frufu, miaumiau, dezabil, bonzurka, getry, rękawiczki, etcetera, etcetera, etcetera, etcetera, etcetera<sup>669</sup>.

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”<sup>670</sup>. Mnogość form narzucanych człowiekowi ukazana jest przez właśnie „szaleństwo stroju”<sup>671</sup>. W finale *Albertynka* jest naga<sup>672</sup> – symbolicznie, za sprawą parodii, doszło do przełamania operetkowej konwencji „strojności”, tym sposobem ujawniony i – w pewnym stopniu przewyżniony – został proces automatyzacji kreacji i recepcji dzieła literackiego (w tym przypadku realizującego kod operetki)<sup>673</sup>, 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

---

<sup>669</sup> Ibidem, s. 358.

<sup>670</sup> Ibidem, s. 263.

<sup>671</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, op. cit., s. 98.

<sup>672</sup> Cfr. „Finałowa nagość *Albertynki* zdaje się być próbą odrzucenia gry i maski, swoistego «powrotu do raj»” (Ibidem, s. 98).

<sup>673</sup> Cfr. „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, op. cit., s. 68-69).

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.

#### 4.2.5. Podsumowanie

Intertekstualność, jedno z koronnych narzędzi metafikcji, jest w dramatach Gombrowicza nośnikiem iście postmodernistycznego potencjału komizmotwórczego. Gombrowicz 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, poddanego krytycznemu demontażowi. [...] Miejsce komiczności usytuowane jest poza artystą, w kimś innym, którego kosztem odbywa się spektakl eksperymentalnej sztuki”<sup>674</sup>. Z tym, że Gombrowicz nie uderza w jednego konkretnego artystę – uderza w konwencje wyrażania, w dyktat form, w determinizm zarówno sztuki, jaki i społeczny. Intertekstualność wydaje się tu – paradoksalnie – wyrazem szeroko rozumianego „lęku przed wpływem”, o którym na przykładzie twórczości poetyckiej pisze Harold Bloom<sup>675</sup>. Gombrowicz, aby uwolnić swoje dzieła i swoje 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 metateatralne, także intertekstualność zwraca uwagę odbiorcy na fikcjonalny i konwencjonalny charakter literatury, uniemożliwiając mu tym samym wczucie się w świat przedstawiony i wymuszając zdystansowany wobec niego stosunek (jako w najwyższym stopniu fikcyjnego, literackiego, teatralnego). We wszystkich czterech dramatach

---

<sup>674</sup> T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, [w:] idem, *Niść śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, op. cit., s. 273-289, tu cytuję s. 281-282.

<sup>675</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Universitas, Kraków 2002.

Vide etiam 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 z resztą tradycyjnym, także awangardowym), stanowił przeto teoretyczną podstawę parodii” (M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, red. J. Sławiński, t. LXVII, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 25-34, tu cytuję s. 27).

siatka powiązań intertekstualnych rozrywana jest przez migawkowość poszczególnych odwołań. Kolejne cytaty i parafrazy nakładają się na siebie, wyzierają spod siebie, tworząc całość heterogeniczną i wielogłosową. Gombrowiczowskie nawiązania do rozpoznawalnych tradycji dramtopisarstwa europejskiego skutkują ich ironiczno-groteskowym splątaniem i komicznym podważeniem. Pisarz w istocie wykorzystuje elementy różnych wzorów „modyfikując, parodiując, nadpisując tekst własny na kanwie tradycyjnych schematów”<sup>676</sup>, tak że jego dramaty stają się swego rodzaju palimpsestami, a wzorce będące przedmiotem naśladowania to zacierają się, to znów wyzierają spod tego, co Gombrowicz na nich „nadpisuje”. Pomimo ewidentnych zbieżności, wyraźny jest więc zawsze brak kompletnej odpowiedniości między dramatami Gombrowicza a ich pra- i pre-tekstami. W Gombrowiczowskich sztukach wzorce literackie, dramatyczne i tekstowe zostają przywołane na płaszczyźnie intertekstualnej i metateatralnej, a potem parodystycznie odrzucone.

Głównym wyznacznikiem intertekstualności u Gombrowicza jest „parodystyczne demaskatorstwo”<sup>677</sup>. 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 przezroczyste, a przynajmniej powinny być w taki sposób zrealizowane, 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 (odslaniając i igrając ze związkami między nimi), podobnie jak to ma miejsce w dowcipie<sup>678</sup>. Mamy tu do czynienia z zakłóceniem kodu komunikacji literackiej i kulturowej, ze swoistą kontestacją regulujących je norm. Komizm rodzi się tu jako swego rodzaju „pierwotny zysk rozkoszy”<sup>679</sup>, wywołany przez nieprzystawalność dzieła do potocznej zdroworozsądkowej intuicji odbiorców. Według poznawczych teorii humoru<sup>680</sup> źródłem śmiechu „jest uwolnienie nadmiaru energii”, która była zarezerwowana na walkę ze spodziewanym zagrożeniem. Jeżeli umysł dostrzeże, że coś jest nie w porządku, automatycznie

---

<sup>676</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 80

<sup>677</sup> „Parodystyczne demaskatorstwo jest tu istotnym wyznacznikiem referencji systemowej w ogóle” (B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 441)

<sup>678</sup> Według Freuda dowcip ma niejako podwójną budowę, podwójne oblicze (Freud porównuje dowcip do „łajdaka o rozdwojonym języku”) – jedna ze sfer znaczeń dowcipu jest rezultatem częściowego uwolnienia treści nieswiadomych (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) – vide: S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, op. cit., s. 196.

<sup>679</sup> Ibidem.

<sup>680</sup> Podobnie jak w psychoanalitycznej teorii Freuda.



włącza się mechanizm alarmowy. Jest on aktywowany przy nowych, niespodziewanych lub sprzecznych z oczekiwaniami bodźcach”<sup>681</sup>. Parodystyczna metafikcja, konstruując formę i treść dzieła poprzez 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 całość mówiącą coś o jakimś wycinku rzeczywistości), i w ten sposób – jako swego rodzaju aberracja literacka – może stać się bodźcem komizmotwórczym.

### 4.3. IRONIA

W dramatach Gombrowicza na różne sposoby uobecnia się ironia: w autorskich prologach, didaskaliach, poprzez 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 wydzwięku *Operetka* przewyższa swoich poprzedników.

#### 4.3.1. Ironia narracyjna

##### *Ironiczne nacechowanie autorskiego paratekstu*

We wszystkich sztukach Gombrowicza właściwy tekst dramatu<sup>682</sup> poprzedzony jest paratekstem autorskim<sup>683</sup>, którego obecność stanowi pierwszy sygnał ironicznej gry dramatycznej z odbiorcą (*nota bene*: w przypadku *Operetki* i *Ślubu* pierwszym sygnałem ironicznej gry jest już tytuł: *Operetka* nawiązuje do formy teatru muzycznego, a *Ślub* do *Wesela*

---

<sup>681</sup> J. Rynkiewicz, *Kognitywne spojrzenie na poczucie humoru*, „Via Mentis” 2012, nr 1, s. 85-98, tu cytuję s. 89.

<sup>682</sup> Przez właściwy tekst dramatu rozumiem tu tekst dialogowy (dialogi postaci) i niedialogowy (didaskalia), nie zaliczam do niego natomiast „słowa wstępnego” od autora, czyli autorskiego paratekstu (*Komentarz*, streszczenie akcji, *Uwagi o grze i reżyserii*). Na temat „paratekstu”, cfr. G. Genette, *Introduction to the Paratext*, „New Literary History” 1991, nr 22 (tyt. oryg. *Introduction a l'architexte*); G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit.; G. Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, op. cit.; D. Danek, *Dzieło literackie jako książka o tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

<sup>683</sup> Co ciekawe i znaczące, we wszystkich sztukach Gombrowicza paratekst następuje po spisie osób, a więc przylega bezpośrednio do tekstu dialogowego.

Stanisława 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 [...]”<sup>684</sup>. Zawarte w tych wstępach streszczenie i omówienie akcji można porównać do swoistego *mise-en-abyme*, to forma „teatru w teatrze”, niepełna realizacja „sztuki ramowej”<sup>685</sup>. Dochodzi do zdublowania rzeczywistości przedstawionej (niczym za sprawą preambuły w średniowiecznych misteriach lub prologu w komedii dell’arte) i te dwa światy w szczególny sposób „kontrastują ze sobą jako złuda sceny i rzeczywistości życia”<sup>686</sup>. Parateksty powodują demaskację z jednej strony iluzji świata przedstawionego, a z drugiej nieobecności dramatopisarza<sup>687</sup>. W utworach dramatycznych, z uwagi na to, że „autonomiczny porządek dzieła niejako oderwany [jest] od podmiotu twórczego (brak narratora)”<sup>688</sup>, 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”<sup>689</sup>. Komentarze Gombrowicza stanowią swoisty przedsięwzięcie świata diegetycznego, to szczególny rodzaj metalepsy<sup>690</sup>. Obecność

---

<sup>684</sup> P. Łaguna, op. cit., s. 64.

<sup>685</sup> „Sztuka ramowa” to odmiana „teatru w teatrze”, w której tekst sztuki opatrzony jest różnymi prologami i epilogami (S. Świontek, op. cit., s. 132). *Nota bene*: dramat właściwy poprzedzony jest prologiem, a zatem do pełnej „ramy” brak epilogów.

<sup>686</sup> M. Dessoir. *Das Schauspiel im Schauspiel*, [w:] *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, F. Enke, Stuttgart 1929, w polskim brzmieniu cyt za: S. Świontek, op. cit., s. 132.

<sup>687</sup> Cfr. „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 «przezroczyście» 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*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron).

<sup>688</sup> Ibidem.

<sup>689</sup> Ibidem.

<sup>690</sup> Cfr. T. Swoboda, op. cit., s. 183-194.

odautorskich komentarzy, reprezentujących rodzaj wtargnięcia do dzieła ekstradiegetycznej świadomości, powoduje swoiste „wahanie mimetyczne”<sup>691</sup> i nadwerężenie poczucia realności.

W porównaniu z późniejszymi dramataми 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 poprzedzony jest 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 do swego rodzaju zdublowania najwyższej instancji nadawczej i „autorskich” paratekstów<sup>692</sup>.

W komentarzu do *Iwony* ukształtowanie wypowiedzi przypomina nieco epicką narrację trzecioosobową, w której narrator opowiada o motywacjach i odczuciach postaci (na przykład „Księżę [...] nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu”<sup>693</sup>), ujawniając swój ironiczny i wartościujący stosunek do wydarzeń, co nadaje mu cech narratora auktorialnego: „Dwór popada w niezdrowe, szydercze chichoty”<sup>694</sup>, „Powstają bezsensowne podejrzenia, piętrzy się głupstwo i niedorzeczność, z której wszyscy zdają sobie sprawę”<sup>695</sup>, „Akt III Tymczasem obecność Iwony na dworze wywołuje dziwne komplikacje”<sup>696</sup>. Warto też zauważyć, że podmiot sprawczy *Komentarza* ma świadomość statusu ontologicznego dzieła i strukturalnych konsekwencji jego przynależności gatunkowej (na przykład podział na akty – treść uporządkowana jest według aktów, podawane jest, co dzieje się w kolejnych aktach „Akt I...”, „Akt II...”, „Akt III...”, „Akt IV...”). Uwidacznia się w ten sposób fikcyjny charakter tekstu teatralnego i aktualizuje się ironiczna gra z odbiorcą.

---

<sup>691</sup> Sformułowanie Zofii Mitosek (*Z. Mitosek, Mimesis między udawaniem a referencją, „Przestrzenie Teorii”* 2002, nr 1, s. 25-46).

<sup>692</sup> 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. Zasygnalizujmy tu tylko, że w pewnym sensie jej finalną postacią jest *Operetka*.

<sup>693</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 7.

<sup>694</sup> Ibidem.

<sup>695</sup> Ibidem.

<sup>696</sup> Ibidem.

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 części ujawniają „fakt «zrobienia» tekstu teatralnego i jego fikcyjny charakter”<sup>697</sup>. Po pierwsze tak jak w *Iwonie*, streszczenie wydarzeń ułożone jest według aktów, przez co uwaga odbiorcy skierowana zostaje na formalne uporządkowanie dzieła. Po drugie wskazówki adresowane do reżyserów, scenografów i aktorów, odsłaniając kulisy inscenizacyjnej 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”<sup>698</sup>. Po trzecie w streszczeniu trzeciego aktu zasugerowane zostaje, 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...”<sup>699</sup>. 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”<sup>700</sup>) czy licznych wykrzykników, które ujawniają silne zaangażowanie emocjonalne mówiącego (na przykład „Teraz, na koniec, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli Ślubu!”<sup>701</sup>). Sposób ukształtowania wypowiedzi w paratekście autorskim przypomina narrację auktorialną. Wreszcie po piąte w paratekście stwarzane są pozory uniezależnienia 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”<sup>702</sup>. 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

---

<sup>697</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 434.

<sup>698</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 107.

<sup>699</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>700</sup> Ibidem, s. 109. Wytluszczenie N.B.

<sup>701</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>702</sup> Ibidem, s. 106. Wytluszczenie N.B.

jedynie próbą artystycznego dotarcia do rzeczywistości, którą kryje Przyszłość”<sup>703</sup>. Ponadto Gombrowicz przekazuje jednej z postaci dramatu „moce twórcze”, czyniąc z niej współtwórcę fikcji: najpierw w *Idei dramatu* czytamy, że Henryk „upodobnia się raczej do artysty w stanie natchnienia, niż do osoby, która śni”<sup>704</sup> (podobnie w *Dzienniku* czytamy o „duchu bohatera-artysty”, który „śni na marginesie akcji”, i o jego śnie jako „celebracji świętego obrządku nowego i nieznanego Stawania się...”<sup>705</sup>), a wzajemne stwarzanie się i deformowanie postaci stanowi swego rodzaju „akt artystycznego tworzenia”, dalej we *Wskazówkach dotyczących gry i reżyserii* Henryk mianowany jest „reżyserem”<sup>706</sup>. Wszystko to wytwarza ironiczne napięcia, wymuszając pozycję dystansu wobec tekstu.

W *Historii* dystans wobec tekstu i napięcia metafikcyjne są w szczególny sposób potęgowane za sprawą faktu 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 można zaliczyć cztery fragmenty, są to: 1. plan dramatu – *Plan (Fragment 1)*, z którego wynika, że dramat podzielony jest na trzy akty oraz w którym w formie surowych haseł nakreślone zostaje, 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, 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 utworu”<sup>707</sup>. *Historia* to w pewnym 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

---

<sup>703</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, op. cit., s. 101-105.

<sup>704</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 106.

<sup>705</sup> Cfr. 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*, op. cit., s. 101-105).

<sup>706</sup> „Jest on reżyserem” – pisze Gombrowicz (W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 107).

<sup>707</sup> Vide: [www.witoldgombrowicz.com](http://www.witoldgombrowicz.com); cfr. etiam: „Zanim przejdę do omówienia *Historii* i jej związków z *Operetką*, należy, na wzór Gombrowicza, zapoznać czytelnika z zamierzoną akcją” (K.A. Jeleński, op. cit., s. 421).

dwóch instancji autorskich (to podwojenie instancji autorskiej), obu ekstradiegetycznych (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 w oparciu o wstępy Gombrowicza, fragmenty dramatu zestawione przez Jeleńskiego oraz komentarz i streszczenie-omówienie treści dramatu pióra Jeleńskiego. Może skłaniać to miejscami do nieliniowej lektury utworu, swobodnego przeskakiwania od poszczególnych fragmentów dramatu do uwag Gombrowicza i Jeleńskiego i z powrotem<sup>708</sup>. Taka lektura z pewnością jednak utrudnia „zawieszenie niewiary”.

Dystans czytelnika wobec dzieła jest w szczególności sposób potęgowany w *Operetce* przez silnie ironiczny ton, w jakim utrzymany jest autorski paratekst (i w ogóle cały utwór)<sup>709</sup>. Już w pierwszych zdaniach paratektu, odsłaniających kulisy pracy dramaturga (Gombrowicz mówi, 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*), wyczuć można, że w tekście zakodowana została jakaś parodystyczna i ironiczna gra:

jak tu nadzieć 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 niemały<sup>710</sup>.

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

---

<sup>708</sup> Zwłaszcza, że w streszczeniu Jeleńskiego zamieszczone są 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, op. cit., 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 u Gombrowicza nie zostają wprost podane daty, można się ich domyślać na podstawie przywoływanych postaci i wydarzeń historycznych. Trudno dociec, czy Jeleński dopowiedział sam podobne szczegóły, czy ma na ich temat wiedzę na podstawie rękopisów fragmentów, których nie zdecydował się opublikować.

<sup>709</sup> *Nota bene*: postawa ironiczna jest niejako wpisana w literaturę o cechach metafikcyjnych.

<sup>710</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 257.

wykrzywione ludzkości oblicze<sup>711</sup> – to byłaby najlepsza inscenizacja *Operetki* w teatrze. Ale i w wyobraźni czytelnika<sup>712</sup> – pisze Gombrowicz. Autorskie profilowanie sposobu odbioru zachodzi również (we wszystkich dramatach) w streszczeniu akcji, splecionym ściśle z uwagami interpretacyjnymi. Przy czym Gombrowicz odnosi się nie tylko do opowiadanych wydarzeń (a w streszczeniu podaje wręcz swoją ich interpretację), ale też do formy dzieła i związków tej formy z treścią, jakie projektuje dla swojego dzieła. W omówieniu przebiegu wydarzeń wyraźny jest ironiczny ton manifestujący się w ekspresywnej i zdecydowanie nieneutralnej budowie retorycznej wypowiedzi – na przykład pojawiają się wykrzyknienia i pytania retoryczne, z jednej strony uspójniające i ożywiające tok narracji, z drugiej zauważalny jest ich ton jakby nie „na serio”, z przymrużeniem oka: „Ale cóż to?!”, „Przekleństwo!”, „Ale któż to przybywa w odwiedziny z Paryża na zamek Himalaj?”, „Lecz co to?! Ach, co to?!”, „Skąd się wzięła w trumnie? Kto ją tam ukrył?”<sup>713</sup>.

Wydaje się, że wpisana w tkanę paratekstów Gombrowiczowska ironia ma charakter sokratejski: autor nie tyle chce zmylić odbiorcę, ile wymusza na nim „aktywny współudział [...], tak by w subtelnej grze ironicznej potrafił wychwycić całą semantyczną ruchliwość zawartą w tkance zironizowanej wypowiedzi”<sup>714</sup>. Autor od początku, konsekwentnie nie pozwala odbiorcy na „zawieszenie niewiary”, budzi w nim sceptyka, stwarza wszechogarniające wrażenie niejednogłosowości wypowiedzi i „wypadnięcia z formy” – każda ze sztuk wypada 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 wymiar<sup>715</sup>.

---

<sup>711</sup> Cfr. Charles Baudelaire napisał o śmiechu objawiającym wyższość nad całą naturą (a nie tylko człowiekiem), że istnieje „tylko w stosunku do ludzkości, której udziałem był upadek [...]” (cyt. za: P. Łaguna, op. cit., s. 39).

<sup>712</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 258.

<sup>713</sup> Ibidem, s. 258-263.

<sup>714</sup> P. Łaguna, op. cit., s. 26.

<sup>715</sup> Cfr. R. Ingarden, *O dziele literackim*, op. cit.

### Ujawnianie się świadomości autorskiej

W dramatach Gombrowicza za sprawą napięć między głosem didaskaliów a głosami postaci, nieneutralności i nieprzezroczyści 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 głosów, aby za ich pomocą skomunikować się z odbiorcą”<sup>716</sup>, z drugiej zaś jest „wypowiadaczem” didaskaliów i powinien je kształtować w sposób przezroczysty i bezosobowy, figując 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 ironiczne tekstu pobocznego jest niewielkie. Zwraca jednak uwagę kwestia, w której „wypowiadacz didaskaliów” ujawnia (a może figuje?) ograniczenie własnej wiedzy na temat świata przedstawionego, upodmiotowiając tym samym „głos didaskaliów” i demaskując jego obecność i podmiotowy charakter: „INOCENTY (*wyraża się albo z martwym spokojem, albo z niesłychanym rozdrażnieniem*)”<sup>717</sup>. Również w *Operetce* głos w didaskaliach nie jest stylistycznie ani neutralny, ani przezroczysty, przeciwnie – jest silnie zsubiektyzowany, na przykład: „HUFNAGIEL Kopniak (*daje mu kopniaka w tyłek*)”<sup>718</sup> albo „wiatr, ale niemrawy”<sup>719</sup>. 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 jego głosu między różnymi poziomami komunikacji dramatycznej – w *Dzienniku* Gombrowicz pisze o Henryku, że od momentu wygłoszenia początkowych

---

<sup>716</sup> „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*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron).

<sup>717</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 42.

<sup>718</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 317.

<sup>719</sup> Ibidem, s. 290.



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”<sup>720</sup>. Można wyróżnić trzy rodzaje wypowiedzi Henryka. Do pierwszego rodzaju należą kwestie, w których Henryk nie tylko niczym narrator opowiada świat przedstawiony, ale również siebie czyni przedmiotem opowiadania i komentarza: „Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół/ i niedorzeczny strop... Dziwne sklepienie... [...]”<sup>721</sup>, „Ojciec wynurza się z cieniów/ Ale zmieniony do niepoznaki, tak iż/ Trudno rozpoznać [...]”<sup>722</sup>, „[...] jakże uroczysty jestem!/ doniośle brzmią moje słowa!”<sup>723</sup>. 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 i inne postaci:

HENRYK

Czekaj, czekaj, stań tutaj obok mnie. Nikt nie widzi,  
co? Przez dziurkę od klucza nie widać. To między  
nami. Tfy, cóż 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 [...]”<sup>724</sup>.

Wreszcie trzeci rodzaj kwestii można by określić mianem *soliloquium*, czyli rozmowy, 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 spoj-  
rzeń, 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

---

<sup>720</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, op. cit., s. 101-105.

<sup>721</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 113.

<sup>722</sup> Ibidem, s. 118-119.

<sup>723</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>724</sup> Ibidem, s. 227.

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 dlaczegoż  
(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 sam<sup>725</sup>.

Dalej rozmowa z samym sobą przybiera jeszcze bardziej eksplicytną postać, bowiem Henryk  
zaczyna zwracać się do siebie samego 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 furją wyrzucimy to słowo, z sarkazmem)  
Co pełną gębę macie moralności  
I odpowiedzialności! (Szyderczo  
Złośliwie wykrzywny się, machnijmy ręką)  
[...]  
Daremnie mucha wasza brzęczy wokół nosa  
Czarnozielonej otchłani (niech śmiech mój  
dyskretny  
I ludzkoludzki śmiech mój, prywatny i cichy  
Nieokreślony oraz niezbadany  
odezwie się w tej chwili...)  
[...]  
(A teraz, by skończyć  
Monolog ten) [...] <sup>726</sup>.

---

<sup>725</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>726</sup> Ibidem, s. 228-231.

W przytoczonym fragmencie następuje zmiana podmiotu didaskaliów z ekstradiegetycznego wypowiedacza, który informuje nas, że Henryk wygłasza swoją kwestię w samotności („sam”) czy że dany jej fragment skierowany jest „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”, „zaznaczymy to jeszcze raz”, „z furią wyrzucimy to słowo, z sarkazmem”, „szyderczo złośliwie wykrzywmy się, machnijmy ręką”, „a teraz, by skończyć monolog ten”. Poza zaburzeniami klasycznych konwencji komunikacji dramatycznej, zgodnie z którymi „wypowiedacz didaskaliów” winien kształtować swój dyskurs w sposób bezosobowy i przezroczysty, a przede wszystkim „wypowiedacz didaskaliów” 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 Gombrowicz przyznaje, że we wszystkich jego dziełach jest postać, która wie wszystko i którą można określić mianem reżysera<sup>727</sup>. 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”<sup>728</sup>.

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 literackiej<sup>729</sup>. Metaleptyczne wędrówki i transgresje Gombrowicza ujawniają się już w obrębie paratekstu. Oto w trzeciej jego części pt. *Leganda I-go aktu*, podmiot zaczyna wypowiadać się w pierwszej osobie jako bohater, a jego wypowiedź

---

<sup>727</sup> Vide: „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., Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 49).

<sup>728</sup> K.A. Jeleński, op. cit., s. 436.

<sup>729</sup> Cfr. uwagi na ten temat Krystyny Ruty-Rutkowskiej: „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*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron).

staje się narracją pierwszoosobową. To moment, w którym nakładają się dwie instancje: podmiot utworu i bohater. Podmiot utworu czyni samego siebie przedmiotem narracji, czyni siebie postacią fikcyjną, włącza samego siebie do fikcji dzieła, którego jest sprawcą: „Przestaję z rówieśnikami. Dyskusje na temat mego wychowania [...]”<sup>730</sup>. Podobnie w *Projekcie Aktu II. Fragmentcie 13* – komentarz jest ukształtowany niczym narracją pierwszoosobową: „Mikołaj wysłał mnie jako tajnego Radcę do Wilhelma II celem wyzwolenia z cesarza człowieka – aby przestał być Wilhelmem II”<sup>731</sup>. W pierwszym akcie, w trzecim fragmencie, postać Witolda jest przedmiotem didaskaliów, które mają formę narracji trzecioosobowej: „Wchodzi Witold”<sup>732</sup>. W dalszej części tego aktu, w czwartym fragmencie, pojawia się postać Witolda, którego wypowiedzi zapisane są w nawiasie – to jakby mini monologi wewnętrzne Witolda albo kwestie wypowiedziane na stronie (ale brak na ten temat uwag Gombrowicza czy Jeleńskiego) – „WITOLD (Cóż za strach! Czegóż się boją? Przed czym się bronią?)”<sup>733</sup> czy „WITOLD (Boso? Dlaczego ja chodzę boso?...)”<sup>734</sup>. Dalej, w piątym fragmencie, zostaje Witoldowi oddany głos i jego wypowiedzi „wychodzą” z nawiasu i z półgłosu: „WITOLD Co? Co?”<sup>735</sup>. W drugim akcie, w dwunastym fragmencie, 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)”<sup>736</sup>, „(Obaj podeszli do mnie – ale w tej samej chwili zza okien doszedł niebotyczny głos tłumów, który bardzo mną wstrząsnął)”<sup>737</sup>, „(Bałem się. Ale musiałem podjąć rozgrywkę, przyjąć rękawicę – bo to był alfabet, któremu odpowiadała jakaś treść...)”<sup>738</sup>, „(I grom uderzył! Dostyc się przestraszyłem. Skąd ten piorun? Wówczas wszyscy zaczęli pisać. Co za noc! Co za noc? Co za noc?)”<sup>739</sup>. Krystyna Ruta-Rutkowska konstatuje, że „W drugim akcie *Historii* ma zatem miejsce połączenie funkcji podmiotu didaskaliów i

---

<sup>730</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 370.

<sup>731</sup> Ibidem, s. 401.

<sup>732</sup> Ibidem, s. 372.

<sup>733</sup> Ibidem, s. 376.

<sup>734</sup> Ibidem, s. 377.

<sup>735</sup> Ibidem, s. 380.

<sup>736</sup> Ibidem, s. 402.

<sup>737</sup> Ibidem, s. 403.

<sup>738</sup> Ibidem, s. 404.

<sup>739</sup> Ibidem, s. 405.

bohatera; zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i na poziomie struktury tekstu<sup>740</sup>. W niektórych miejscach didaskalia wprost ujawniają, że Witold łączy w sobie dwie role – wypowiedacza 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 sam<sup>741</sup>.

W *Historii* można odnieść wrażenie, że 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 i rzeczywistości. Witold jest nie tylko „reżyserem (kieruje 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 sztuki<sup>742</sup>. Metalepsa aktualizuje ironiczną grę z odbiorcą i konwencją dramatyczną, prowadząc do załamania paktu reprezentacji, po trosze rozsadzenia ramy samej reprezentacji i destabilizacji przedstawienia granicy oddzielającej akt przedstawiania od przedstawionego świata<sup>743</sup>. 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 ironicznym niż tragicznym czy lirycznym<sup>744</sup>”.

---

<sup>740</sup> K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron.

<sup>741</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 408. Wytłuszczenie N.B.

<sup>742</sup> K. A. Jeleński, op. cit., s. 436.

Vide etiam: Ruta-Rutkowska o postaci reżysera w tekstach Gombrowicza (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron); Witold Gombrowicz o postaci reżysera w jego tekstach (P. Sanavio, op. cit.).

<sup>743</sup> Vide: J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 12.

<sup>744</sup> Ibidem, s. 10-11, w polskim brzmieniu cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 186.

*Nota bene*: Na to, że metalepsa wytrzymuje efekt dziwności, który jest albo komiczny albo fantastyczny zwraca uwagę już Gérard Genette (vide: G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, op. cit., s. 234-235).

Z kolei w niektórych kwestiach *Operetki* można zaobserwować znamienne podobieństwo stylistyczne wypowiedzi postaci i wypowiedzi podmiotu mówiącego, na przykład w następującej kwestii Księcia: „Tiu, tiu, tiu! (na boczkę do Albertynki) cacy!”<sup>745</sup> (chodzi o zdrobnienia i infantylny ton mowy, tak zwane „pieszczenie się”: „tiu, tiu, tiu”, „na boczkę”, „cacy”), które powoduje nałożenie na siebie dwóch odrębnych instancji nadawczych, skutkiem czego dochodzi do skrócenia dystansu między tym, kto mówi w didaskaliach a postacią, niemalże jakby podmiot mówiący w didaskaliach 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.

### *Sztuczność i kompulsywne odgrywanie ról*

Z punktu widzenia badań nad komizmem metafikcyjnym, warto zwrócić uwagę na sztuczność i kompulsywne odgrywanie przez postaci ról<sup>746</sup>, cechy, które w dramatach Gombrowicza również są budulcem ironizmu narracyjnego. Główną zasadą Gombrowiczowskich dramatów jest sztuczność: „realia są umowne, fabuły schematyczne, postaci zmanierowane, dialogi nienaturalne”<sup>747</sup>. U Gombrowicza 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”<sup>748</sup>.

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 nie tylko są oznajmiane we wstępnych uwagach odautorskich i w didaskaliach, ale są też imitowane za pomocą onomatopei oraz tematyzowane w kwestiach postaci. Uderza teatralność śmiechu, który sygnalizuje tu po Gombrowiczowski

---

<sup>745</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 303.

<sup>746</sup> 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” (vide: ‘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).

<sup>747</sup> J. Franczak, *Trzy i pół dramatu*, op. cit., s. 461.

<sup>748</sup> Ibidem, s. 461-462.

nieautentyczność jednostki i jej uwięzienie w odgrywanej roli<sup>749</sup>. Śmiejące 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”<sup>750</sup>: „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”<sup>751</sup>. Śmiech jest w utworze narzędziem teatralizacji postaci i świata przedstawionego.

W *Ślubie* informacji na temat sztuczności postaci dostarcza autorski paratekst, didaskalia (czytamy, że postać mówi lub zachowuje się „teatralnie”<sup>752</sup>, „konwencjonalnie”<sup>753</sup>, „tych kilka odezwań, które teraz następują, powinny mieć w sobie coś tępego – mechanicznego”<sup>754</sup>, „patetyczne gesty”<sup>755</sup>, „ceremonialne ukłony”<sup>756</sup>, „wielkie ukłony”<sup>757</sup>), sposób ukształtowania dialogów i monologów oraz refleksja na temat sztuczności własnych wypowiedzi i zachowań bezpośrednio formułowana w kwestiach bohaterów – Henryk nieustannie roztrząsa własną sztuczność (na przykład: „Wybacz, że mówię tak sztucznie. Ale to wszystko jest sztuczne!”<sup>758</sup>), jak również sztuczność rzeczywistości, której jest uczestnikiem, obserwatorem i sprawcą: „Co za błazeństwo!/ O, cóż za sztuczność straszna! A jednak ta sztuczność/ Jest straszna!”<sup>759</sup>.

Z kolei *Historia*, wprowadzając na tle pozostałych sztuk odznacza się mniejszą dozą sztuczności i nie zostaje ona doprowadzona *ad absurdum*, to nie jest jej jednak całkiem pozbawiona. Sztuczność jako cechę jednej z postaci *Historii* podaje wprost Gombrowicz we

---

<sup>749</sup> Vide: T. Breza, op. cit., s. 23-29; J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, op. cit., s. 195-302; M. Urbanowski, op. cit., s. 119-129.

<sup>750</sup> M. Urbanowski, op. cit., s. 126.

<sup>751</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>752</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 122.

<sup>753</sup> Ibidem.

<sup>754</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>755</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>756</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>757</sup> Ibidem.

<sup>758</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>759</sup> Ibidem, s. 244.

wstępie – przy imieniu postaci Janusza widnieje adnotacja „Męczyzna sztuczny”<sup>760</sup>. Sztuczność realizuje się w tym utworze głównie poprzez 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 [...] <sup>761</sup>.

Inny przykład:

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?<sup>762</sup>

Bez wątpienia prym w sztuczności wiodą postaci *Operetki*<sup>763</sup>. Warte uwagi jest tu poczucie kontrastu cechujące postawę autora wobec odtwarzanych form i konwencji, które

---

<sup>760</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 369.

<sup>761</sup> Ibidem, s. 378.

<sup>762</sup> Ibidem, s. 389.

<sup>763</sup> *Nota bene*: 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*, op. cit., 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



ujawnia się w didaskaliach. Bohaterowie *Operetki* to postaci-marionetki, odgrywające role narzucone im przez rozmaite konwencje, zarówno literackie, jak społeczne. Postaci wydają się nieautentyczne, przybierają sztuczne i groteskowe pozy (z didaskaliów dowiadujemy się na przykład, że postać „zastyga w dystygowanej pozie”<sup>764</sup>, „przechadza się [...] impertynencko”<sup>765</sup>, „kłania się Grupie Pańskiej, która odwzajemnia się szarmanckimi ukłonami”<sup>766</sup>, „przechodzi przed nią [Albertynką – N.B.] szarmancko w szapoklaku”<sup>767</sup>),

---

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. Władystaw, ile mam na hoskładzie?” (Ibidem, s. 285).

W drugim, a zwłaszcza trzecim akcie wypowiedzi postaci przekształcają się w niezrozumiały bełkot:

„MARKIZA (*podskakując niezgrabnie*)  
Glugluglugluglu!

KSIAŻĘ  
E?

MARKIZA  
Gluglugluglugluglugluglu!

KSIEŻNA?  
E?

KSIAŻĘ?  
U?

MARKIZA  
Gluglugluglugluglugluglu!  
[...]

PREZES  
Plut plut!

GENERAŁ  
Plat plut!

KSIAŻĘ  
Plot plit (*do Księżnej*). Hozmawia się nawet swobodnie, tylko że nie wiadomo, co się mówi (*markiza daje okropnego susa w bok*)

KSIEŻNA  
Co to skoczyło?

GENERAŁ I PREZES (*szaleńczo*)  
Plaplaplaplaplauuuuuuu!” (Ibidem, s. 305).

<sup>764</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>765</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>766</sup> Ibidem, s. 266.

<sup>767</sup> Ibidem, s. 282.

Vide etiam:  
„ALBERTYNKA  
Muchy. O, mucha. Jadzia. Drzewo. Gorąco. Gorąco (*ziewa*).  
(*Szarm przechodzi przed nią szarmancko w szapoklaku*)  
(*Albertynka patrzy, ziewa ukradkiem*)  
(*Szarm wraca, przechodzi*)

bohaterowie „defilują jeden przed drugim elegancko”<sup>768</sup>, wykonują teatralne gesty (postaci przemawiają i poruszają się „patetycznie, wznosząc ręce do góry”<sup>769</sup>), ubiór i rekwizyty sygnalizują ich przynależność społeczną (niezliczone są w *Operetce* nazwy części garderoby: „pieniuch z kohonkami, obsyty futehkiem z wczesnego lisa jesiennego, shebrzystego, albo dezabil z suhowego jedwabiu z falbanką szkocką...”<sup>770</sup>, „pończoszki z mgiełki paryskiej”<sup>771</sup>, „obfita koafiura, boa, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelusz w rękę, mufka”<sup>772</sup>), wreszcie również sposób wysławienia poszczególnych postaci jest zmanierowany, wyraźnie stylizowany, nieraz ogranicza się do wyrazów onomatopeicznych<sup>773</sup>, 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 serio<sup>774</sup>. 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”<sup>775</sup>. 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 poprzez ukazanie postaci nieustannie odgrywających role w obrębie fikcji (w

---

(*Albertynka patrzy*)  
(*Szarm znów przechodzi*)  
(*Albertynka patrzy*)  
(*Szarm jeszcze raz*)  
(*Albertynka patrzy*)  
(*Szarm jeszcze raz*)” (Ibidem, s. 282).

<sup>768</sup> Ibidem, s. 291.

<sup>769</sup> Ibidem, s. 299.

<sup>770</sup> Ibidem, s. 287.

<sup>771</sup> Ibidem, s. 286.

<sup>772</sup> Ibidem, s. 304.

<sup>773</sup> Na przykład: „MARKIZA Piti, piti” (Ibidem, s. 275).

<sup>774</sup> Vide: uwagi Piotra Łaguny na temat związków parodii z ironią – P. Łaguna, op. cit., s. 78.

<sup>775</sup> Ibidem.

świecie przedstawionym)<sup>776</sup>. Postaci Gombrowicza jawią się jako nieautentyczne, przyjmują i jednocześnie narzucają innym role, co prowadzi do rozbicia integralności postaci i kwestionuje ich wolność egzystencjalną<sup>777</sup>. Gombrowiczowskie postaci cechuje kompulsywne wręcz odgrywanie ról. Nieustannie same siebie i siebie nawzajem inscenizują, jak gdyby były uwięzione w spektaklu, którego same są siłą napędową. Postaci tworzą mity o sobie, a następnie zostają przez te mity opanowane i zdominowane. Czują się uwięzione w tych rolach i mitach, a jednocześnie wciągają w tę grę inne postaci. Postaci jawią się jako aktorzy, którzy odgrywają swoje życie – w ten sposób realizuje się obnażenie fikcyjności dzieła, potęguje się dystans czytelnika wobec świata przedstawionego, jak również poczucie gry i fikcji.

#### 4.3.2. Ironia groteski (aura groteski i absurdu)

Kolejnym elementem dramatów Gombrowicza, na przykładzie których można zaobserwować znaczenie ironii dla przeżycia komizmu metafikcyjnego i podobieństwa strukturalne obu zjawisk, są groteska i absurd.

W *Iwonie* głównym nośnikiem groteski jest tytułowa bohaterka. Postać ta stanowi swoistą konkretyzację archetypu błazna<sup>778</sup>: jest niemym nośnikiem śmiechu, ironii, żartu, nieprzyzwoitości, bolesnej prawdy, utraconej wolności, niespełnionych marzeń, lęków, strachu, agresji<sup>779</sup> i różnych dewiacji, a także pragnienia ucieczki od panujących norm, przy jednoczesnym silnym do nich przywiązaniu<sup>780</sup>. Iwona jest, jak pisze Jan Błoński, „Tym

---

<sup>776</sup> 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, op. cit., s. 116).

<sup>777</sup> Cfr. P. Waugh, *Act I: All world's a stage: role playing and fictionality as theme*, [w:] eadem, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, op. cit., s. 116-119.

<sup>778</sup> Pojęcie „archetypu błazna” przyjmuję za Mirosławem Słowińskim, który przedstawia je w studium pt. *Błazen. Dzieje postaci i motywu* (M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993).

*Nota bene*: 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, Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, op. cit., s. 221). Cfr. etiam: S. Grzeszczuk, op. cit., s. 8-17.

<sup>779</sup> Vide:

„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*, op. cit., s. 16).

<sup>780</sup> Cfr. 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

wszystkim, co w ludzkim libido niekształtne, chaotyczne, potworne... senne i dzikie zarazem... Tym, co nie pozwala się uspołecznic, ukształtować, ująć w formę czy porządek”<sup>781</sup>. Podobnie jak błazen, Iwona jest figurą jednocześnie komiczną i demoniczną<sup>782</sup>. Prowokuje, niczym błazen u Szekspira, głębokie odczuwanie przez człowieka tragizmu własnej egzystencji<sup>783</sup> – w *Iwonie*, podobnie jak w *Operetce*, pod maską śmiechu „krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze”<sup>784</sup>. Iwona-błazen jest odbiciem jakiegoś innego sposobu bycia<sup>785</sup> i istnienia, jest elementem obcym, jakby pochodzącym skądś indziej, z innego świata, istnieje w świecie i poza nim<sup>786</sup>. Iwona samą właściwie swoją 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, ofermowata, milcząca Iwona, prowokuje każdego do gestu samoobrony lub agresji, a gest ten pociąga za sobą gesty następne, już nieuniknione, choć coraz bardziej niedorzeczne”<sup>787</sup> – pisze Konstanty Puzyna. Mimo nieprzejednanego milczenia i przemożnej pasywności, to właśnie Iwona, niczym błazen podczas karnawałowych widowisk, na swój apatyczny sposób reżyseruje zachowania innych postaci. Robi to jednak raczej nieświadomie i niezamierzenie, przeto jest w utworze nie tyle sprawcą, co biernym źródłem widowiska. I nie chodzi tylko o to, że staje się obiektem kpín i śmiechu, lecz o to, że swoim „niemrawym”, „niezdarzonym”, „odętym” usposobieniem i „mało ponętym” wyglądem wywołuje „pomnożenie tożsamości postaci”<sup>788</sup>,

---

nim pozostania. W tej postaci ogniskowały się lęki i marzenia człowiecze, ale też strach agresja i wszelkie możliwe dewiacje” (M. Słowiński, op. cit., s. 5).

<sup>781</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, op. cit.

<sup>782</sup> M. Słowiński, op. cit., s. 5.

<sup>783</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>784</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 258.

<sup>785</sup> M. Słowiński, op. cit., s. 10.

<sup>786</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>787</sup> K. Puzyna, *Pestka*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 163-170.

*Nota bene:* W utworze maska śmiechu ukrywa prawdziwe ja postaci, jest sygnałem znajomości konwenansu i przynależności do pewnej wspólnoty. Iwona nie poddaje się terrorowi śmiechu, przypomina postaciom to, co kryją pod maską śmiechu, ujawnia ich najtragiczniejsze wewnętrzne oblicze. Bruno Schulz napisał kiedyś o *Ferdynandzie*: „W salonie na froncie odbywa się wszystko etykietałnie i formalnie, ale w tej kuchni naszego ja, za kulisami oficjalnej akcji, uprawia się gospodarkę najgorszej konduity”. Pasuje to nadzwyczaj również do Iwony. Co istotne ujawnione zostaje to, co niskie, wstydlive, złe, z czym przecież już Arystoteles wiązał komizm. Według Henriego Bergsona śmiech „ma onieśmielać przez upokorzenie” (H. Bergson, op. cit., s. 160-161). Iwona-błazen powoduje deprecjację postaci. Czytelnik odczuwa wyższość wobec postaci takimi, jakimi odkrywa je Iwona. Oto król i królowa rodem z Szekspira okazują ludzkie słabości.

<sup>788</sup> 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**,

stając się bezpośrednim źródłem perypetii w rozumieniu bliskim Arystotelowskiemu<sup>789</sup>. 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”<sup>790</sup>. 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»”<sup>791</sup>. W *Iwonie* koniec karnawału wyznacza sprowokowana (a właściwie zainscenizowana) przez postaci kuriozalna śmierć bohaterki (przez udławienie ością karasia) wprowadzającej ferment do uporządkowanego, skonwencjonalizowanego i zhierarchizowanego świata<sup>792</sup>. Po śmierci Iwony powracają konwenans i dyktat form, którym ulega również 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.

---

doskonałe, acz ryzykowne pomysły. [...]” (W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 11, wytłuszczenie – N.B.).

Vide etiam: „KSIĄŻĘ: [...] Czy Pani nie czuje **pewnego rozszerzenia osobowości – pewnego pomnożenia – pewnego upojenia?**” (Ibidem, s. 18, wytłuszczenie – N.B.)

<sup>789</sup> Według Arystotelesa perypetia to „zmiana biegu wydarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci” (Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 35-36).

<sup>790</sup> A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 388.

Andrzej Szahaj dodaje, że „można odnieść wrażenie, że podobnie myślą filozofowie należący do postmodernistycznego ‘obozu’, a przynajmniej taka zdaje się być funkcja ich filozofii” (Ibidem, s. 388).

Cfr. etiam: B. Ruthland, *Bakhtinian Categories and the Discourse of Postmodernism*, „Critical Studies” 1990, t. 2, nr 1/2, s. 123-136, zwłaszcza s. 130.

<sup>791</sup> A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, op. cit., s. 389.

<sup>792</sup> Cfr. „Wraz ustaniem okoliczności, które powołują go [śmiech karnawałowy – N.B.] 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 im. Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 257).

KRÓL

Prędzej! Nie możesz sam jeden stać, kiedy wszyscy klęczymy.  
(*Księżę kłęka*)<sup>793</sup>.

Niewątpliwie do nurtu teatru absurdałno-groteskowego zalicza się również *Ślub*, w którym akcja nie tyle rozwija się, ile kolejne sceny przeobrażają się jedna w drugą, w sposób niekoherentny, nieraz nielogiczny i ocierający się o poetykę *pure nonsense*. 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”<sup>794</sup>. 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 ściele. Cóż za wspaniała toaleta!<sup>795</sup>.

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 nagle zmiany nastroju, na przykład poprzez 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”<sup>796</sup>, pojawia się chór, wprowadzona zostaje do utworu pewna operetkowość:

CHÓR

To kadryl dworski, to jest tan!  
niech żyje Najjaśniejszy pan!

HENRYK

To kadryl dworski, to jest tan.

---

<sup>793</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 101-102.

<sup>794</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 172.

<sup>795</sup> Ibidem.

<sup>796</sup> Ibidem, s. 231.

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) [...] <sup>797</sup>.

W *Ślubie* aura groteskowości przejawia się też jako „dowartościowanie tematu naturalistycznego, [...] tego, co cielesne, pulsyjne, biologiczne”<sup>798</sup> i – podobnie jak w *Iwonie* – wprowadza karnawałowe odczuwanie świata, poczucie zaburzenia porządków, niestabilności rzeczywistości oraz podważenie praw logiki i hierarchii. Przykładem może tu być „palic” Pijaka – „grubawy”, „chamski”, „domowy”, „chłopski”, „w sam raz do dłubania w nosie”, który ma moc wytwarzania swoistego „świata na opak”, „dutkanie” nim może koronować, namaścić na kapłana, ale i detronizować, obalać, jest w Pijaku, niczym w karnawałowym błaznie, coś niestosownego, bluźnierczego, skandalizującego, Pijak ujawnia 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 (vide na przykład: wprowadzenie postaci historycznych, jak Wieniawa

---

<sup>797</sup> Ibidem, s. 231-232.

<sup>798</sup> 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 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] 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. 175-187, tu cytuję s. 185).

Długoszowski, Piłsudski, Hitler, car Mikołaj II, cesarz Wilhelm II oraz pisarzy, m.in. Otwinowskiego, Ważyka, Piętaka i samego Gombrowicza<sup>799</sup>), stałym przepoczwarzaniem się postaci 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 metaleptycznych). 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?)”<sup>800</sup> lub rady, jakich Witold-Bosonóg udziela Piłsudskiemu: najpierw każe mu zdjąć buty<sup>801</sup>, potem „zatańczyć i zaśpiewać piosenkę”<sup>802</sup>, wreszcie „palcem nogi podrapać się w głowę”<sup>803</sup> lub „spróbować być lekkim jak piórko”<sup>804</sup>. 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)<sup>805</sup>.

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”<sup>806</sup>, „siada na krześle-parasolu”<sup>807</sup>, Złodziejaszki prowadzone są na smyczy niczym psy i tak też się zachowują („Wchodzi Firulet w stroju strzeleckim, jak Szarm, prowadząc na smyczy Złodziejaszka, takiego samego jak Złodziejaszek Szarma”<sup>808</sup>, „SZARM (do swojego Złodziejaszka) Tsss... Leżeć!”<sup>809</sup>, „Złodziejaszki naskakują na siebie

---

<sup>799</sup> Vide:

„WIENIAWA-DŁUGOSZEWSKI  
Czy Pan Gombrowicz?

WITOLD

W rzeczy samej” (W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 411).

<sup>800</sup> Ibidem, s. 405. Wytluszczenie – N.B.

<sup>801</sup> Ibidem, s. 413.

<sup>802</sup> Ibidem.

<sup>803</sup> Ibidem, s. 414.

<sup>804</sup> Ibidem.

<sup>805</sup> *Nota bene*: brak spójności logicznej utworu determinujący jego groteskowo-absurdalny wydźwięk może też oczywiście być związany z tym, że mamy do czynienia ze sztuką niedokończoną.

<sup>806</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 270.

<sup>807</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>808</sup> Ibidem, s. 306.

<sup>809</sup> Ibidem, s. 308.



warcząc<sup>810</sup>), Hufnagiel dosiada Profesora<sup>811</sup>, który stał się koniem („wpada znów Hufiec Lokai z Hufnaglem, dosiadającym profesora<sup>812</sup>), „Książę z wielkim abażurem na głowie, zasłaniającym twarz, udaje lampę” czy Fior „odskakuje od stolika, który jest Księżną na czworakach, przykrytą makatą<sup>813</sup>).

Im bardziej w utwory Gombrowicza wżera się groteska, tym bardziej „kreacja świata zachodzi już w zupełnie nierzeczywistym wymiarze niejako w próżni<sup>814</sup>. Zdaniem Łaguny „ta transformacja to pierwszy poziom ewokacji ironii<sup>815</sup>. 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<sup>816</sup>. W sztukach Gombrowicza groteskowy świat rządzi się prawami ironii, co zmusza odbiorcę do nieustannej zmiany pozycji wobec niego, wydłużania i skracania dystansu<sup>817</sup>.

#### 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<sup>818</sup>. Do podobnych wniosków dochodzi Linda Hutcheon, której zdaniem ironia „implikuje pewne obligatoryjne zdystansowanie czytelnika w stosunku do tekstu<sup>819</sup>. W sztukach Gombrowicza ironia ujawnia poziom „meta” (wobec fabuły), obecność zewnętrznego wobec przedstawianych

---

<sup>810</sup> Ibidem, s. 310.

<sup>811</sup> 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. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22-27 marca 2004*, op. cit., s. 494).

<sup>812</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 340.

<sup>813</sup> Ibidem, s. 338.

<sup>814</sup> Cfr. uwagi na temat ironii goteski wyłożone przez Piotra Łagunę – P. Łaguna, op. cit., s. 77.

<sup>815</sup> Ibidem.

<sup>816</sup> Ibidem.

<sup>817</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>818</sup> M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 6-7.

<sup>819</sup> L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia*, op. cit., s. 333.

zdarzeń „ja”, jego szczególne usytuowanie w strukturze tekstu i jego stosunek wobec własnych wypowiedzi oraz „zarządzanych” przez nie wypowiedzi i zachowań postaci<sup>820</sup>. Samoświadomość (i autokreacja) tego „ja” wykracza poza świat przedstawiony (cfr. paratekst autorski) i wprowadza zdystansowane spojrzenie na zawartość i formę utworu. W utworach 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 postaci 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 skrzętnie przed innymi i przed samymi sobą. To Iwona jest w utworze czynnikiem sprawczym dezintegracji tożsamości postaci<sup>821</sup>. Aspołeczne, akonwencjonalne, akonwenansowe<sup>822</sup>, akomunikatywne zachowanie,

---

<sup>820</sup> Cfr. „Już starożytnej komedii znana jest bowiem tzw. parabaza, czyli bezpośredni zwrot do odbiorcy, zawierający zwykle wypowiedź w imieniu autora. Parabaza jest luźną wstawką, nie związaną 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 postaci, 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*, op. cit., brak numeracji poszczególnych stron).

<sup>821</sup> Na temat Iwony jako czynnika rozkładowego, cfr. „Iwona, wprowadzona na dwór królewski, jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszonej, jej rozlicznych defektów sprawia, iż każdemu przychodzi na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylęgarnię potworności. I każdy z tych potworów, nie wyłączając księcia, poczyną dyszeć żądzą zamordowania nieznosnej Cimcirymci. Dwór mobilizuje w końcu wszystkie swoje blaski, wszystkie wyższości i wspaniałości i «z wysoka» ją zabija” (W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, op. cit., s. 26).

<sup>822</sup> Iwona nie daje się wtłoczyć w żaden konwenans:

postawa i wygląd tytułowej bohaterki prowadzą do rozkładu pozostałych postaci: „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”<sup>823</sup>, 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” postaci a odgrywaną rolą, narzuconą maską i formą).

W *Ślubie*, określanym w literaturze przedmiotu mianem tragedii jaźni<sup>824</sup>, tożsamość postaci ulega już nie tylko dezintegracji, jak to ma miejsce w *Iwonie*, ale też przeobrażeniom. Jednostki nie mają stałych konturów, to byty dynamiczne<sup>825</sup>. 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”<sup>826</sup>. Ojciec staje się kolejno karczmarzem, królem,

---

„KSIAŻĘ

Najjaśniejszy Panie! Przedstawiam Ci moją narzeczoną!

SZAMBELAN (półgłosem)

Uklonąć się – uklonąć się pani... Uklonąć się...

IWONA (nic)

SZAMBELAN

Uklon, uklon...

KSIAŻĘ (szepcem)

Uklon!

KRÓLOWA (półgłosem)

No, no... (kłania się z lekka, chcąc dać do zrozumienia Iwonie) No, no...

(Król kłania się z lekka, jak królowa)

IWONA (nic)

KSIAŻĘ (który trochę się stropił, do Iwony)

To król, ojciec, to Najjaśniejszy Pan, a to matka, Najjaśniejsza Pani... Uklon, uklon!

IWONIA (nic)” (W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 25-26).

<sup>823</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>824</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, op. cit., s. 114.

<sup>825</sup> Vide:

„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*, op. cit., s. 230).

<sup>826</sup> Ibidem, s. 105.

więźniem; Matka karczmiarką, królową, więźniarką; Mania z narzeczonej przemieniona zostaje w dziewczę do posługi wszelakiej; a Pijak przeistacza się w ambasadora:

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 narieczona utopiona w dziewczce [...] <sup>827</sup>.

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 karczmiarza, w który wpleciony zostaje jednak pewien kapłańsko-królewski patos:

OJCIEC

Stać, stać, bo trzeba najprzód wszystko obmyślić, żeby dobrze było... Swendzi mnie. Kanclerzu moji Rady podrap mnie. Gdzie jest płaszcz cyremonialny? Nałóżcie synowi mojemu płaszcz cyremonialny, kapelusz wielkoksiażęcy i przypaszcie mu święty miecz! <sup>828</sup>.

Podobnie zmiana Pijaka w ambasadora pociąga za sobą zmianę języka, miejscami jednak spod uładzonego języka dyplomaty wyłania się pijacko-gminny żargon:

OJCIEC

Życzenie jezd moje, panie ambasadorze, żeby stosunki między naszymi mocarstwami w zgodzie z harmonią i współpracą międzynarodową ku utwaleniu 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 niezłomny i naczelny postulat naszego pokojowego dążenia ożywionego duchem porozumienia. Ja cię trączę i napcham się i cie świnia trącę przepcham się <sup>829</sup>.

---

<sup>827</sup> 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 postaci. Rola wyznacza ramy tożsamości postaci, ramy ich jestestwa.

<sup>828</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>829</sup> Ibidem, s. 186.

Wytwarzają się w ten sposób napięcia między poszczególnymi wcieleniami i rolami postaci<sup>830</sup>. Ich przeobrażenia nie są nigdy totalne. W obrębie jaźni postaci 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 własnego języka. Przemiana Ojca z karczmarza w króla, a Pijaka w ambasadora stanowią realizację zapustowego motywu „z chłopą król”. Aktualizacja tego motywu u Gombrowicza pozwala na zaprezentowanie, jak zauważają Schultze i Conrad, „w trafny sposób zarówno procesu deformacji od dołu i od góry, jak i problemu tożsamości (postać przemieniona nie potrafi poradzić sobie ze swoimi rolami)”<sup>831</sup>.

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 = WSTREŃT = Nauczyciel Estetyki, Piękności = Cesarzowa Rosyjska, (syn) = Lekarz, który zwalnia (matkobójstwo).

OJCIEC (Normalność, kodeks środowiska. Dyrektor Praktyczny, urzędnik, przyzwoitość) = 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 Anna<sup>832</sup>.

---

<sup>830</sup> Vide etiam: „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 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 reżyserką» 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, op. cit., s. 443-444).

*Nota bene:* napięcia między poszczególnymi wcieleniami i rolami postaci (głównie poprzez wychodzenie aktorów z roli) wytwarzane są również w dramatach Pirandella.

<sup>831</sup> B. Schultze, J. Conrad, op. cit., s. 442.

<sup>832</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 369.

*Nota bene:* Fragment skrótovej charakterystyki Matki, w którym mowa, że „nie wytrzymuje siebie” przywodzą na myśl Profesora z *Operetki*, który pragnie „siebie zrzucić”.

Dekompozycja realizuje się jako ożywienie, a potem przeobrażenia „żywego obrazu”. W didaskaliach otwierających pierwszą scenę pierwszego aktu czytamy, że „rodzina siedzi jak na starej fotografii”<sup>833</sup>. Rodzina sukcesywnie przepoczwarza się w komisję egzaminacyjną, komisję poborową i rodzinę carską. W *Historii* dodatkowe napięcia „meta” wytwarzają się za sprawą ukształtowania i usytuowania w dziele alter ego Gombrowicza (określanego w tekście dialogowym zaimkiem osobowym „ja” lub imieniem Witold), jego przemian<sup>834</sup> i przemieszczania się między równymi poziomami dzieła. Takie usytuowanie i „rozcłonkowanie” Gombrowicza w obrębie fikcji jego własnego dzieła w ciekawy sposób 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...”<sup>835</sup>.

W *Operetce* dochodzi do iście postmodernistycznej (de)konstrukcji postaci jako parodii konwencji literackich i społecznych. W dramacie tym maski definiujące podmiotowość<sup>836</sup>

---

<sup>833</sup> Ibidem, s. 372.

<sup>834</sup> Witold jako bohater dzieła najpierw jest siedemnastoletnim bosym chłopcem, potem przemienia się w „obarczonego dziejową misją Bosonoga” (K.A. Jeleński, op. cit., s. 439), jako doradca cara Mikołaja II zostaje wysłany do cesarza Niemiec Wilhelma II, a potem przez samego Piłsudskiego spotkanego w kawiarni ziemiańskiej do Hitlera, z kolei w III akcie ujawnia się jako pisarz (siedzi przy stoliku w warszawskiej kawiarni ziemiańskiej 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 bosość jest może największą zaletą naszą i siłą”. Zaimek „nasz” ujawnia, że Witold włącza się do grona pisarzy, o których mówi Mauersberger.

<sup>835</sup> A. Guérin, *Witold Gombrowicz: Trudno wyjść od niego takim samym jak się przyszło* [wywiad Anne Guérin z Witoldem Gombrowiczem], przeł. z fr. I. Kania, [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, przeł. I. Kania, B. Baran et al., t. 13: 1939-1963, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 268-273, tu cytuję s. 268 (tyt. oryg. *Witold Gombrowicz: difficile d'en sortir indemne*).

<sup>836</sup> Zgodnie z psychologiczną koncepcją podmiotowości sformułowaną przez Tadeusza Tomaszewskiego „na podmiotowość 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 spostrzeżonej sytuacji w zadanie do wykonania. Po trzecie, autor wymienia zdolność jednostki do interpretacji i selekcyjonowania 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. Pietrasiński, *Człowiek formowany jako podmiot rozwoju*, „Psychologia Wychowawcza” 1987, 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-Jakodzik, *Podmiotowość a tożsamość współczesnego człowieka w przestrzeni rodzinnej. Dyskurs teoretyczny*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 31, s. 113-136, tu cytuję s. 118). Ewa Karmolińska-Jakodzik odnotowuje, że „z punktu widzenia koncepcji psychologicznych, podmiotowa aktywność jednostki stanowi jeden z atrybutów jej

postaci nieustannie ewoluują, są w tym sensie dynamiczne, wraz z rozwojem wydarzeń przepoczwarczają się jedna w drugą<sup>837</sup>. W momentach przepoczwarczenia demonstrują się napięcia między „ja” wewnętrznym a maskami zewnętrznymi. W tym nieustającym przeobrażaniu się masek wewnętrzne „ja” postaci nigdy się nie emancypuje. Nieustanna sukcesja masek ma reperkusje na poziomie samoświadomości postaci. Oto okazuje się, że przeobrażeniom i pęknięciom masek towarzyszy rozdarcie w obrębie jaźni postaci. Maska wyznaczała ramy ich tożsamości, ramy ich 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 „wgryzła się” i „wzrzała się” w postać<sup>838</sup>. Z kolei formy czasu przeszłego „byłem” wyrażają zdystansowanie się postaci wobec maski<sup>839</sup>. Być może to zdystansowanie jest tylko chwilowe: będzie trwało, póki kolejna maska nie „weźre się” w postać. Niestalość masek skutkuje zdystansowaniem się postaci wobec

---

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 przez okoliczności zewnętrzne, a on sam przestaje być pasywnym obiektem manipulacji” (Ibidem, s. 119). Obserwacja ta jest o tyle istotna, że wydaje się, iż w przypadku postaci *Operetki* niewiele zależy od nich samych – są więźniami konwencji, które narzucają im sposób bycia i modelują ich postrzeganie rzeczywistości i ich samych. W tym świetle *Operetka* jawi się jako dramat o walce o wyzwolenie podmiotowości z okowów form.

<sup>837</sup> 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 wyzierają 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 nadszarpięto 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, przeciwigazową, z olbrzymim ryjem; w ręku bomba”. Wreszcie w trzecim akcie ukazuje się kolejna odsłona 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 uzdą w ustach, podskakuje, chrapie”), inne deanimizacyjny, np. 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 kapelusz damski, w ręku parasolka”) – vide: N. Bąkowska, *Maska czy gęba? Operetka Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte* [nieopublikowany].

<sup>838</sup> Vide: „Jam hhabia Szahm!” (W. Gombrowicz, *Operetka*, op. cit., s. 266), „Jam baron jest Firulet” (Ibidem, s. 267), „Bo jam jest Fior” (Ibidem, s. 272), „Jam Albertynka” (Ibidem).

<sup>839</sup> Vide: „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).

własnej „gęby”, wobec samej siebie. Ta dekonstrukcja postaci, 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 w sposób „niepodmiotowy” należy wiązać ponowoczesne odmiany komizmu satyrycznego i humorystycznego: „jednostka nie miała stałych konturów, wytwarzała nowe poglądy w pełnym napięciu negowania wcześniejszych projektów, w miejsce podmiotu otrzymywaliśmy więc byt będący w nieustannym ruchu, z konieczności niedookreślony”<sup>840</sup>.

#### 4.4.2. Autorefleksyjność

Wspólną cechą postaci sztuk Gombrowicza jest autorefleksyjność<sup>841</sup>. Wprawdzie w szczególności sposób dotyczy to bohaterów pierwszych dwóch dramatów, czyli *Iwony* (przede wszystkim księcia Filipa) i *Ślubu*<sup>842</sup> (Henryk to najbardziej samoświadomy i refleksyjny bohater Gombrowiczowskich dramatów), to – jak zauważa Jarzębski – autorefleksyjny jest też Witold-Bosonóg z *Historii* i bohaterowie (zwłaszcza Mistrz Fior) z *Operetki*<sup>843</sup>.

---

<sup>840</sup> T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 285. *Nota bene*: uwagi te Mizerkiewicz czyni odnośnie do związków kampu z komizmem.

<sup>841</sup> Jarzębski pisze wręcz o autorefleksyjności do szpiku kości – J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, op. cit., s. 85.

<sup>842</sup> Na metafikcyjne podszycie Henryka zwróciło uwagę wielu reżyserów, uwypuklając tę cechę postaci w inscenizacjach. W inscenizacji *Ślubu* z 1991 roku (w krakowskim Teatrze Starym) reżyser Jerzy Jarocki „aktorom 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 skrępowany: nie może właściwie odegrać najbliższej partii roli” (T. Kubikowski, *...i jeszcze inne rzeczy*, „Dialog” 1992, nr 4, s. 106.). Na metafikcyjny wydzźwięk *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, odkrywczco, 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 kreacyjnych, 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 ramy oddzielającej scenę od widowni byłoby pisarzowi chyba bliskie – choć w ramach konwencji scenicznej obowiązującej w jego czasach raczej chyba nie do pomyślenia” (J. Sieradzki, op. cit., s. 20).

<sup>843</sup> Również wypowiedź Jarzębskiego ujawnia, że autorefleksyjność w mniejszym stopniu cechuje postaci *Historii* i *Operetki* niż *Iwony* i *Ślubu*: „[...] bohaterowie Gombrowicza zastanawiają się 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



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 dotknięty<sup>844</sup>.

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 nadwyręza poczucie rzeczywistości (osłabienie rzeczywistości odczuwa zarówno zewnętrzny odbiorca dzieła, jak i postaci dramatu). Aurę tę wprowadza już pierwsza kwestia dramatu: „Zasłona wzniosła się”<sup>845</sup>. Henryk, wypowiadając te słowa, zwraca uwagę odbiorcom, że mają do czynienia z utworem teatralnym, ogłasza początek spektaklu – oto podniesiona została kurtyna. Henryk, niczym mistrz ceremonii, relacjonuje widzom przebieg teatralnych rytuałów. Wraz z tą kwestią, wraz z „wzniesieniem zasłony”, otwiera się przed oczami czytelnika

---

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: wykorzeni ze swego świata, który uległ ostatecznej destrukcji, starają się wszyscy ukryć pod absurdalnymi maskami (Książę-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*, op. cit., s. 85).

<sup>844</sup> M. Masłowski, op. cit., s. 175-187.

<sup>845</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 113.

Gombrowiczowski teatr rzeczywistości, ale i rzeczywistość teatru. Akcja dramatu rozgrywa się gdzieś między teatrem a rzeczywistością. Wszystko jest grą, budowany jest ciągły niepokój o granice snu i jawy, obłądu i poczytalności, prawdy i ułudy, fikcji i rzeczywistości, czytelnikowi/widzowi udziela się niepewność rzeczywistości, silnie odczuwana przez postaci dramatu i nieustannie czyniona przez nie przedmiotem refleksji i spekulacji<sup>846</sup>.

Postaci Gombrowiczowskie na różne sposoby 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 uwydatnia sztuczność oraz teatralność): „HENRYK [...] Jak strasznie wszystko mi się wymyka! Nad niczym nie panuję. Jestem igraszką igraszki. Opanować! Ach, gdybym mógł opanować! [...]”<sup>847</sup>; „OJCIEC Ja nie krzyczę/ To głos mój krzyczy! [...]”<sup>848</sup>. Powtarza się kwestia Henryka „Ja nie to chciałem powiedzieć”<sup>849</sup>, która wydaje się nie sugerować przejęzyczenia, lecz brak panowania nad

---

<sup>846</sup> Vide: „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, gestykulując, majacząc, że tu stoję... [...]” (Ibidem, s. 169).

Vide etiam:

„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*, op. cit., s. 408).

Po pierwsze zwraca uwagę, że wielokrotnie w wygłosie wersów pojawia się czasownik „jestem”. Z jednej strony to próba podkreślenia podmiotowości i udoświadczenia tożsamości budowanej w oparciu o różne role, z drugiej postać wyraża wątpliwości i poczucie „fantastyczności”, „to wszystko wydaje mi się fantastyczne” – mówi Henryk.

<sup>847</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 187.

<sup>848</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>849</sup> Ibidem, s. 191.

własnym głosem i językiem. Postaci nie tylko jawią się jako marionetki w teatrze świata, ale ujawniają świadomość tego faktu: „nie wiem, co mam powiedzieć, lecz zaraz się dowiem, co powiedziałem”<sup>850</sup>. Postaci na różne sposoby ujawniają, że ich tożsamość zastąpiona została odgrywaną rolą<sup>851</sup>.

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... [...]”<sup>852</sup>, „HENRYK [...] Wybacz, że mówię tak sztucznie, ale jestem w bardzo sztucznym położeniu [...]”<sup>853</sup>, „jak uroczyście to zabrzmiało”<sup>854</sup>. Widać w tych kwestiach, jak Henryk, jakby „z boku”, niczym narrator, komentował własne wypowiedzi. W *Historii* w rolę narratora wchodzi Witold, snując refleksję nad tonem, sposobem ukształtowania wypowiedzi i postawami innych postaci:

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?)<sup>855</sup>.

W powyższym niby dialogu (trudno bowiem mówić o dialogu w pełnym tego słowa znaczeniu)

Piłsudski niczym narrator mówi o sobie w trzeciej osobie („napompowując się”<sup>856</sup> wielkością i

---

<sup>850</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>851</sup> Analiza postaci dramatów Gombrowicza, ze szczególnym uwzględnieniem (de)konstrukcji jako chwytu metafikcyjnego, może posłużyć zrozumieniu konstrukcji podmiotowości również w rzeczywistości pozaliterackiej, cfr. „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, op. cit., s. 3).

<sup>852</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 114-115.

<sup>853</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>854</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>855</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 413.

<sup>856</sup> Zwraca uwagę, że sformułowanie „napompowywać się wielkością”, które pada z ust Piłsudskiego w jednej z kwestii, jest bardzo „gombrowiczowskie” pod względem stylistycznym i semantycznym, tak że można

podkreślając swoją rolę jako wielkiego wodza), a Witold rozważa ten fakt w ramach monologu rozwijanego w obrębie niestandardowych didaskaliów. Didaskalia-monologi konstruuje dodatkowy poziom komunikacji w obrębie dramatu – 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?<sup>857</sup>.

Dramaty Gombrowicza stanowią w istocie wiwisekcję komunikacji międzyludzkiej, społecznej i literackiej. Wprowadzenie wątku autoanalizy przydaje postaciom pewnej nadświadomości, dystansuje je 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 postaci wobec siebie, swoich ról i wypowiedzi.

W Gombrowiczowskich postaciach podszytych metafikcją wyraża się protest „ja” przeciw narzucanym mu formom społecznego i artystycznego bycia<sup>858</sup>. 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 dyskursu<sup>859</sup>, co

---

powiedzieć, że również na poziomie ukształtowania językowego wyziera tu „gęba” Gombrowicza, jego indywidualny głos.

<sup>857</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 412.

<sup>858</sup> Nie zgadzam się tu z Brigitte Schultze i Janem Conradem, którzy w artykule pt. *Metateatr Witolda Gombrowicza* 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 uczłowieczenia. Jedynie dyktator mody, czyli artysta, Mistrz Fior (imię utworzone w wyniku kontaminacji Dior i Fath) przywołuje chwilowo na myśl ideał «człowieka naturalnego»” (B. Schultze, J. Conrad, op. cit., 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 (cfr. parodia operetki i rozmaitych stylów literackich).

<sup>859</sup> J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.

ilustrują między innymi następujące kwestie: „FILIP [...] Zmieniłem się. Zmieniłem ton i zaraz wszystko się zmieni”<sup>860</sup>, „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 zaistnieć – to nie dopuszcza do głosu jej milczenia, a jej stanie czyni niezobowiązującym, to ją umieszcza w sferze, w której ona jest bezradna”<sup>861</sup>, „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”<sup>862</sup>, „HENRYK [...] Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczywistości”<sup>863</sup>. Oto w sztukach tych rzeczywistość determinuje dyskurs, ale też – między innymi za sprawą metatekstualnych i autorefleksyjnych wypowiedzi bohaterów oraz rozmaitych przenikań i przekroczeń metaeptycznych – 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 w bezpośredni sposób przeciw losowi zaprojektowanemu dla nich przez autora, nie wchodzą w otwartą 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

---

<sup>860</sup> W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, op. cit., s. 69.

<sup>861</sup> Ibidem, s. 69-70.

<sup>862</sup> W. Gombrowicz, *Ślub*, op. cit., s. 223.

Vide etiam: „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!/ Doniosłe 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 drażąc 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).

<sup>863</sup> Ibidem, s. 226.

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 postaci 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 samego utworu, bądź wobec niego zewnętrznego. Stylizacja w utworze realizuje się 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. Można powiedzieć, że wszystkie te zabiegi stylizacyjne polegają na nakładaniu masek. W dramacie Gombrowicza jest tych masek wiele rodzajów: od masek-gąb narzucanych sobie wzajemnie przez postaci i przez konwenanse, masek-kostiumów, w które przebierają się postaci, przez maski-konwencje literackie, po maskę operetkową, w którą Gombrowicz 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 w szczególności sposób eksponowana: są syntezą form myślenia o człowieku i o rzeczywistości, sposobów literackiego wyrażania, a także sposobów bycia w literaturze i bycia w społeczeństwie, różnych ideałów estetycznych i zasad etycznych. W *Operetce* odsłonięte zostają mechanizmy artystycznej i społecznej konstrukcji rzeczywistości (świata przedstawionego i rzeczywistości społecznej, miejsca i statusu jednostki w ich obrębie). Postaci *Operetki* problematyzują w ten sposób pośrednio relację rzeczywistości literackiej i pozaliterackiej (obie zniewolone formą i konwencją). Przez to, że postaci są konstruktami sztucznymi w równiejszym stopniu jako byty literackie i społeczne, poziom „meta”, który konstytuują, ujawnia nie tylko relację fikcyjno-rzeczywistość, ale prowokuje szerszą rozumianą refleksję antropologiczną i społeczną. Nieautentyczność, która jest w utworze między innymi wyrazem fikcyjności postaci, przez to, że budowana jest nie tylko w kontekście ściśle literackim czy szerszej artystycznym, ale też 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 poprzez igranie z konwencjami komunikacji literackiej i horyzontem oczekiwania odbiorczych. Maski-role-konwencje (konwencje literackie, społeczne, kulturowe, językowe) konstytuujące postaci kolejno załamują się i rozpadają, co realizuje się również za sprawą snuty 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 nastawieniu odbiorczemu Gombrowicz wymierza cios.

Rozpad podmiotowości postaci za sprawą ich metafikcyjnego podszycia w ciekawy sposób łączy się z Freudowską koncepcją dowcipu jako wyrazu protestu „ja” wobec opresji społeczeństwa<sup>864</sup>, który pozwala utrzymać w równowadze nie zbiorowość, lecz właśnie jednostkowe ego<sup>865</sup> – 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, która usiłuje się uwolnić w momencie rozpadu masek-konwencji. Paradoksalnie w dramatach Gombrowicza podmiotowość ujawnia się przez naigrywanie się z konwencji, przez oglądanie postaci jako syntez mniemań estetycznych i społecznych, których „kształty poodbijane zostały przez krzywe lustra”<sup>866</sup> i wydane na pastwę cudzego śmiechu<sup>867</sup>.

---

<sup>864</sup> Opresja społeczna rozumiana jest tu najogólniej jako uprzywilejowanie i utrzymanie u władzy pewnych grup społecznych kosztem wykluczenia, marginalizacji, uciemnienia innych (cfr. A.E. Cudd, *Analyzing Oppression*, Oxford University Press, Oxford 2006).

<sup>865</sup> Vide: S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, op. cit.

<sup>866</sup> T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 285.

<sup>867</sup> Cfr. uwagi Mizerkiewicza na temat związków kampu z komizmem: T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 282-285. Nie twierdzę, 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.

#### 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”<sup>868</sup>, a zatem reprezentuje w istocie „sposoby reprezentacji, a nie rzeczywistość”<sup>869</sup>. Wyraża się w ten sposób Gombrowiczowskie dążenie do zdystansowania się wobec formy jako „wszelkiego przekazu narracyjnego i tego wszystkiego, co on zawiera, a także tradycji, do jakich się odnosi”<sup>870</sup> i pragnienie dotarcia do „pierwotnej autentyczności”. W optyce Gombrowicza, 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 światem”<sup>871</sup>

Poszczególne elementy konwencji, do których za pomocą rozmaitych zabiegów metafikcyjnych nawiązuje autor, wykorzystane zostają ironicznie, w sposób niezgodny z ich pierwotnym kontekstem funkcjonowania, jakby w kontrze do nich samych. Formy, do których odwołuje się Gombrowicz są „tylko punktem odniesienia, swoistą skorupą, którą w końcu autor rozbija, propozycją pewnego języka, doprowadzanego przez pisarza do stanu krytycznego, kiedy poczyna on odsłaniać treści, których tradycyjna forma sztuki nie akceptuje bądź nie dostrzega”<sup>872</sup>.

Komizm metafikcyjny, rodzący się w Gombrowiczowskich dramatach z najpierw ewokacji, a potem pełnej drwiny destrukcji „utartych i społecznie aprobowanych wzorców uprawiania literatury”<sup>873</sup>, wydaje się absolutną realizacją przekonania pisarza, że „z dziełem,

---

<sup>868</sup> P. Czaplinski, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2003, s. 194-195.

<sup>869</sup> Ibidem.

<sup>870</sup> M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, op. cit., s. 27.

<sup>871</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 60.

<sup>872</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, op. cit., s. 91.

<sup>873</sup> Ibidem, s. 209-210.



koncepcją czy też tradycją można się identyfikować jedynie po, to by ją odrzucić”<sup>874</sup>. 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”<sup>875</sup>. 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”<sup>876</sup>. Komizm metafikcyjny okazuje się w tym świetle doskonałym wręcz 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 związany jest 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. Warto zasygnalizować, że 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 zachowania scenicznego aktora. Niewątpliwie pomocne są tu wskazówki zawarte przez autora we wstępnych uwagach oraz w didaskaliach, jednakże spore pole do popisu ma też 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 samego Gombrowicza.

---

<sup>874</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>875</sup> T. Mizerkiewicz, *Marginalizacje ponowoczesnego śmiechu w polskiej prozie współczesnej*, [w:] idem, *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, op. cit., s. 290-304, tu cytuję s. 292.

<sup>876</sup> Ibidem, s. 293.

## Rozdział 5: W stronę modelu komizmu metafikcyjnego

### 5.1. PIRANDELLOWSKO-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 PirandelloWSKO-Gombrowiczowskie zbliżenia i oddalenia w zakresie struktur i sensów metafikcji spuentować łacińską sentencją „*Gradu diverso, via una*” – „różnym krokiem, wspólną drogą”.

#### *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 dramatach obu pisarzy w celu zarysowania na ich przykładzie PirandelloWSKO-Gombrowiczowskich zbliżeń i oddaleń.

W sztukach obu autorów nagromadzenie odniesień intertekstualnych determinuje niejednorodność i hybrydyczność stylistyczno-gatunkową. W dramatach Pirandella powiązania intertekstualne realizują się przede wszystkim na płaszczyźnie metateatralnej, często za pomocą chwytu „teatru w teatrze”. W kontekście twórczości włoskiego pisarza należałoby *de facto* mówić o interdramatyczności i interteatralności. W jego sztukach 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 postaci i rzeczywistości<sup>877</sup>. Jedna maska, jeden kostium, jedna konwencja nie wystarczy, 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 w dramatach polskiego autora (w odróżnieniu od intertekstualności Pirandellowskiej) 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 pisarz rozsadza nowymi treściami bądź nad którymi nadpisuje nowe znaczenia. Obu pisarzy łączy demaskatorska postawa wobec konwencji oraz metafikcyjne podejście 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”, odsłonięcia wielowymiarowości rzeczywistości i osobowości człowieka.

Sztuki Pirandella i Gombrowicza odznaczają się niewątpliwie szczególnym wymiarem teatralności. „Wyniesienie”, wyeksponowanie, obnażenie konwencji dramatycznych i teatralnych, prowadzi w sztukach obu pisarzy do tego, że „teatr neguje własną iluzję”<sup>878</sup>, przez ewokację i przekroczenie konwencji teatralność doprowadzona zostaje do „ostatecznej destrukcji”<sup>879</sup> i dochodzi do „rozdarcia tkaniny teatralności”<sup>880</sup>. Na przykład w twórczości teatralnej obu pisarzy znajdziemy odniesienia do dramatu mieszczańskiego. W większości dramatów Pirandella wątki dramatu mieszczańskiego 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 ukształtował się jako

---

<sup>877</sup> *Nota bene*: Pirandello dąży do opisania życia takim, jakie jest w swej 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, cfr.: list Pirandella do Luigiego 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).

<sup>878</sup> Posługuję się tu sformulowaniem Delaperrière (M. Delaperrière, op. cit., s. 24-25).

<sup>879</sup> Posługuję się tu sformulowaniem Jarzębskiego (J. Jarzębski, *Gombrowicz teatralny*, op. cit., s. 95).

<sup>880</sup> Posługuję się tu sformulowaniem Jarzębskiego (Ibidem, s. 98).

„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”<sup>881</sup> – zatem mieszczański jest sam gatunek, którego parodii dokonuje Gombrowicz. W sztukach obu pisarzy żywy jest też duch Szekspira<sup>882</sup>. U Pirandella kostium szekspirowski (zwłaszcza w *Enrico IV*) kreowany na płaszczyźnie metateatralnej jest narzędziem kreacji 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 poprzez odniesienia systemowe, odwołania do konkretnych utworów, cytaty i kryptocytaty. W dramatach obu autorów mamy do czynienia z szekspiryzmem „na pół gwizdka”. U obu dramaturgów elementy szekspirowskie poddane zostają 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, to 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 jedno swoje dzieła w innych poprzez chwyt „teatru w teatrze”, mówi o sobie w trzeciej osobie, wprowadza siebie w obręb fikcji literackiej (różne przejawy metalepsy), czyni z siebie postać fikcyjną. Autor dzieła wkracza w obręb fikcji, ale tylko jako przedmiot tekstu pobocznego i kwestii postaci. Nie ujawnia zaś swoich mocy sprawczych w fikcji, ani nie należą do niego żadne kwestie. Natomiast kompetencjami dysponenta reguł obdarzone zostają niektóre postaci – postaci animatorzy-rezonerzy. Co prawda również w sztukach Gombrowicza zauważalne są

---

<sup>881</sup> Vide: *dramat mieszczański* [hasło], [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/49/dramat> [dostęp 18.12.2019].

<sup>882</sup> Nie bez powodu Harold Bloom umieszcza Szekspira centrum zachodniego kanonu – vide: H. Bloom, *Zachodni kanon. Książki i szkoła epok*, przeł. B. Baran, M. Szczubiałka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019 (tyt. oryg. *The Western Canon: the Books and Schools of the Ages*).

takie przejawy autointertekstualności, jak autocytaty struktur<sup>883</sup>, autocytaty person<sup>884</sup>, autoserie tematyczne<sup>885</sup> czy postaci wynajęte<sup>886</sup> (dodać należałoby – samemu sobie), to realizują się one w inny sposób niż u Pirandella. Oto w różnych dziełach polskiego pisarza pojawiają się postaci o analogicznych cechach, ale nie są to postaci „żywym” wyjęte i przeniesione z jego innych utworów (jak to ma miejsce u Pirandella), podobnie – jeśli chodzi o temat – Gombrowicz w różnych dziełach krąży wokół podobnych tematów i zjawisk, ale nie wprowadza dosłownie wcześniejszego dzieła do późniejszego, jak czyni Pirandello. Na przykład w *Historii* widoczne są paralelizmy z *Ferdydurke*, a w *Operetce z Historią*. Różne dzieła Gombrowicza mają przeto wspólny mianownik, pisarz wyraża w nich właściwie te same idee, tak że da się na ich podstawie prześledzić ewolucje Gombrowiczowskich pomysłów. Można mówić o wędrówce tematów-struktur Gombrowiczowskich między różnymi 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 wspominany przez bohaterów, a nawet sugerowana jest jego obecność w fikcji (a także obecne są postaci animatorów-rezonerów), to u Gombrowicza autor wkracza do fikcji zwykle pod maską postaci animatorów-rezonerów (na przykład Henryk), tylko w *Historii* pojawia się postać imieniem Witold.

U obu twórców sięgnięcie po zabiegi intertekstualne podyktowane jest niechęcią wobec szeroko rozumianej formy<sup>887</sup>. Obaj dramaturdzy przelamują odtwarzane wzorce,

---

<sup>883</sup> D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, [w:] eadem, *O polemice literackiej w powieści*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

<sup>884</sup> K. Uniłowski, *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXXII, z. 2, s. 90-122.

<sup>885</sup> J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] eadem, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995.

<sup>886</sup> Th. Ziolkowski, *Figures on Loan. The Boundaries of Literature and Life*, [w:] idem, *Varieties of Literary Thematics*, Princeton University Press, Princeton 1983.

<sup>887</sup> Niechęć wobec formy wybrzmiewa w różnych pismach Pirandella. Zacytujmy choćby nowele, w których czytamy: „ogni forma è la morte” (L. Pirandello, *La trappola*, [w:] idem, *Novelle per un anno*, red. M. Costanzo, wstęp G. Macchia, t. 1, Mondadori, Milano 1985, s. 775-783, tu cytuję s. 777); „ogni forma è una morte” (L. Pirandello, *La carriola*, [w:] idem, *Novelle per un anno*, op. cit., s. 553-561, tu cytuję 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).

Cfr. etiam: Autorzy artykułu pt. *Metateatr Witolda Gombrowicza* stwierdzają, że „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

pragnąc w ten sposób zbliżyć się do rzeczywistości. Przy czym u Gombrowicza chodzi o pragnienie powrotu do pewnej pierwotnej autentyczności, a u Pirandella o pragnienie prawdy<sup>888</sup>. 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 złożoności rzeczywistości i ludzkiej tożsamości (na przykład wypadanie z ról i z 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 Gombrowicza teatralność jest tylko jedną z form, 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 intertekstualność jest narzędziem buntu przeciwko wszelkiemu wpływowi. W groteskowo-parodystycznym wykoślawieniu te elementy sztuk obu autorów, które wykazują powinowactwa z rozpoznawalnymi gatunkami dramatycznymi i teatralnymi w szczególny sposób stają się narzędziem zerwania maski, demaskacji formy, konstrukcji i destrukcji teatralności.

Jeśli spojrzeć na twórczość dramatyczną obu autorów przez pryzmat konwencji będących przedmiotem parodystycznego dialogu (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) i niczym w pracowni fotograficznej nałożyć na

---

teatralne są zastosowane w pewnej mierze jako materiał przykładowy i wyznacznik miejsca, jako realizacja nadrzędnej kategorii formy, szczególnie przekonywającej 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. Schulze, J. Conrad, op. cit., s. 428-431).

<sup>888</sup> *Nota bene*: 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 wysławiło 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. Nycza, Kraków 19978, s. 53-54; tu cytuję za T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 281).

siebie dwa przeźrocza, by sprawdzić, w których miejscach kontury pokrywają się, a w których jakiś element wychodzi poza linię, okazuje się, że sztuki tak włoskiego, jak i polskiego dramaturga jawią się jako uporczywe wychodzenie poza linię. Dramaty Gombrowicza zbudowane z wielu nakładających się na siebie przeźroczy, a kontury jednego obrazu wyzierają spod drugiego, zakłócając jego przejrzystość. To właśnie natrętnie wychodzenie poza linię, czyni ze sztuk polskiego pisarza dyskurs wbrew formie. Z kolei Pirandello wskazuje wychodzenie postaci-aktorów z roli i ich wychylanie się zza masek konwencji 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.

### *Ironia*

Drugą strukturą metafikcyjną, obecną w dramatach włoskiego i polskiego pisarza, jest ironia, która realizuje się poprzez sposób ukształtowania świata przedstawionego, kreację postaci, budowę stylistyczno-retoryczną prologów, dialogów i didaskaliów, ujawnianie autorskiego „ja”, jak również operowanie groteską.

W dramatach obu pisarzy ironia wiąże się z obecnością i specyfiką poziomu „meta”. Mimo wspólnych rysów, poziom „meta” ma też u każdego z pisarzy cechy osobne. Podczas gdy odbiorca Pirandello'skich dramatów ma cały czas przed oczami teatr i scenę (u włoskiego dramaturga wysycenie dramatów teatralnością dokonuje się poprzez wprowadzenie i eksponowanie płaszczyzny (meta)teatralnej; nieustannie ujawniany i wysuwany na pierwszy plan jest teatralny aspekt dramatów), teatralność sztuk Gombrowicza realizuje się poprzez eksponowanie sztuczności<sup>889</sup> i teatru relacji międzyludzkich. Można powiedzieć, że u Pirandella mamy do czynienia z metateatralnością *explicite* (akcja rozgrywa się w teatrze, bohaterami są aktorzy, centralnymi 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 jakby grały, coś przed sobą udają, wzajemnie się reżyserują, wymuszają na sobie określone zachowania, przybierają i narzucają innym najrozmaitsze maski

---

<sup>889</sup> U obu dramaturgów szczególną rolę w budowaniu teatralności i płaszczyzny „meta” odgrywają didaskalia.

– jak w teatrze, ale jednak nie dosłownie w teatrze)<sup>890</sup>. U Pirandella to metateatralność dosłowna, a u Gombrowicza metateatralność metaforyczna. W odniesieniu do sztuk włoskiego pisarza można mówić o płaszczyźnie metateatralnej wbudowanej w dramaty i stanowiącej ich integralną część, natomiast w sztukach polskiego autora należałoby raczej mówić o pierwiastku metateatralnym. W obu przypadkach metateatralność (*explicite* u Pirandella, *implicite* u Gombrowicza) determinuje ironiczne nastawienie odbiorcy wobec świata przedstawionego, który u obu autorów – poprzez metateatralność właśnie – dekonspiruje się jako fikcyjny (u Pirandella – bowiem dzieje się na scenie, w teatrze i odsłaniane są kulisy gry i fikcji, a u Gombrowicza, bowiem wszystkie elementy dzieła jawią się jako sztuczne i nieautentyczne).

Zarówno w sztukach Pirandella, jak i Gombrowicza, oprócz dialogów i didaskaliów, możemy wyróżnić wstępy<sup>891</sup>, z którymi wiąże się ironia narracyjna. Sposób ukształtowania i status prologu – mimo istotnych wspólnych rysów – nie są u obu autorów do końca tożsame. U Gombrowicza słowo wstępne pochodzi od autora, stanowi osobną całość i można je określić mianem autorskiego paratektu. Autorski paratekst Gombrowicza cechuje 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 dramatu<sup>892</sup> 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 wyraźna jest 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

---

<sup>890</sup> Realizuje się to również w didaskaliach – u Pirandella didaskalia mówią wprost o teatrze, a u Gombrowicza budują teatralność niejako pośrednio – na przykład u Pirandella czytamy, że postać wchodzi na scenę, a u Gombrowicza po prostu, że wchodzi.

<sup>891</sup> 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.

<sup>892</sup> Z kolei „tekst dramatyczny” (też: „tekst dramatu”, „tekst utworu”, „tekst utworu dramatycznego”) rozumiem tu szeroko, zaliczając do niego wszystkie komponenty utworu, a więc nie tylko dialogi i didaskalia, ale także wszelakie elementy paratekstualne (tytuły, śródtytuły, przypisy, prologi, autorskie komentarze itd.).



Pirandella (*Questa sera si recita a soggetto* i *Ciascuno a suo modo*) stanowią spójną całość: mają ten sam podmiot, tego samego sprawcę, ten sam styl językowy i stanowią przestrzeń działania „ja” autorskiego (*nota bene*: „ja” autorskie w *Avvertenza* i *Premessa* jest nieco bardziej ukryte niż w wstępie do *Sei personaggi in cerca d'autore*). Można skonstatować, że prolog w *Sei personaggi in cerca d'autore* ma 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). W *Premessa* i *Avvertenza* podmiot mówiący ma rysy autorskie, udziela wskazówek, co do sposobu aranżacji i wystawienia sztuki, wypowiada się ironicznie o Pirandellu, wprowadza spojrzenie z zewnątrz. Głos autora we wstępie do *Sei personaggi in cerca d'autore* jest nacechowany ironią, podobnie jak we wstępach Gombrowiczowskich. Zwraca uwagę, że 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. We wstępach i u Pirandella, i u Gombrowicza stwarzane są pozory uniezależnienia fabuły i postaci od autorów. W sztukach obu pisarzy wstępy powodują „wahanie mimetyczne” i nadwężenie poczucia realności, prowokując ironiczne nastawienie odbiorcy. W dramatach jednego i drugiego pisarza prologi zwracają 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 tylko czytelnikowi podczas lektury dramatu).

„Ja” autorskie ujawnia się w dramatach obu autorów nie tylko we wstępach, lecz także w didaskaliach. Są to jednak „ja” o różnym charakterze. W sztukach Pirandella głos didaskaliów to głos 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 Pirandella jako *capocomico*), a w sztukach polskiego pisarza didaskalia zdradzają elementy indywidualnego stylu literackiego i osobowości Gombrowicza, wyziera z nich „gęba” Gombrowiczowska. Autorskość głosu w didaskaliach u polskiego pisarza ujawnia się jako pewne charakterystyczne cechy 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 rezonerami, animatorami fikcji, mistrzami ceremonii i nośnikami ego autora. Wyraźne jest pokrewieństwo w tym zakresie między innymi Henryka (Gombrowicz), Kotrona (Pirandello) i Henryka IV (Pirandello). To postaci, które z jednej strony są uczestnikami fikcji, z drugiej sytuują się na poziomie „meta”, mają w obrębie fikcji moce sprawcze (animatorzy fikcji), a ich świadomość przewyższa świadomość pozostałych postaci. W każdym wypadku pojawienie się (mniej lub bardziej aktywne) autora we własnym dziele powoduje ironię, dystans i „wahanie mimetyczne”.

Trzeba pokreślić, że w sztukach Gombrowicza sytuacja komunikacyjna jest bardziej złożona niż w dramatach Pirandella. Wprawdzie niekwestionowana jest mnogość poziomów komunikacyjnych (i metaleptycznych transgresji między nimi) w dramatach włoskiego pisarza, to wiążą się one wszystkie z metateatralnością i ukazaniem prób do spektaklu lub sztuki w momencie jej wystawienia na scenie (widzimy więc publiczność, aktorów, reżysera, krytyków teatralnych, autora sztuki, suflera itd.). Natomiast w dramatach polskiego pisarza 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”<sup>893</sup>, „bałem się”<sup>894</sup>, „podeszli do mnie”<sup>895</sup> – mówi w didaskaliach); ujawnia się podobieństwo stylistyczne między kwestiami postaci 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

---

<sup>893</sup> W. Gombrowicz, *Historia*, op. cit., s. 402.

<sup>894</sup> Ibidem, s. 404.

<sup>895</sup> Ibidem, s. 403.

scenach wchodzi w rolę swoistego narratora). Skutkiem tego rodzaju przemieszań dramaty polskiego autora znamionuje szczególnie ironiczna gra z konwencjami i igranie ze statusem podmiotu tekstowego. Jeśli chodzi o dramatyczną grę w podmiot<sup>896</sup>, Gombrowicz przewyższa w brawurze Pirandella. W dramatach włoskiego pisarza występują wzmianki o autorze w tekście, pojawiają się postaci o kompetencjach i świadomości *quasi* autorskiej (czyli tzw. postaci 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 i wзира 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 postaci i rzeczywistości przedstawione są w najwyższym stopniu steatralizowane, ale podczas gdy u Pirandella to właśnie metateatralność jest głównym źródłem groteski, u Gombrowicza groteska ma więcej odcieni i nie wszystkie one sprowadzają się do metateatralności – na przykład w dramacie *Iwona, księżniczka 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 *pure nonsense*; w *Operetce* maska absurdu i groteski konstruowana jest między innymi w didaskaliach (występują groteskowe obrazy – na przykład postać siada na parasolu niczym na krześle); wreszcie w *Historii* istotnym źródłem groteski jest przecinanie się ścieżek fikcji i rzeczywistości (na przykład wprowadzone zostają postaci historyczne) oraz absurdalne zachowania postaci (jak choćby to, że bohaterowie, jak czytamy w didaskaliach, ni stąd ni zowąd zaczynają pisać). U obu autorów ironia groteski wiąże się również z wychodzeniem (świadomym i celowym) i wypadaniem (bezwiednym, narzucanym przez okoliczności, inne postaci i konwencje, zarówno artystyczne – literackie i teatralne, jak społeczne i obyczajowe) z roli, zmianami masek i postaw postaci. W dramatach obu autorów ironiczną postawę wobec dzieła i świata przedstawionego wymusza fakt, 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

---

<sup>896</sup> Aluzja do tytułu artykułu Ruty-Rutkowskiej pt. *Dramatyczne gry w podmiot*.

której ujawnia się swoista płynność postaci, niestałość ich masek i tożsamości, a także manifestuje się ograniczoność konwencji literackich i teatralnych<sup>897</sup> w zakresie odzwierciedlania złożoności ludzkich charakterów i sytuacji życiowych. Zarówno w sztukach Pirandella, jak Gombrowicza wyraźna jest sztuczność postaci: oto postaci jawią się niczym marionetki, ale to marionetki zdolne do autorefleksji i świadome, przynajmniej w jakiś stopniu, swojej sztuczności i faktu odgrywania roli – zwłaszcza w *Operette, I giganti della montagna* i *Enrico IV*. I u Pirandella, i Gombrowicza sztuczności przydaje postaciom ujawnienie, że odgrywają w obrębie fikcji role. Zatem u obu autorów ironia groteski realizuje się między innymi poprzez wprowadzenie płaszczyzny metateatralnej (u Pirandella – *explicite*, postaci odgrywają spektakl teatralny, a u Gombrowicza konstrukcja „teatru w teatrze”, można by rzec, 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.

### Postać metafikcyjna

Trzecią strukturą metafikcyjną obecną w dramatach tak włoskiego, jak i polskiego dramaturga jest kreacja postaci. W dramatach obu pisarzy mamy do czynienia z postaciami o statusie metafikcyjnym. Zasadnicza różnica polega na tym, że o ile w odniesieniu do Pirandellowskich postaci można mówić o metafikcyjności bezpośredniej (postaci wyposażone są w świadomość bycia postaciami literackimi – *casus* tytułowych sześciu postaci dramatu *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 postaci aranżujące farsę dla Henryka IV w dramacie *Enrico IV*; wreszcie postaci komentują swoją fikcyjną kondycję, jak również omawiają problematykę teatralną itd.) i związanej w zasadniczy sposób z płaszczyzną metateatralną (we wszystkich analizowanych sztukach ujawnia się dychozomia postać-aktor<sup>898</sup> i życie-teatr oraz wychodzenie i wypadanie postaci-aktorów z roli

---

<sup>897</sup> I u Pirandella, i u Gombrowicza utwory wypadają z konwencji, a postaci wypadają z odgrywanych ról.

<sup>898</sup> Cfr. „Tworząc swoje postacie na sposób quasi-aktorski, naśladowczy, Pirandello robi to z humorem: śmieje się z nich. Ale śmiech ten wywodzi się z bardzo 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 fałsze, 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, op. cit., s. 13).

itd.), o tyle postaci Gombrowiczowskie należałoby rozpatrywać w kontekście metafikcyjności pośredniej – przypomnijmy, że postaci dramatów Gombrowicza to postaci podszyte metafikcją (a nie metafikcyjne *sensu stricto*), która wyraża się poprzez autorefleksję i – szeroko rozumianą – dekonstrukcję postaci. Gombrowicz obnaża fikcyjność świata przedstawionego i postaci w sposób pośredni – jego bohaterowie nie mówią: „jestem postacią fikcyjną” (mówią tak natomiast postaci Pirandella), nie mówią: „jestem aktorem, to nie ja tu przed wami stoję i mówię, to maska aktorska, to rola” (mówią tak natomiast postaci Pirandella), ale jawią się jako sztuczne konstrukty i zlepki konwencji (społecznych, obyczajowych, literackich), a dodatkowo obnażają tę swoją kondycję poprzez refleksję autotematyczną: „sztucznie mi się mówi”, coś wobec siebie udają, grają, recytują. W dramatach obu pisarzy problematyka granic fikcji i rzeczywistości poruszana jest też poprzez eksplorowanie snu, urojenia, szaleństwa i iluzji. U obu pisarzy postaci mają zmienne rysy (vide: płynność<sup>899</sup>), a ich tożsamość zastąpiona zostaje maską (maskami). Wreszcie, należy podkreślić, że u Pirandella metafikcyjność postaci we wszystkich jej przejawach ma zawsze zasadniczy związek z metateatralnością *explicite* (vide na przykład: opozycja aktora i postaci), zaś u Gombrowicza wiąże się z metateatralnością *implicite* – postaci nie występują w teatrze, niemniej sprawiają wrażenie, jakby recytowały role narzucane im przez konwencje literackie i społeczne (vide na przykład: opozycja roli i tożsamości).

Głównymi przejawami metafikcyjności postaci w dramatach Pirandella jest świadomość fikcyjności (rozumiana zarówno w sensie literackim – *casus* sześciu postaci, jak i

---

<sup>899</sup> 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. Marchesini formułuje i weryfikuje tezę, że postaci występujące w literaturze postmodernistycznej – będąc pozbawione skończonej i określonej formy, a także stanowiąc 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). Rozważania Marchesini są cenne dla moich badań: mimo, że zarówno Pirandello, jak i Gombrowicz pod względem chronologicznym poprzedzają tendencje postmodernistyczne, to konstrukcja postaci zaludniających ich dramaty ma rysy postmodernistyczne i można je rozpatrywać w kontekście kategorii płynności. Z kategorią tą łączy się też Pirandellowskie przekonanie o wielości sposobów postrzegania i opisu rzeczywistości: z dramatów Pirandella wyłania się postmodernistyczne przekonanie, jakoby nie fakty, a tylko ich interpretacje były dostępne ludzkiemu poznaniu. Postawa filozoficzna i artystyczna Pirandella zdaje się być spójna z orientacją postmodernistyczną: według Pirandella „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*, op. cit., s. XXXV-XXXVI), „zdarzenie jest relacjonowane przez postaci, których zachowanie, przez przybieranie masek, zmniejsza jeszcze bardziej możliwość dojścia do prawdy” (Ibidem, s. XXXV-XXXVI). To przekonanie prowadzi Pirandella do sięgnięcia po metafikcję i determinuje postmodernistyczne konotacje jego twórczości.

szerzej, jako świadomość udawania i grania) i wprowadzenie postaci animatorów-rezonerów (parabaza, łamanie „czwartej ściany”, metalepsa); a w dramatach Gombrowicza autorefleksja i dekonstrukcja postaci. U Pirandella metafikcyjność postaci wynika przeto w głównej mierze 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 snutych przez bohaterów. Naturalnie, powyższe rozróżnienie głównych przejawów metafikcyjności u obu autorów ma charakter umowny i niekategoryczny, wszak również w dramatach Gombrowicza są postaci, które można by określić mianem animatorów-rezonerów (na przykład Henryk ze *Ślubu*), a w dramatach włoskiego pisarza daje się zaobserwować niestałość masek przywdziewanych przez postaci; w dramatach obu pisarzy postaci wykazują też zdolność i skłonność do autorefleksji oraz odznaczają się samoświadomością. Zaproponowane rozróżnienie (opracowane w oparciu o cechy dominujące, a nie występujące wyłącznie u jednego lub u drugiego pisarza) wydaje się jednak nader pomocne dla uporządkowania i porównania rysów postaci metafikcyjnej w wydaniu włoskiego i polskiego pisarza.

Jeśli spróbować by wyłonić konkretne Pirandello-Gombrowiczowskie pary postaci metafikcyjnych (a nie tylko rozproszone po różnych postaciach cechy wspólne) najwięcej pokrewieństw, począwszy od samego już imienia, wykazują Henryk (*Ślub*) i Henryk IV (*Enrico IV*)<sup>900</sup>. Obaj bohaterowie demonstrują samoświadomość, odznaczają się autorefleksyjnością i stanowią dobitne przykłady postaci animatorów-rezonerów, reżyserujących zachowania innych postaci w obrębie fikcji. Ponadto w odniesieniu do obu postaci można mówić o świadomości fikcyjności rozumianej jako udawanie, iluzja i urojenie; obaj funkcjonują też w implicytnej metateatralnej przestrzeni oniryczno-groteskowej. W obu utworach elementy metateatralne (metateatralne *implicite*) 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 (choć 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*) – wprowadźcie ich też można uznać za animatorów-reżyserów, to stanowią oni nieco osobne przypadki, mniej bliskie Henrykowi ze sztuki Gombrowicza,

---

<sup>900</sup> Cfr. C. Bronowski, *Pirandello in Gombrowicz. Il caso di Enrico „gombrowicziano” fra sogno e realtà*, op. cit., s. 171-181.

albowiem ich rola jako animatorów-reżyserów związana jest z płaszczyzną metateatralną *sensu stricto* – to reżyserzy spektaklu w teatrze. Wreszcie Kotron sytuuje się jakby pomiędzy Gombrowiczowskim Henrykiem i Pirandellowskim Henrykiem IV a takimi postaciami jak Doktor Hinkfuss czy Dyrektor z trylogii „teatru w teatrze” pióra włoskiego pisarza.

Interesujące wydaje się spojrzenie na Pirandellowskie postaci metafikcyjne i Gombrowiczowskie postaci podszyte metafikcją w kontekście dekonstrukcji postaci. Ciekawych paraleli w zakresie metafikcyjności można dopatrzeć się między postaciami *Operetki* i *I giganti della montagna*. Oto metafikcyjny status postaci w *I giganti della montagna* zbliża się pod pewnymi względami do *casusu* postaci z *Operetki* Gombrowicza. W obu utworach status postaci jako fikcyjnych konstruktów ujawnia się za sprawą groteskowej sukcesji, przepoczwarczenia, rozpadu i nakładania się masek. Pirandello doprawia swoje maski metateatralnością *sensu stricto* – niektóre z jego masek i kostiumów związane są z rolami aktorskimi i przedstawieniem wystawianym przez trupę aktorską. Z kolei w Gombrowiczowskiej *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”, ujawniona zostaje 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. Jest to związane 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), to wyłaniająca się z dramatów obu autorów wizja człowieka jest podobna: człowiek jawi się 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-ja<sup>901</sup>.

---

<sup>901</sup> Cz. Miłosz, *To jedno*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 4, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

„Czyste patrzenie bez nazwy/ bez oczekiwań, lęków, nadziei” okazuje się jednak chyba i u Pirandella, i u Gombrowicza nie do końca osiągalne.

Zarówno postaci Pirandellovskie, jak Gombrowiczowskie dystansują się wobec własnych ról i masek. W dramatach Pirandella ilustruje to wypadanie i wychodzenie z roli. Z kolei u Gombrowicza podobny dystans ujawnia się w autorefleksyjnych kwestiach (Filipa w *Iwonie*, Henryka w *Ślubie*, Witolda-Bosonoga w *Historii*, Mistrza Fiora w *Operetce*), w których postaci zdradzają, że ich sposób bycia i mówienia nie zależy od nich, lecz jest im narzucany. Tym sposobem u obu autorów postaci jawią się niczym marionetki. U Pirandella to marionetki w teatrze, sterowane przez reżysera, scenariusz i konwencje teatralne, ich tożsamość zastąpiona jest maską (maska ukazuje elementy ich tożsamości – wprost mówi o tym Kotron w *I giganti della montagna*). U Gombrowicza zaś to marionetki w teatrze życia, świata, relacji międzyludzkich i społecznych – nie są panami własnego losu ani głosu, ich tożsamość zastąpiona zostaje odgrywaną w teatrze świata rolą. Tożsamość Gombrowiczowskich postaci jest więzieniem relacji społecznych. U obu autorów wprowadzenie postaci o pewnej nadświadomości (na przykład reżysera-animatora) i postaci, które dystansują się wobec własnych ról i masek prowadzi do „chwilowej deziluzji” i dystansuje odbiorcę (widza, czytelnika).

### Podsumowanie

Obaj autorzy prezentują metafikcyjną postawę wobec rzeczywistości i wobec 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, poprzez 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”<sup>902</sup> – metafikcja jest w jego rękach właśnie narzędziem tej Gombrowiczowskiej „antyliterackości”, receptą na wyjście z literatury do życia. Jak pisze 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,

---

<sup>902</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1967-1969*, op. cit., s. 85.



niereczywistość, inność”<sup>903</sup>. Jednym z narzędzi przedstawienia kryzysu rzeczywistości jest metafikcja. Podobnie metafikcja jest narzędziem ukazania zmienności i nieuchwytności życia w dramatach Pirandella, jak pisze sam 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 rozpadają<sup>904</sup>.

U Pirandella metafikcja związana jest bezpośrednio z metateatralnością. Włoski pisarz zajmuje się 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 metafikcyjnych pragną „przedostać się od niereczywistości 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 obu pisarzy, będąc – najprościej rzecz ujmując – odwrotem od formy, narzędziem dotarcia „od niereczywistości do rzeczywistości”, od „rzeczywistości kreowanych” (utrwalonych w zastygłych formach) do „strumienia” życia. Można skonstatować, że zabiegi metafikcyjne i związany z nimi humoryzm stanowią literacką odpowiedź na nurtujące obu pisarzy dylematy artystyczne i egzystencjalne.

W twórczości dramatycznej obu autorów struktury metafikcyjne odznaczają się potencjałem komicznym. Komizm metafikcji u obu dramaturgów to komizm złożony o charakterze humorystycznym. Komizm metafikcji w wydaniu Pirandellowskim i Gombrowiczowskim można zaklasyfikować jako formę komizmu złożonego w rozumieniu zaproponowanym przez Dziemidoka. Badacz rozróżnia dwie zasadnicze formy komizmu: komizm prosty i komizm złożony. Komizm prosty to „komizm elementarny, farsowo-wodewilowy, niewartościujący i nierefleksyjny, z reguły nacechowany beztroską wesołością, często prymitywny”<sup>905</sup>. Z kolei komizm złożony:

---

<sup>903</sup> J. Margański, *Gombrowicz wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 88.

<sup>904</sup> L. Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., s. 151; w polskim brzmieniu cyt. za: J. Heistein, *Wstęp*, op. cit., s. XII.

<sup>905</sup> B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, op. cit., s. 69.

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.<sup>906</sup>.

Wyróżnia dalej dwie główne formy twórczości w ramach komizmu złożonego: humorystyczną i satyryczną. Komizm metafikcji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza bliski jest komizmowi humorystycznemu. Komizm humorystyczny – 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 poza-komicznymi, z dramatyzmem, tragizmem, melancholią lub powagą i zadumą. W utworach humorystycznych w przedziwny sposób splatają 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-wodewilowego<sup>907</sup>.

Takie rozumienie komizmu wykazuje również powinowactwa z Pirandellowskim humoryzmem. Zarówno Gombrowiczowski gorzki komizm groteski, jak podszyty tragizmem komizm Pirandella stanowią odmiany komizmu złożonego w rozumieniu 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 do refleksji. Komiczny potencjał metafikcji nie jest zastrzeżony dla gatunków komediowych, lecz może się ujawniać na równi w gatunkach komediowych i poważnych. Struktury metafikcyjne stanowią zasób komiczny w pewnym sensie uniwersalny: między dwoma autorami zachodzą różnice, jeśli chodzi o specyfikę poszczególnych struktur metafikcyjnych, ale niezależnie od tych różnic 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, operując takimi kategoriami, jak parodia, groteska i ironia, które uznawane bywają przez niektórych badaczy za osobne formy komizmu.

---

<sup>906</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>907</sup> Ibidem, s. 86.

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. Nagromadzenie i wyolbrzymienie, jeśli zostaną zastosowane wobec poszczególnych struktur metafikcyjnych, dojdzie do uruchomienia i/lub intensyfikacji komicznego potencjału metafikcji. Z kolei kontrast i degradacja z jednej strony są wpisane w naturę samej metafikcji, z drugiej mogą też stanowić dodatkowe mechanizmy aktywujące i/lub intensyfikujące zaklęty 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 „uśpiony”, jego „wybudzeniu” sprzyja zaistnienie szeregu 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: intertekstualności (na przykład: autointertekstualność; parodia; interteatralność; interdramatyczność; echa różnych stylów, gatunków, konwencji, utworów; stylizacja intersemiotyczna), ironii (na przykład: parabaza, metalepsa, groteska, absurd) i postaci metafikcyjnej (na przykład: autorefleksyjność, (de)konstrukcja postaci, świadomość fikcyjności, wychodzenie i wypadanie z roli, różne odmiany i wcielenia postaci animatorów-rezonerów)<sup>908</sup>. Dla uzyskania komicznego efektu nie jest konieczne jednoczesne zaistnienie w utworze wszystkich trzech struktur metafikcyjnych, ale nagromadzenie elementów intensyfikuje komiczny efekt. Nie każde odniesienie intertekstualne będzie komiczne. Nie każda ironia będzie komiczna. Nie każda postać metafikcyjna będzie komiczna. Poszczególne struktury metafikcyjne, czyli poszczególne elementy modelu, mogą być – i zwykle są – ze sobą

---

<sup>908</sup> Jak każda klasyfikacja, również i ta odznacza się pewną arbitralnością (trzy wymienione struktury – a zwłaszcza podkategorie z nimi powiązane – zazębiają się, granice nie są sztywne, mają elementy wspólne), niemniej jednak taki układ elementów wydaje się odpowiedni do celów badawczych.

powiązane. Im większe nagromadzenie poszczególnych elementów (na przykład intertekstualnych), i im większe zróżnicowanie struktur metafikcji (czyli, 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 obecny jest nie tylko na w dramatach Pirandella i Gombrowicza, ale ma swoje realizacje również na gruncie dramatu i filmu postmodernistycznego, co ilustruje na przykład twórczość Woody'ego Allena<sup>909</sup>.

Metafikcja występuje w różnych utworach dramatycznych i filmowych Allena<sup>910</sup>. Baelo Allué w artykule pt. *Parody and metafiction in Woody Allen's „Mighty Aphrodite”* stwierdza, że Allen w swoich filmach nagminnie wykorzystuje parodię i metafikcję w celach komicznych. Badaczka wśród utworów Allena, w których występują te kategorie wymienia teksty zebrane w tomach *Getting Even* (1975; tom zawiera opowiadania, eseje i jedną sztukę) i *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 nowojorskiego reżysera jest to, że Allen gra 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

---

<sup>909</sup> Na temat źródeł komizmu w utworach Allena zebranych w trzech zbiorach *Getting Even* (1971), *Without Feathers* (1975) i *Side effects* (1980), vide: M. Charney, *Woody Allen's non sequiturs*, „Humor” 1995, t. 8-9, s. 339-349. W artykule pt. *Woody Allen's non sequiturs* 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, cfr. etiam: V.G. Hosle, *Woody Allen. An Essay on the Nature of the comical*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 2007.

<sup>910</sup> Na temat metafikcji w twórczości Allena, vide: T. Creus, *When Harry met Zuckerman: self-reflexivity and metafiction in Philip Roth and Woody Allen*, „Ilha Do Desterro: A Journal of Language and Literature” 2006, nr 51, s. 265-282; C. Deleyto, *The narrator and the Narrative: The evolution of Woody Allen's Film Comedies*, „Film Criticism” Winter 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; cfr. etiam: uwagi Gerarda Genetta na temat metalepsy w filmach Allena – G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.

Allenowskich filmach jako wyolbrzymienie i dekontekstualizacja hollywoodzkich filmów<sup>911</sup>, konwencji gatunkowych (w tym tragedii antycznej) i własnych Allenowskich technik filmowych<sup>912</sup>.

Przykładem utworu o cechach metafikcyjnych w twórczości Allena 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 filmu Allena – Celia, kelnerka z New Jersey – idzie do kina na film pt. *Purpurowa Róża z Kairu*, w trakcie seansu fikcyjna postać z filmu, 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 postacią a aktorem zostaje doprowadzony do absurdu: w pewnym momencie Celia musi wybrać między fikcyjną postacią a aktorem odgrywającym ją w filmie, wybiera aktora, ale wtedy aktor traci nią zainteresowanie i wraca do Hollywood. W filmie 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 filmie *Ucieczka z kina Wolność* (1990) w reżyserii Wojciecha Marczewskiego, a więc Allenowski film żywo funkcjonuje w sieci relacji intertekstualnych (filmów go poprzedzających i po nim następujących). W *Purpurowej róży z Kairu* dochodzi do przemieszania fikcji i rzeczywistości, do splątania poziomów fikcji i rzeczywistości, przenikają się tu świat kreowany na ekranie z rzeczywistością „poza-ekranową”, 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

---

<sup>911</sup> *Nota bene*: elementy intertekstualne prowadzące do pewnego komicznego nadwreżenia granic fikcji i rzeczywistości znajdziemy również w filmie *Zagraj to jeszcze raz, Sam* (tyt. oryg. *Play it again, Sam*) z 1972 roku. Napięcia między odgrywanym wzorcem (film *Casablanca* z 1942 roku), a jego odtworzeniem w filmie Allena odznacza się ironicznymi i parodystycznymi napięciami. Wśród głównych nawiązań do *Casablanki* należy wymienić m.in.: tytuł filmu (to nawiązanie do słynnej kwestii z *Casablanki*); scenę otwierającą film (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.

<sup>912</sup> Vide: S. Baelo Allué, op. cit., s. 391-406.

niepokoić publiczności, która nie tylko nie czuje się uwięziona w konwencjach, lecz przeciwnie – uwolniona i może swobodnie się z nich śmiać<sup>913</sup>.

Wprawdzie poszczególne struktury i sensory komiczne metafikcji występują w różnych utworach dramatycznych i filmowych Allena, to *Bóg (Sztuka)*<sup>914</sup> stanowi najpełniejszą 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 pisarza<sup>915</sup>. W dramacie tym Allen wykorzystuje takie struktury metafikcyjne jak: intertekstualność, ironia, postać metafikcyjna oraz powiązane z nimi parodię, absurd (również w samodzielnej postaci jako komizm *pure nonsense*), elementy groteski, metalepsę i parabazę. Tekst sztuki pt. *Bóg (Sztuka)* opublikowany został 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 (vide: metalepsa, parabaza, postać metafikcyjna). Struktura dramatu Allena jest niejednorodna i wielopoziomowa (*Bóg* to swoista piramida wypowiedzi metatekstowych), skutkiem czego nie sposób zająć 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 (vide: intertekstualność). Po drugie sytuacja komunikacyjna w świecie przedstawionym dramatu kształtuje się w sposób niezwykle urozmaicony (vide: 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 takich głównych struktur metafikcyjnych, jak: intertekstualność, ironia i postać metafikcyjna, a więc powiązań i odniesień międzytekstowych, gry konwencjami

---

<sup>913</sup> Ibidem, s. 395.

<sup>914</sup> W. Allen, *Bóg*, [w:] idem, *Bez piór*, przeł. J. Łaszcz, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2004 (tyt. oryg. sztuki: *God. A Comedy in One Act*; tyt. oryg. zbioru: tyt. oryg. *Without Feathers*).

<sup>915</sup> Cfr. N. Bąkowska, „*Bóg*” *Woody’ego Allena: wbrew czy w służbie konwencji dramatycznej?*, „Niewinni Czarodzieje”, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, tekst dostępny online: [https://niewinni-czarodzieje.pl/„nie-taka-była-umowa...”---„bog”-woody’ego-allena-wbrew-czy-w-służbie-konwencji-dramatycznej \[dostęp 10.01.2020\]](https://niewinni-czarodzieje.pl/„nie-taka-była-umowa...”---„bog”-woody’ego-allena-wbrew-czy-w-służbie-konwencji-dramatycznej [dostęp 10.01.2020]).

dramatycznymi i teatralnymi, parodii, parabazy, metalepsy, wprowadzenia postaci metafikcyjnych, układów groteskowych oraz dowcipu *pure nonsense*. 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 wręcz 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”<sup>916</sup>. Allen prowokuje takie nastawienie odbiorcy za sprawą metafikcji.

### *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”<sup>917</sup>. *Bóg* na różne sposoby manifestuje swoje odniesienia do tradycji literackiej, swoje położenie w przestrzeni intertekstualnej, włączając się w nią poprzez stylizację, parodię, parafrazę<sup>918</sup>. Wewnętrzna dialogowość tekstu wyraża się w elementach autointertesktualnych, aluzyjnych napomknięciach, wykorzystywaniu rozpoznawalnych motywów, jak również naśladowaniu cech strukturalnych gatunków literackich – wszystko to w celach parodystycznych. Utwór Allena w ostentacyjny sposób odbiega od imitowanych wzorców, jest ich parodystycznym wykołajaniem.

Jeśli chodzi o elementy autointertesktualne w sztuce Allena, to mają one charakter bliski autointertesktualności w dramatach Pirandella. Są to między innymi odwołania do osoby autora, wprowadzenie autora do fikcji dramatu poprzez rozmowy telefoniczne (metalepsa) – postaci dzwonią do autora, ale też autor dzwoni do postaci (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

---

<sup>916</sup> O. Schauer, op. cit., 427; cyt. za: B. Zawadzki, op. cit., s. 50-51.

<sup>917</sup> J. Sławiński, *Metaliteratura* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 303-304.

<sup>918</sup> Ibidem.

wcześniejszej twórczości. Postaci wspominają o Allenie jako o autorze, straszą inne postaci, że doniosą mu o ich zachowaniu:

AKTOR

Dobra, gramy dalej. A o tym doniosę autorowi.

PISARZ

To ja jestem autorem!

AKTOR

Mam na myśli prawdziwego autora<sup>919</sup>.



**Fot. 3.** Kadr z filmu *Wszystko co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać* (tyt. oryg. *Everything You Always Wanted to Know About Sex \*But Were Afraid to Ask*), reż. Woody Allen, 1972

W sztuce amerykańskiego twórcy, podobnie jak to miało miejsce u Pirandella, fikcyjne postaci nie mają zbyt wysokiego mniemania na temat dorobku artystycznego Allena. W jednej ze scen, podczas rozmowy telefonicznej fikcyjnej postaci z autorem, głos autora prosi do słuchawki Doris (postać z publiczności), która odmawia rozmowy, twierdząc, że sztuka, którą napisał, a której ona jest postacią, jest pretensjonalna:

DORIS

(szepcem)

Widziałam go w paru filmach. Pozbądź się go jakoś.

AKTOR

To on napisał tę sztukę.

---

<sup>919</sup> W. Allen, op. cit., s. 125.



DORIS

Jest pretensjonalna.

AKTOR

(do słuchawki)

Ona nie chce z panem rozmawiać. Mówi, że pańska sztuka jest pretensjonalna<sup>920</sup>.

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”<sup>921</sup> i dodaje, że dziewczyna to „typowy kawiarniany produkt Brooklyn College”<sup>922</sup>, Woody (takie imię widnieje przed kwestią) odpowiada: „To zabawne, użyłem tego zwrotu w *Zagraj to jeszcze raz, Sam* do opisu pewnej dziewczyny”<sup>923</sup>. Postać replikuje ironicznie: „Mam nadzieję, że tam było bardziej do śmiechu”<sup>924</sup>.

Wśród licznych odniesień intertekstualnych poczesne miejsce zajmują sztuki 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 przypiływie wściekłej rozpaczyny wydarła sobie oczy?”<sup>925</sup>. Jest to oczywiście aluzja do Edypa, który dowiedziawszy się, że zabił ojca i ożenił się z własną matką, oślepił się. Postać Edypa przywołana zostaje również w sposób bezpośredni, 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.

---

<sup>920</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>921</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>922</sup> Ibidem.

<sup>923</sup> Ibidem.

<sup>924</sup> Ibidem.

<sup>925</sup> Ibidem, s. 119.

## DIABETES

Słyszałem, że on żyje z własną matką<sup>926</sup>.

Postaci „dramatu w dramacie” Allena traktują informacje o bohaterze 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’go Williamsa, pokazuje, że bohaterowie z różnych, by tak rzec, mikroświatów przedstawionych należą w istocie do jednego makroświata przedstawionego. W *Bogu* obecne są także odniesienia do innej tragedii Sofoklesa – *Antyfony*. Aluzja do sceny, w której król w ostatniej chwili zmienia zdanie: postanawia uwolnić Antygonę i pogrzebać Polinejkesa (jest jednak już za późno, bowiem bohaterka powiesiła się w grobowcu) zawarta jest 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!”<sup>927</sup>.

W sposób bezpośredni przywołane (w dialogu na temat zakończenia „dramatu w dramacie”) zostają też wydarzenia opisywane w *Iliadzie* Homera:

## AKTOR

Ale jeśli wojsko trojańskie się podda?

## PISARZ

Będą walczyć aż do śmierci

## AKTOR

Nawet jeśli Agamemnon wycofa się ze swej poręki?<sup>928</sup>.

Poza odwołaniami do treści konkretnych utworów autorów starożytnych, zauważalne są aluzje do samej struktury tragedii antycznej. *Niewolnik* – sztuka wystawiana przez postaci fikcyjne w dramacie Allena – to w istocie parodia tragedii antycznej jako pewnego ogółu cech, jako gatunku literackiego. Najłatwiej dostrzec stylizację *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

---

<sup>926</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>927</sup> Ibidem, s.119.

<sup>928</sup> Ibidem, s. 120.

innych. Według Arystotelesa tragedia to „naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość”<sup>929</sup>. W *Niewolniku* akcja zastąpiona jest 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 absurda. 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”<sup>930</sup>. 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, można stwierdzić, że w *Niewolniku* mamy do czynienia z „fabułą prostą”, tzn. sytuacja, która jest tu swoistym substytutem akcji, rozwija się (a raczej ulega przeobrażeniom) w sposób w miarę jednolity. Jednak zawiera ona w sobie epizody, które nie łączą się ze sobą na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności. Jest to zatem quasi-fabuła, którą można by określić jako fabułę prostą z elementami fabuły epizodycznej.

Warto jeszcze dodać, że 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 powyżej komponenty ilościowe tragedii występują tu w postaci dość dalekiej od naśladowanego wzorca. Stosunkowo wyraźnie wyodrębnione są partie chóru (*stasimony*) i partie dialogowe (*epeisodiony*). Trudność pojawia się przy próbie wyróżnienia *prologosu* i *eksodosu*, których w zasadzie w *Niewolniku* nie ma. Jednym z najwyrazistszych elementów stylizacji parodystycznej w *Niewolniku* jest obecność chóru. Wypowiedzi chóru 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!”<sup>931</sup>. Niektóre pieśni chóru mają charakter zbliżony do *stasimonów* w tragedii antycznej, na przykład pierwsza pieśń chóru: „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”<sup>932</sup>. W tym przypadku wypowiedź chóru to nie tylko nawiązanie

---

<sup>929</sup> Arystoteles, op. cit., s. 19.

<sup>930</sup> Ibidem, s. 29-30.

<sup>931</sup> W. Allen, op. cit., s. 145.

<sup>932</sup> Ibidem, s. 141.

do tradycji antycznej, lecz także czynnik wprowadzający *patos*. Istotna jest tu zauważalna rozbieżność między monumentalnością wypowiedzi a błahością sytuacji, do której ta wypowiedź się odnosi. Efektem tego zabiegu jest komizm.

Wreszcie, warto powiedzieć kilka słów o zakończeniu *Niewolnika*. W *Poetyce* Arystoteles pisze: „rozwiązanie węzła dramatycznego fabuły musi wynikać z układu zdarzeń, a nie z interwencji boskiej”<sup>933</sup>. Jednakże w *Niewolniku* – wbrew postulatowi Arystoteleskiemu – występuje, po raz pierwszy wprowadzone do tragedii przez Eurypidesa, zakończenie *deus ex machina*. Funkcjonuje ono tu nie tylko jako element strukturalny tragedii, ale również w sposób autotematyczny, metafikcyjny:

PISARZ

Więc co z tym przeklętym zakończeniem?

TRICHINOSIS

Co? Aha... (woła) 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

[...]

---

<sup>933</sup> Arystoteles, op. cit., s. 51-52.

PISARZ

Wciąż tego nie chwytam

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 sztuki<sup>934</sup>.

Powyższy dialog przedstawia istotę zakończenia *deus ex machina*<sup>935</sup>. W *Niewolniku* występuje ono w formie niczym w komedii pomyłek (a raczej czarnej komedii pomyłek): machina zacina się, bóstwo nie pojawia się w odpowiednim momencie, a gdy wreszcie zaczyna działać, okazuje się, że „ktoś włączył nie tę dźwignię, co trzeba”<sup>936</sup>, 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 w ten sposób niepokój o granice fikcji i rzeczywistości<sup>937</sup>.

Można podsumować, że wzorzec tragedii antycznej jest w *Niewolniku* w czytelny sposób ewokowany i rozpoznawalny dla czytelnika, ale fakt niepełności stylizacji i ciągle eksponowanie samego aktu stylizacji, 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 narzucany jest 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

---

<sup>934</sup> W. Allen, op. cit., s. 131-132.

<sup>935</sup> 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:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 97). Taki typ zakończenia był potępiany przez Arystotelesa, według którego zakończenie powinno wynikać z przebiegu fabuły.

<sup>936</sup> W. Allen, op. cit., s. 162.

<sup>937</sup> W podobny sposób 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 („KOBIEITA [...] Mieli nóż i chcieli pieniędzy/ DIABETES Mogłaś im je dać/ KOBIEITA Dałam. Ale i tak mnie zadżgali” – Ibidem, s. 152), a chwilę potem Diabetes „przebijają KRÓLA, ale miecz okazuje się fałszywy” (Ibidem, s. 163) i jedyną reakcją Króla na Diabetesowy atak są łaskotki.

nieudacznymi i nieudolnymi. Komizm wiąże się tu więc również z degradacją naśladowanego wzorca oraz rozbieżnością między tym, jak powinno być, a tym jak jest.

### *Ironia*

Kolejnym aspektem budowy Allenowskiego dramatu, determinującym jego metafikcyjną naturę, jest ironia. Jednym ze źródeł ironii, dystansującym odbiorcę względem świata przedstawionego, jest w *Bogu* to, że postaci w niektórych scenach jawią się jako sztuczne, a ich zachowania teatralne. Podobnie jak w sztukach Pirandella i Gombrowicza, również u Allena eksponowany jest akt gry, na przykład czytamy w didaskaliach, że Aktor wygłasza swoją kwestię „stojąc w przesadnie dramatycznym geście na środku sceny”<sup>938</sup>, mówi coś „nagle, z dramatycznym uniesieniem”<sup>939</sup> albo „sentencjonalnie”<sup>940</sup>.

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 sytuację komunikacyjną zewnętrzną rozumiem tu całość dzieła dramatycznego jako komunikatu, w którym sekwencje kwestii i replik bohaterów są komponowane przez podmiot dramatyczny. Nadawcą tak rozumianego komunikatu jest autor zewnętrzny dramatu – Woody Allen, a odbiorcą zewnętrznym względem dzieła – czytelnicza 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) zawarty jest inny komunikat, który ma odpowiednio swojego: 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 odbiorców – widzów (tym razem jest to widz a nie czytelnik, bowiem dramat ukazany w komedii Allena przedstawiony jest w momencie inscenizacji, przedmiotem percepcji nie jest więc tekst, tylko jego teatralna konkretyzacja). Takie ukształtowanie sytuacji komunikacyjnej jest źródłem ironii narracyjnej.

---

<sup>938</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>939</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>940</sup> Ibidem, s. 126.

W dramacie Allena ironia narracyjna wiąże się więc z wychodzeniem z roli<sup>941</sup>. Z jednej strony aktorzy wychodzą z ról odgrywanych w ramach „teatru 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)<sup>942</sup>; dzwonią do autora (metalepsa)<sup>943</sup>; autor dzwoni do postaci w momencie, gdy te wystawiają *Niewolnika* (metalepsa); autor przesyła publiczności telegram z przesłaniem utworu<sup>944</sup>; któryś z widzów wdaje się w dialog z postaciami fikcyjnymi; jedną z postaci *Boga* jest autor widowni, który panuje nad losem publiczności (publiczność, wbrew temu, co twierdzi, też okazuje się

---

<sup>941</sup> 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).

*Nota bene*: postaci wychodzą ze swoich ról w spektaklu Allena, jak również w spektaklu, który wystawiają w spektaklu Allena. W jednej ze scen tragedii *Niewolnik* czytamy:

„DIABETES

Gdzie jest ten pałac? Drepcę wkoło już od tyłu dni! Co to za sztuka? Gdzie, u diabła, jest ten przeklęty pałac? W Bensonhurst?

HEPATITIS

Już jesteś w tym pałacu, gdybyś tak jeszcze przestał rozwałać mi sztukę! Straż! A teraz wejdz i trzymaj się” (Ibidem, s. 149).

<sup>942</sup> Parabazę sygnalizują m.in. didaskalia: „patrzac na publiczność” (Ibidem, s. 121), „nagle, do publiczności” (Ibidem, s. 121), „(do widowni)” (Ibidem, s. 124), „do widowni” (Ibidem, s. 133, s. 135), „do publiczności” (Ibidem, s. 134, s. 135), „wskazując na publiczność” (Ibidem, s. 135). Istnienie publiczności jest też ujawniana 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).

<sup>943</sup> 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).

<sup>944</sup> 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 do publiczności: „Mam telegram dla publiczności. To przesłanie autorskie” (Ibidem, s. 164).

fikcyjna)<sup>945</sup>. Podobnie jak u Pirandella, ironia narracyjna prowadzi tu do demaskacji fikcyjnego statusu dzieła i wytwarza komiczne napięcia. Nieustanne przemieszania różnych poziomów komunikacji oraz różnych poziomów rzeczywistości i fikcji wytwarzają niepokój, dystancjalizują wobec fikcji i mają efekty komiczne. *Bóg* to ironiczna gra i zabawa z odbiorcą oraz z jego horyzontem oczekiwań.

### *Postać metafikcyjna*

Kolejną strukturą metafikcyjną, a zarazem nośnikiem komizmu, obecną w sztuce Allena jest postać metafikcyjna<sup>946</sup>. W *Bogu* ukształtowanie i usytuowanie postaci w fikcji i wobec

---

<sup>945</sup> Vide:

„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.

(Na widowni wstaje nagle KOBIETA, jest wyraźnie rozzłoszczona)

KOBIETA

Ja wcale nie jestem fikcyjna!

LORENZO

Przykro mi, proszę pani, ale nie ma Pani racji.

KOBIETA

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 napisana została przez Lorenza, buntuje się, wychodzi z teatru (na dowód własnej prawdziwości i niezależności od autora), ale potem okazuje się, że realizuje scenariusz napisany dla niej przez Lorenza. Lorenzo wydaje się w niektórych scenach podobny do Pirandellońskiego Doktora Hinkfussa.

<sup>946</sup> 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



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 pisarza<sup>947</sup>. Zarówno w wypowiedziach postaci, jak i chóru, nieustannie ujawnia się fikcyjny status bohaterów i rzeczywistości, w której funkcjonują: „To tylko sztuka”<sup>948</sup> – mówi jedna z postaci, a inna, nihilistycznie wręcz konstatuje, że „Nie ma już żadnej rzeczywistości”<sup>949</sup>, jeszcze inna dochodzi do wniosków, z jednej strony bliskich Pirandellowi, z drugiej wpisujących się w poglądy postmodernistyczne: „Ludziom tak często się zdaje, że obcuje z rzeczywistością, podczas gdy to, z czym naprawdę mają do czynienia, jest tylko jej pozorem”<sup>950</sup>. Bohaterowie ciągle nawiązują do tego, że właśnie grają w sztuce (vide: wypadanie z roli i dystans wobec aktorskiej kreacji): „CHÓR No dalej, Phidipidesie, bo sztuka padnie!”<sup>951</sup>. W swych komentarzach, chór popełnia też nieraz jakąś komiczną pomyłkę, obnażając fikcyjność świata przedstawionego:

CHÓR

(śpiewa)

O, biedny profesor Higgins...<sup>952</sup>

DIABETES

To nie ten spektakl, kretyni!<sup>953</sup>

czy też:

---

na co komu cały kram z wolnością? To zbyt niebezpieczne. Bezpiecznie jest znać swoje miejsce” – Ibidem, s. 144), a postaci *Boga* rozprawiają nad ograniczeniami wolności postaci scenicznej i jej uzależnienia od woli autora (Aktor snuje refleksję na temat postaci 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).

*Nota bene*: 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.

<sup>947</sup> Przypomnijmy, że w *Bogu* pojawia się postać Lorenza, który jest pisarzem, twórcą publiczności.

<sup>948</sup> W. Allen, op. cit., s. 160.

<sup>949</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>950</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>951</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>952</sup> *Nota bene*: Chórowi chodzi być może o Profesora Henry’ego Higginsa, postać ze sztuki George’a Bernarda Shaw pt. *Pygmalion* z 1913 roku, która – opatrzona tytułem *My fair lady* – doczekała się adaptacji musicalowej (1956) oraz filmowej (1964).

<sup>953</sup> W. Allen, op. cit., s. 146.

## CHÓR

Przez góry głębokie i doliny wysokie.

## DIABETES

Góry wysokie i doliny głębokie. Skąd, u diabła, wytrzasnęliśmy taki chór?<sup>954</sup>.

W dramacie Allena ukazana zostaje umowność ustalonych przez konwencje teatralne granic między aktorem, bohaterem i widzem. W utworze dochodzi do zerwania swoistej umowy, na mocy której postać, widziana przez widza na scenie, należy do innej rzeczywistości, jest częścią świata przedstawionego, którego częścią nie jest widz. Allenowska sztuka jest zaprzeczeniem założeń teatru naturalistycznego, w którym za niezwykle istotny element uznaje się tzw. fikcję sceny zamkniętej, tzn. „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”<sup>955</sup>, 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 na scenie”<sup>956</sup>. W fikcyjnej rzeczywistości ukazanej w komedii Allena jest 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 tego świata zewnętrznej. W dramacie Allena świat przedstawiony obejmuje nie tylko swoje zwyczajne komponenty, lecz także niejako rozciąga się na inne elementy, 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”<sup>957</sup>. Dodatkowy zamęt wprowadzony jest przez to, że te dwie rzeczywistości przedstawione przenikają się w taki sposób, że elementy jednej dostrzegalne są w drugiej i na odwrót.

Szczególnie złożona i zmienna jest w sztuce Allena relacja autor – aktor – postać – widz. Można wyróżnić kilka odsłon, w których ta relacja ulega przekształceniom. W pierwszej odsłonie ukazany zostaje dialog dwu fikcyjnych postaci – Pisarza i Aktora, umiejscowionych

---

<sup>954</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>955</sup> R. Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] idem, *O dziele literackim*, op. cit., s. 469.

<sup>956</sup> Ibidem.

<sup>957</sup> J. Sławiński, *Teatr w teatrze* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 574.

w określonej przestrzeni: amfiteatr w Atenach i ulokowanych w czasie: 500 rok przed Chrystusem. Wszelkie informacje dotyczące czasu i przestrzeni podane są w didaskaliach. Grecy zastanawiają się, jakie zakończenie powinien mieć dramat, zgłoszony przez Pisarza na Ateński Festiwal Dramatyczny. Nic w tej scenie zaskakującego (poza może tylko motywem „teatru w teatrze”, który zawsze determinuje pewne szczególne nastawienie odbiorcy). Czytelnik/widz beztrąsko 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 czyjegogo snu? Albo, co gorsza, jeśli istnieje tylko ten gruby facet w trzecim rzędzie?<sup>958</sup>.

Oczywiście siła tego zabiegu jest o wiele większa, jeśli przedstawienie jest faktycznie akurat wystawiane w którymś z broadwayowskich teatrów, a nie na przykład w warszawskim Teatrze Polonia<sup>959</sup>. Postaci nagminnie ujawniają świadomość własnej fikcyjności: „AKTOR [do Pisarza – N.B.] Może Ci przypomnę, że w prawdziwym życiu to wcale nas nie ma”<sup>960</sup>; „PISARZ To takie straszne – być fikcyjnym. Jesteśmy wszyscy tak ograniczeni”<sup>961</sup>; „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?”<sup>962</sup>, „PISARZ [do Doris – N.B.] Czy robiłaś to już kiedyś w postacią fikcyjną?”<sup>963</sup>, co zakłóca wiarę czytelnika w

---

<sup>958</sup> W. Allen, op. cit., s. 121-122.

<sup>959</sup> Premiera *Boga* w reżyserii Krystyny Jandy odbyła się na deskach Teatru Polonia w Warszawie 15 listopada 2008 roku.

<sup>960</sup> W. Allen, op. cit., s. 120.

<sup>961</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>962</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>963</sup> Ibidem, s. 126.

świat przedstawiony. W trzeciej odsłonie do Pisarza i Aktora dołącza Dziewczyna z widowni: Doris Levine, która studiuje na Brooklyn College. Wraz z pojawieniem się Doris złamana zostaje nie tylko zasada „czwartej ściany” (widownia istnieje i może ingerować w świat przedstawiony), ale również zostaje zaburzona jednorodność czasoprzestrzeni. Dotychczas dramat rozgrywał się w starożytnej Grecji, a teraz pojawia się 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 w następujący sposób: „PISARZ Ja jestem Hepatitis, a to jest Diabetes. Jesteśmy starożytnymi Grekami”<sup>964</sup>. Również status Doris, dziewczyny z widowni, jest ambiwalentny: „AKTOR Jesteś aktorką czy dziewczyną grającą aktorkę?”<sup>965</sup>. 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. Postać fikcyjna kontaktuje się z autorem, należącym przecież do innej rzeczywistości (najpierw postać telefonuje do Woody’ego, a potem autor telefonuje do postaci). Rozmowa przez telefon postaci utworu dramatycznego z autorem tego dramatu stanowi włączenie autora do świata przedstawionego (metalepsa)<sup>966</sup>. Pojawienie się przed wypowiedzią kwestią imienia Woody, powoduje, że autor dramatu przestaje być zewnętrzny względem świata przedstawionego, staje się postacią sztuki, tracąc tym samym status substancjalnego autora zewnętrznego. Woody to postać fikcyjna, która niejako podszywa się pod autora, gra w dramacie postać, będącą autorem; Woody to *porte-parole*. W komedii Allena postaci niejako żyją własnym życiem w świecie przedstawionym, mając jednocześnie świadomość, że grają role w sztuce. Postaci są świadome własnej fikcyjności – łączą w tym względzie cechy Pirandellowskich sześciu postaci ze świadomością aktorów z pozostałych dwóch utworów trylogii „teatru w teatrze” pióra włoskiego noblisty.

---

<sup>964</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>965</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>966</sup> 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 (cfr. G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit.).

## 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 a rzeczywistością – tak jak u włoskiego i polskiego pisarza – są niestałe i niepewne. Zasadniczą różnicą w zakresie komizmu metafikcyjnego w rozpatrywanych dramatach trzech twórców jest to, że u Pirandella i u Gombrowicza metafikcja w pierwszej kolejności wyraża pewne nurtujące ich dylematy artystyczne i egzystencjalne, a ich komiczny wydźwięk jest niejako wtórny (być może komiczny wydźwięk metafikcji w utworach obu autorów jest nawet niezamierzony, jest niejako skutkiem ubocznym), natomiast u Allena metafikcja jest programowo komiczna, jest zamierzonym narzędziem komizmu, jest wykorzystywana z uwagi na zakodowany w niej potencjał komiczny, jest czysto komicznym narzędziem parodystycznym, narzędziem gry z odbiorcą w dramacie, narzędziem postmodernistycznej zabawy literackiej. Naturalnie, również u Allena w wypowiedziach postaci znajdziemy dyskursywizację problematyki teatralnej, refleksję nad konwencjami literatury, dramatu i teatru, jak również nad granicami wolności postaci, jednakże wszystko to działa w służbie literackiej zabawy konwencjami<sup>967</sup>. Wykorzystanie metafikcji jako źródła i formy czystej zabawy literackiej świadczy o wpisanym na stałe w jej struktury potencjale komicznym. Wybór przez Allena właśnie metafikcji jako narzędzia komizmotwórczego nie jest bez znaczenia. Komizm metafikcji wydaje się bowiem w szczególny sposób odpowiadać postmodernistycznemu zapotrzebowaniu na zabawę i grę

---

<sup>967</sup> Baelo Allué odnotowuje, że *Bóg* jest „sztuką w sztuce”, w której Allen eksploruje i podaje w wątpliwość relacje fikcji i rzeczywistości, ale jej wydźwięk nie jest nigdy tragiczny (cfr. „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, op. cit., s. 394). Badaczka dodaje, że pytania natury ontologicznej są tu stawiane i odrzucane na zasadzie gry i zabawy w celu uzyskania świeżych efektów komicznych (cfr. „Ontological questions are posed and rejected in a playful way to create fresh comic effects” – Ibidem, s. 394).

Ciekawe w kontekście rozróżnienia komizmu metafikcji na komizm metafikcji jako formy Pirandellońskiego 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 rozrywkowy prezentuje prawdziwy humoryzm. Znacznie częściej kupczy karnawalem” (U. Eco, *Komizm – „wolność” – karnawał*, op. cit., s. 132-136).

tradycją, a także – niczym w średniowiecznym karnawale – parodystycznemu nastawieniu do wszelkich konwencji i utrwalonych wzorców.

Analizy przedstawione w tej pracy pozwalają na wyłonienie trzech wcieleń komizmu metafikcji: gorzkiego komizmu metafikcyjnego podszytego groteską (Gombrowicz), komizmu metafikcyjnego podszytego tragizmem i smutną refleksją (Pirandello) oraz zabawowego komizmu metafikcyjnego (Allen). Wydziwisk 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 celem samym w sobie (Allen).

## Rozdział 6: Postmodernistyczny charakter komizmu metafikcyjnego

### 6.1. WPROWADZENIE

Przedstawione w pracy 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 postmodernizmu<sup>968</sup>. Umberto Eco prezentuje ustalenia, które mogą tu być pomocne. Autor

---

<sup>968</sup> Rozprawy, artykuły, szkice, polemiki poświęcone różnym aspektom postmodernizmu (od rozważań terminologicznych i periodyzacyjnych, przez wątki filozoficzne, po refleksje poświęcone polskiemu, włoskiemu i angloamerykańskiemu postmodernizmowi na tle innych postmodernizmów) – służąc umiejscowieniu komizmu metafikcyjnego wobec poetyk XX wieku, umożliwiając wykazanie, dlaczego to właśnie sztuka postmodernistyczna stanowi stosowny grunt do badań metafikcji jako źródła komizmu.

Na temat postmodernizmu na gruncie literatury włoskiej, vide: O. Calabrese, *L'età 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'Italianistica” 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 Publishing Ltd., Leicester 2006, s. 1-28; R. Donnarumma, *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 Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1997, s. 387-396; M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: il bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002; C. Longhi, *Tra moderno e postmoderno: la drammaturgia del Novecento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2001; A.B. Oliva, *Włoska transawangarda*, „FlashArt” 1990, nr 1 (tyt. oryg. *La transavanguardia italiana*); L. Rorato, S. Storchi [red.], *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Franco Cesati Editore, 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 Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1987, s. 79-92; H. Serkowska, *O postmodernizmie we Włoszech*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 179-197; P. Simonetti, *Postmoderno/Postmoderni: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, „Status Quaestions. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari” 2011, nr 1, s. 127-182; V. Spinazzola [red.], *Che fine ha fatto il postmoderno?*, Mondadori, Milano 2004.

Na temat postmodernizmu na gruncie literatury polskiej, vide: 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; W. Bolecki, *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; M. Dąbrowski, *Modernizm, awangarda, postmodernizm – próba całości*, „Slavia Litteraria” 2005, t. LIV, nr 8, s. 19-30; M. Dąbrowski, *Literatura XX wieku w perspektywie porównawczej (modernizm, awangarda, postmodernizm). Rekonesans*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska et al., Universitas, Kraków 2006, s. 392-406; M. Dąbrowski, *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 w Poznaniu, 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. I], s. 80-82; M. Herich, *Czy polski teatr bywa postmodernistyczny? Ostatnia zniewaga (Ponowoczesność a polska refleksja teatrolologiczna)*, „Fa-art” 1995, nr 3 [cz. II], s. 34-37; H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema [red.], *Postmodernizm*

*Imienia Róży* określa postmodernizm mianem *Kunstwollen*, pewnego sposobu działania i kategorii duchowej, której nie można zamknąć w określonych ramach chronologicznych. Każda epoka ma swój własny postmodernizm, tak samo, jak każda epoka ma swój manieryzm – konstatuje Eco<sup>969</sup>. Nie okres, nie epoka, lecz zbiór cech. Obranie tej optyki, ujmującej postmodernizm achronologicznie, wykluczałoby jednak możliwość mówienia o postmodernistycznych antecedenjach w twórczości włoskiego i polskiego pisarza, jak również określenia ich mianem *ante litteram* postmodernistycznych. Można by mówić tylko o postmodernistycznych cechach lub konotacjach, ale nie o antecedenjach. W związku z tym, choć perspektywa włoskiego badacza jest mi bliska i wydaje się przydatna w badaniach nad komizmem metafikcji, to nie przyjmuję jej tu w sposób wyłączny. Z jednej strony warto uwzględnić tezę o pewnej uniwersalności, ahistoryczności i achronologiczności działań

---

w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowej i Wschodniej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995; H. Janaszek-Ivaničková, *Postmodernism in Poland*, [w:] *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D. Fokkema, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1997, s. 423-428; H. Janaszek-Ivaničková, *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 ujrzę 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. I], s. 4-14; K. Uniłowski, *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „Fa-art” 1995, nr 1 [cz. II], s. 60-68; K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1999; M. Wilczyński, *Antypostmodernizm polski*, „Czas kultury” 1994, nr 5/6, s. 4-7.

Na temat postmodernizmu w literaturze angloamerykańskiej, vide: C. Bacchilega, *Narrativa postmoderna in America*, Euroma La Goliardica, Roma 1986; J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, op. cit., s. 38-54 (tyt. oryg. *Literature of Exhaustion*); H. Bertens, *The idea of the Postmodern: A history*, Routledge, London-New York 1995; P. Caravetta, *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984; I. Hassan, *The postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus (Ohio) 1987; I. Hassan, *POSTmodernIZM. 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; D.K. Jernigan, *Drama and postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, Cambria Press, Amherst (New York) 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, *Postmodern Theatre. 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 (New York) 2011; R. Simard, *Postmodern Drama: Contemporary Playwrights in America and Britain*, University Press of America, Lanham (Maryland) 1984; R. Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 2000; S. Watt, *Postmodern/drama. Reading the contemporary stage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.

<sup>969</sup> Vide: „Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoka ha il proprio post-moderno, così come ogni epoka avrebbe il proprio manierismo [...]” (U. Eco, *Postille a „Il nome della rosa”*, „Alfabeto” giugno 1983, nr 49, s. 38; także w: U. Eco, *Postille a „Il nome della rosa”*, Bompiani, Milano 1983).



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 antecedenjach, jak i postmodernistycznych konotacjach. Wybór węższej perspektywy należy pozostawić na dalsze, bardziej szczegółowe badania. Rozdział podzielony jest na dwie części. Pierwsza część ma na celu ukazanie komizmu metafikcji jako *differentia specifica* postmodernizmu poprzez usytuowanie komizmu metafikcji wobec zasadniczych cech zjawisk komicznych w postmodernizmie, druga zaś ukazanie komizmu metafikcji jako przejawu postmodernistycznych konotacji i antecedencji w twórczości Pirandella i Gombrowicza.

## 6.2. KOMIZM METAFIKCJI JAKO *DIFFERENTIA SPECIFICA* POSTMODERNIZMU

W oparciu o przeprowadzone badania struktur i sensów komicznych metafikcji na przykładzie twórczości dramatycznej Pirandella, Gombrowicza i – szkicowo – Allena oraz przegląd literatury przedmiotu na temat cech komizmu postmodernistycznego (chodzi o studia odslaniające cechy specyficzne, kluczowe aspekty i kategorie komizmu postmodernistycznego<sup>970</sup>), 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 załątki, antecedencje, wczesną formę obserwujemy już u Pirandella i Gombrowicza, a dojrzałą postać u Allena). Zjawisko komizmu zrodzonego z metafikcji występuje w różnych epokach i

---

<sup>970</sup> Na temat cech zjawisk komicznych znamienych dla postmodernizmu (natury, źródeł, funkcji), vide: J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), New York 1988; J.A. Flieger, *The Purloined Punchline: Joke as Textual Paradigm*, „MLN” December 1983, t. 98, nr 5, s. 941-967; J.A. Flieger, *The Purloined Punchline: Freud's Comic Theory and the Postmodern Text*, The 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 Historiolitteraria” 2002, I, 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, op. cit., s. 53-71; T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 273-289; T. Mizerkiewicz, *Marginalizacje ponowoczesnego śmiechu w polskiej prozie współczesnej*, op. cit., 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/Reader*, University of Toronto Press, Toronto 1990; J. Palmer, *The Logic of Absurd: On Film and Television Comedy*, British Film Institute Publishing, London 1987; S. Purdie, *Comedy: The Mastery of Discourse*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo 1993; B. Ruthland, op. cit., s. 123-136; A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, op. cit.; W. Trautwein, *Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch*, „Jahrbuch der Deutschen SchillerGesellschaft” 1983, nr 27.

kontekstach literackich, ale szczególny status zyskuje na gruncie literatury i kultury postmodernistycznej, tak że – jak się wydaje – można by go wręcz uznać za element programowy tej literatury, a struktury metafikcyjne za jeden z filarów śmiechu ponowoczesnego. Po pierwsze metafikcja odpowiada specyficznie postmodernistycznym zjawiskom komicznym oraz zaspokaja zapotrzebowanie ówczesnego człowieka na śmiech i na konkretne formy komizmu. Po drugie sensy komiczne struktur metafikcyjnych są pokrewne postmodernistycznym cechom komizmu, które wskazuje literatura przedmiotu.

Metafikcyjny stosunek do rzeczywistości i do jednostki, realizujący się za sprawą takich struktur, jak intertekstualność, ironia i postać metafikcyjna, łączy się z postmodernistycznymi formami komizmu. Mizerkiewicz obserwuje, iż 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”<sup>971</sup>. Struktury metafikcyjne jawią się w tym świetle jako doskonale wręcz źródło komizmu. Są one wszakże budulcem rzeczywistości niestabilnych, niepewnych, niejednoznacznych, niestałych; zarówno świat przedstawiony, jak i zaludniająca go postacie mają zmienny, fragmentaryczny charakter i ambiwalentny, dynamiczny status (na przykład rzeczywistości i postaci dramatów Pirandella i Gombrowicza są nieustannie stwarzane, trwają *in statu nascendi*, i ta ich cecha jest szczególnie widoczna, odbiorca widzi je jako twory kreowane – przypomnijmy tu Pirandello’skie pojęcie „rzeczywistości kreowanych”). Świat przedstawiony i postaci są płynne<sup>972</sup>. 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 i 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 ten sposób 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 wręcz o „niewolnictwie śmiechu” w epoce ponowoczesnej: „Powiada się, że człowiek współczesny niepostrzeżenie

---

<sup>971</sup> T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 274.

<sup>972</sup> Posługuję się tu terminem płynności w rozumieniu zaproponowanym przez Marchesini (I. Marchesini, op. cit.).

oddał się w niewolę śmiechu, łączywie pożąda komizmu i jakości imitujących komizm<sup>973</sup>, po czym dodaje, że „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<sup>974</sup>”.

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 karnawału<sup>975</sup>. Badacz odwołuje się do głównych terminów teorii rosyjskiego literaturoznawcy, takich jak opozycja monologiczne-polifoniczne, karnawał, świat na opak, kultura śmiechu, wspólnota wyzwolicielskiego śmiechu, błazen, a także między innymi do erozji modelu kultury modernistycznej i myśli Zygmunta Baumana, Baudrillardowskiej koncepcji obscenicznego nadprodukcji komunikatów kulturowych<sup>976</sup> oraz filozofii błaznów Leszka Kołakowskiego<sup>977</sup>, aby dowieść symetrii cech kultury ponowoczesnej i Bachtinowskiego karnawału<sup>978</sup>. W sztuce postmodernistycznej, podobnie jak w średniowieczu,

---

<sup>973</sup> T. Mizerkiewicz, *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, op. cit., s. 277.

<sup>974</sup> Ibidem, s. 273.

*Nota bene:* 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 zwraca 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 komizm z pewnością cieszy się w okresie postmodernizmu większą popularnością i zwiększa się jego znaczenie, podczas gdy wcześniej był uznawany za gorszy, bo niepoważny (cfr. G. Pye, op. cit., s. 53-71).

<sup>975</sup> Cfr. etiam: M. Bachtin, *Problemy Poetyki Dostojewskiego*, op. cit.; M. Bachtin, *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 Średniowiecznej i Renesansu*); U. Eco, *Komizm – „wolność” – karnawał*, op. cit., s. 132-136; B. Ruthland, op. cit., s. 132-136; A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, op. cit.

<sup>976</sup> Cfr. J. Baudrillard, op. cit.

<sup>977</sup> Cfr. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] idem, *Pochwała niekonsekwencji*, t. II, Nowa, Warszawa 1989.

<sup>978</sup> Vide: „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 – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, op. cit., s. 385; vide

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 kapryśna<sup>979</sup>.

W ponowoczesnej aktualizacji karnawału, podobnie jak w jego średniowiecznym wcieleniu, wytworom kultury nadawane są cechy zabawy. Struktury metafikcyjne jawią się w tym świetle jako narzędzie postmodernistycznej karnawalizacji i karnawałowego śmiechu. Tak jak *obscenum* rządziło śmiechem średniowiecznego karnawału<sup>980</sup>, tak metafikcja rządzi śmiechem karnawału postmodernistycznego, odwracając konwencje, kanony, umowy literackie i odkrywając w splocie głosów, tekstów, konwencji jakieś cząstkowe prawdy o świecie: nie ma w świecie „ani pierwszego, ani ostatniego słowa, są tylko głosy (teksty) wzajem odsyłające do siebie, unikające wyobrażeń Całości i roszczeń do Prawdy”<sup>981</sup>.

Komizm w postmodernizmie staje się „znakiem radykalnej gry komunikacyjnej”<sup>982</sup> i jest rezultatem gry z regułami komunikacji literackiej. Utwory postmodernistyczne zwracają uwagę odbiorców na poziom „meta”, kpią z ich oczekiwań i nastawień wobec dzieła, i – jak pisze Mizerkiewicz – czytelnik zmuszany jest 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”<sup>983</sup>. Również w refleksji Jerry’ego A. Fliegera,

---

etiam: L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachtina w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Michał Marszałek, Toruń 1991, s. 197).

<sup>979</sup> A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia blazna*, op. cit., s. 386-387.

<sup>980</sup> Cfr. N. Bąkowska, *Obscenum jako główne źródło komizmu w literaturze błażeńskiej*, Uniwersytet Boloński, Bolonia 2015 [praca magisterska]; N. Bąkowska, *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 VI, s. 57-73; N. Bąkowska, *Vis comica – vis obscoena. Model komizmotwórczy w literaturze błażeńskiej*, [w:] *Komizm historyczny II*, red. A. Krasowska, T. Korpysz, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2018, s. 79-101.

<sup>981</sup> A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia blazna*, op. cit., s. 383.

<sup>982</sup> Mizerkiewicz pisze o komizmie jako „znaku radykalnej gry komunikacyjnej” w kontekście polskiej prozy współczesnej, vide T. Mizerkiewicz, *Komizm komunikacji literackiej w (i po) komunizmie* [podrozdział w: *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*], [w:] idem, *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, op. cit., s. 291-295.

<sup>983</sup> Mizerkiewicz czyni ten komentarz w odniesieniu do opowiadania Adama Widemanna pt. *Pudel. Opowiadanie intertekstualne*, ale wydaje się on znajdować dość uniwersalne zastosowanie w kontekście komizmu metafikcji.

który pisze o „komicznej modalności postmodernistycznego tekstu”<sup>984</sup> i podkreśla rolę komizmu jako sposobu ekspresji w postmodernizmie, zarówno tekst, jak konstrukcja podmiotowości są skomplikowaną grą i nie tylko cały świat jest sceną<sup>985</sup>, ale jest też sceną komiczną<sup>986</sup>. 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, jak również instancji i instytucji życia literackiego, a także 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 wskazywane są miejsca zbliżeń twórczości zarówno Pirandella, jak Gombrowicza do postmodernizmu<sup>987</sup>. Istniejące badania, sygnalizujące elementy postmodernistyczne w ich twórczości, prozatorskiej i dramatycznej, jak również w ich postawie artystycznej i filozoficznej, oraz analizy przeprowadzone w niniejszej pracy stanowią punkt oparcia dla hipotezy o postmodernistycznych konotacjach i antecedenjach w

---

<sup>984</sup> Oryg. „comic modality of the postmodern text” (J.A. Flieger, *The Purloined Punchline: Freud's Comic Theory and the Postmodern Text*, op. cit., s. 237).

<sup>985</sup> Cfr. „Świat jest sceną, a wszyscy ludzie są tylko aktorami” (William Szekspir).

<sup>986</sup> Cfr. G. Pye, op. cit., s. 62.

Badania dotyczące komizmu Purdie, Flieger i Palmera interpretuje i komentuje w kontekście postmodernizmu Pye, vide: G. Pye, op. cit., s. 53-71.

<sup>987</sup> Na temat twórczości Pirandella w kontekście postmodernizmu, vide: W. Krysiński, *Pirandello nelle economie discorsive del moderno e del postmoderno*, [w:] idem, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità e del postmoderno*, op. cit., s. 451-471; F. Zangrilli, *Pirandello postmoderno?*, Polistampa, Firenze 2008.

Na temat twórczości Gombrowicza w kontekście postmodernizmu, vide: M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, „Teatr” 1993, nr 9, s. 11-12; M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; S. Sontag, *Introduction*, [w:] W. Gombrowicz, *Ferdynand*, przeł. (z pol. na ang.) D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000; E. Hoffman, *Stream of subconsciousness. A first translation of 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, op. cit., s. 207-214.

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 kontekstem badawczym mogłaby być tu twórczość filmowa i dramatyczna Woody'ego Allena, w której znajdziemy powiązania komizmu i metafikcji w czysto postmodernistycznej postaci<sup>988</sup>.

### *Postmodernistyczne konteksty twórczości Pirandella*

Istotne konteksty badań nad postmodernistycznymi konotacjami i antecedencjami w twórczości Pirandella nasświetlają refleksje Władimira Krysińskiego i Franca Zangrillo.

O postmodernistycznym obliczu Pirandella, pirandellizmie teatru postmodernistycznego oraz odczytaniach dorobku włoskiego pisarza w kluczu postmodernistycznym pisze Krysiński 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 z ostatnich wcieleń Pirandella jest wcielenie postmodernistyczne<sup>989</sup> i proponuje nowe odczytania twórczości włoskiego pisarza przez pryzmat modernizmu i postmodernizmu<sup>990</sup>. Krysiński odnotowuje, że nowy, postpirandellowski teatr, niezależnie od tego, czy określimy go mianem modernistycznego czy postmodernistycznego, niezaprzeczalnie czerpie z dyskursu Pirandellowskiego, podążając logiką ironii, fragmentaryczności, autotematyzmu i zmierzając

---

<sup>988</sup> Twórczość filmowa i dramatyczna Allena stanowiłaby punkt odniesienia umożliwiający 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.

<sup>989</sup> Pirandello, jak odnotowuje Krysiński, staje się też, wręcz obsesyjnym, przedmiotem gier intertekstualnych późniejszych twórców.

Cfr. W. Krysiński: „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. Krysiński, *Pirandello nelle economie discorsive del moderno e del postmoderno*, op. cit., s. 452).

<sup>990</sup> Cfr. W. Krysiński: „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).

w kierunku dzieła otwartego<sup>991</sup>. Z punktu widzenia komizmu metafikcyjnego jako przejawu postmodernizmu istotna wydaje się konstatacja Krysińskiego, że Pirandelloowski humoryzm stanowi metamorfozę ironii romantycznej. Oto twórca ma do własnego dzieła i własnych postaci stosunek ironiczny: pozwala im mówić, ale jednocześnie pograża je w egzystencjalnym i filozoficznym chaosie, czyniąc z nich złożone znaki niewyraźnych relacji. Humoryzm umożliwia autorowi wyjście z milczenia, wychylenie się z konwencji własnej 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 dzieła, rozumianej zarówno jako nakładanie się na siebie wielu perspektyw i punktów widzenia, jak również jako dekonstrukcja struktur mimetycznych. Postać wychodzi z własnej roli i usiłuje utożsamić się ze swoim prawdziwym „ja”, „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 życia<sup>992</sup>. Pirandelloowski humoryzm, o którym napomyka Krysiński, ma wyraźne źródło w strukturach metafikcyjnych i ma rysy postmodernistyczne.

Pirandelloowski wcielenie postmodernizmu najlepiej ilustruje ostatni niedokończony dramat włoskiego pisarza – *I giganti della montagna* – odnotowuje Franco Zangrilli w studium pt. *Pirandello postmoderno?*<sup>993</sup>. 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 – co należy podkreślić – w różnym nasileniu i w różnych konfiguracjach, również w pozostałych rozpatrywanych w mojej pracy dramatach

---

<sup>991</sup> Ibidem, s. 464.

<sup>992</sup> Cfr. „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 e dal suo mutismo, e Pirandello si mette in scena ed entra nel processo semiotico come segno visibile di un prospettiva e di un punto di vista. L’opera ne risulta frammentata sia verticalmente come sovrapposizione di prospettive e di punto 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).

<sup>993</sup> F. Zangrilli, op. cit.

autora *Sei personaggi in cerca d'autore*. Zangrilli twierdzi, że – jeśli przyjąć, iż – postmodernizm jest zjawiskiem, które istnieje i które zaczyna rozwijać się około lat trzydziestych XX wieku, to Pirandella należałoby zaliczyć do grona ojców założycieli poetyki postmodernistycznej. Skonstatować można, że główne elementy postmodernistyczne obecne u Pirandella, o których wspomina Zangrilli, są związane ze strukturami i sensami metafikcji.

### *Postmodernistyczne konteksty twórczości Gombrowicza*

Zdania badaczy na temat postmodernizmu Gombrowicza<sup>994</sup> są podzielone i można w nich wyróżnić głosy skrajnie przeciwstawne, jak na przykład Andrzeja Szahaja, który stwierdza, że dla Gombrowicza „postmodernistyczna aura z pewnością nie byłaby żadnym zaskoczeniem”<sup>995</sup> i Włodzimierza Boleckiego, który w artykule *Postmodernizowanie modernizmu* pisze: „szkoda czasu na udowadnianie, że już Irzykowski, Witkacy, Gombrowicz i Schulz byli postmodernistami”<sup>996</sup>. 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 postmodernistyczne podszycie twórczości Gombrowicza wyliczano między innymi parodię, intertekstualność, antymimetyzm, wieloznaczność, gry językowe, mieszanie kultury niskiej i wysokiej, a także drwinę z hierarchii istniejących w kulturze<sup>997</sup>. Postmodernistyczne podszycie Gombrowicza nakreślają tacy badacze jak Zdzisław Łapiński<sup>998</sup>, Michał Głowiński<sup>999</sup>, Dietrich Scholze<sup>1000</sup>, Susan Sontag<sup>1001</sup> czy Maciej Szmyd<sup>1002</sup>.

---

<sup>994</sup> Zdzisław Łapiński bodaj jako pierwszy polski krytyk literacki zaliczył Gombrowicza do postmodernistów – vide: hasło „Gombrowicz”, [w:] *Literatura Polska po roku 1939: przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. M. Witkowicza [Marka Drabikowskiego], PEN, Warszawa 1989.

<sup>995</sup> A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996, s. 236.

<sup>996</sup> W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*, op. cit., s. 45.

<sup>997</sup> Vide: Z. Łapiński, *Postmodernizm – co to i na co?*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 74-86, zwłaszcza s. 78-81.

<sup>998</sup> Ibidem.

<sup>999</sup> M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, op. cit., s. 11-12; cfr. etiam: M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

<sup>1000</sup> D. Scholze, op. cit., s. 207-214.

<sup>1001</sup> S. Sontag, *Introduction*, [w:] W. Gombrowicz, *Ferdynand*, przeł. (z pol. na ang.) D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000.

Cfr. etiam: E. Hoffman, op. cit., s. 2258-2260.

<sup>1002</sup> M. Szmyd, op. cit., s. 45-53.



„Byłem pierwszym postmodernistą” – mógłby obwieścić światu Gombrowicz, zdaniem Michała Głowińskiego. Badacz w króciutkim tekście pt. *Gombrowiczowska nadliteratura*<sup>1003</sup> tak podsumowuje Gombrowicza: „Wielki pisarz, egzystencjalista i zarazem strukturalista, nie dożył czasów postmodernizmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że z równym uzasadnieniem mógł światu obwieścić: byłem pierwszym postmodernistą”<sup>1004</sup>. Głowiński jako „czynnik dominujący”<sup>1005</sup> pisarstwa Gombrowicza wskazuje relacje intertekstualne, które „przyjmują przede wszystkim kształt parodii”<sup>1006</sup>. Nadzwyczaj istotne wydaje się tu określenie Gombrowicza mianem „pisarza parodii konstruktywnej”<sup>1007</sup>. Głowiński przyrównuje Gombrowicza jako „pisarza parodii konstruktywnej” do majsterkowicza – *bricoleur*, o którym pisze Claude Levi-Strauss w książce *Myśl nieoswojona*<sup>1008</sup>. Jednak – ostrożnie, zdaje się nam mówić Głowiński, oto zasadnicza jest różnica między „pisarzem parodii konstruktywnej” a *bricoleur*: wprawdzie obaj czerpią z dzieł poprzedników, ale w przeciwieństwie do *bricoleur*, w przypadku „pisarza parodii konstruktywnej”, jakim jest Gombrowicz, nie jest obojętne oryginalne pochodzenie i znaczenie zapożyczanych elementów. W twórczości Gombrowicza ważna jest właśnie palimpsestowość, nawarstwianie się znaczeń. Jak pisze Głowiński, u autora *Ferdydurke*: „przejmowanie wzorów, tradycyjnych środków i rozwiązań nigdy nie jest tu celem samym dla siebie, jest swoistą metodą budowania oryginalnego dzieła”<sup>1009</sup>, 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 [...]”<sup>1010</sup>. Wreszcie wywód Głowińskiego stanowczo prowadzi do wskazania w twórczości Gombrowicza postmodernistycznych konotacji i antedecencji:

---

<sup>1003</sup> To przedruk wstępu do książki pt. *Gombrowicz i literatura*. Vide: M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, op. cit., s. 11-12; M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002. Cfr. etiam: M. Bielecki, *Gombrowicz palimpsestowy*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 104-109 [recenzja książki Michała Głowińskiego pt. *Gombrowicz i nadliteratura*].

<sup>1004</sup> M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, op. cit., s. 12.

<sup>1005</sup> Vide: „Możemy uczenie powiedzieć, że Gombrowicz jest pisarzem, w którego sztuce czynnikiem dominującym jest intertekstualność [...]” (Ibidem).

<sup>1006</sup> Ibidem.

<sup>1007</sup> Ibidem.

<sup>1008</sup> Cfr. C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

<sup>1009</sup> M. Głowiński, *Gombrowiczowska nadliteratura*, op. cit., s. 12.

<sup>1010</sup> 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 postmodernizmem<sup>1011</sup>.

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). Skonstatować można, że stosunek Gombrowicza do tradycji literackiej i kulturowej jest postmodernistyczny i wyraża się między innymi w wykorzystywanych strukturach literackich, w tym metafikcyjnych, natomiast tym, co odróżnia go od postmodernistów, kolażystów i majsterkowiczów, są funkcje wykorzystanych struktur metafikcyjnych – u Gombrowicza struktury metafikcyjne nie są celem samym w sobie, lecz służą innym pobudkom artystycznym i egzystencjalnym.

Szczególnie wyrazistym sygnałem zbliżenia Gombrowicza do postmodernizmu jest – według Dietricha Scholze – ostatni dramat pisarza pt. *Operetka*<sup>1012</sup>. Badacz w zaledwie kilkustronicowym szkicu pt. *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 degradowuje 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 wpłątany<sup>1013</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że spośród czterech utworów dramatycznych Gombrowicza, to *Operetka* jest sztuką najdalej wysuniętą w kierunku postmodernizmu i można ją uznać za

---

<sup>1011</sup> Ibidem.

<sup>1012</sup> D. Scholze, op. cit., s. 207-214.

Cfr. etiam: 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).

<sup>1013</sup> D. Scholze, op. cit., s. 213.

swoiste „przedmurze postmodernizmu”. Niemniej jednak, obecność we wszystkich sztukach struktur metafikcyjnych o potencjale komicznym (Scholze wspomina o dekonstrukcji gatunku dramatycznego/literackiego, zabawie z widzem, rozpoznaniu przez widza chwytów i struktur parodystycznych, które po pierwsze – warto podkreślić – znajdziemy we wszystkich sztukach Gombrowicza, a po drugie łączą się bezpośrednio z opisanymi w tej pracy 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*<sup>1014</sup>. Amerykańskiej krytyczce literackiej wtóruje Eva Hoffman w recenzji opublikowanej na łamach dziennika „The New York Times”. W refleksji nad formą wyłożoną w *Ferdydurke* (N.B.: ale obecną we wszystkich dziełach, również – i to bardzo wyraźnie – 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”<sup>1015</sup> – 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 wręcz, że Gombrowicz przewyższa w złożoności swojej 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”<sup>1016</sup> – odpowiada Maciej Szmyd na pytanie, czy Gombrowicz był postmodernistą, na które poszukuje odpowiedzi śledząc i poddając analizie filozoficzne konteksty *Kosmosu*. Szmyd próbuje ustalić, jakie są relacje myśli filozoficznej

---

<sup>1014</sup> *Nota bene*: mowa tu o pierwszym bezpośrednim przekładzie powieści Gombrowicza z języka polskiego na angielski – W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. (z pol. na ang.) D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000.

Również Dagmara Jaszewska w książce pt. *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem* rozważa *Ferdydurke* Gombrowicza w świetle idei postmodernistycznych. Wśród głównych tez autorki wymienić trzeba: przekonanie o postmodernistycznych wątkach, które rozpoznać można w *Ferdydurke* oraz refleksję, na ile i w jaki sposób Gombrowiczowski postulat „niedojrzałości” znajduje zastosowanie w kulturze współczesnej (cfr. D. Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002; cfr. etiam: K. Klejsa, *Postmodernizm Gombrowiczem podszyty* [recenzja książki Dagmary Jaszewskiej *Nasza niedojrzała kultura*], „Kultura Współczesna” 2002, nr 3, s. 126-130).

<sup>1015</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 66.

<sup>1016</sup> M. Szmyd, op. cit., s. 53.

Gombrowicza z filozofią postmodernistyczną. Badacz rozpatruje w kontekście postmodernizmu myśl filozoficzną zawartą w *Kosmosie* Gombrowicza, ale czyni pewne 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 omawianych teoretyków postmodernistycznych. Jeżeli za Lyotardem uznamy za cechę konstytutywną postmodernizmu „nieufność wobec metanarracji”<sup>1017</sup>, 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”<sup>1018</sup>. Szmyd cytuje Rorty'ego, którego słowa wydają się być nadzwyczaj bliskie Gombrowiczowskiej walce z formą: „abyśmy spróbowali dotrzeć do punktu, w którym niczemu już nie będziemy oddawać czci, w którym nic uważać za quasi-bóstwa, w którym wszystko – nasz język, nasze sumienie, naszą wspólnotę traktować będziemy jako wytwór czasu i przypadku”<sup>1019</sup>. 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, kłacza, chaosu”<sup>1020</sup>. Trudno nie przyznać racji Szmydowi, który konstatuje, że „Już ten zestaw cech konstytutywnych powieści postmodernistycznej wyjaśnia, dlaczego twórczość autora *Kosmosu* jest tak atrakcyjna dla poszukiwaczy postmodernistycznej antecedenencji w historii polskiej kultury”<sup>1021</sup>. Analogiczne cechy

---

<sup>1017</sup> J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9, s. 280-300, tu cytuję s. 281 (tyt. oryg. *La Condition postmoderne*).

<sup>1018</sup> M. Szmyd, op. cit., s. 51.

<sup>1019</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 281 (tyt. oryg. *Contingency, irony, and solidarity*).

<sup>1020</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s. 152–153; cyt. za: M. Szmyd, op. cit., s. 46.

<sup>1021</sup> M. Szmyd, op. cit., s. 46.

literatury postmodernistycznej znajdziemy, co wykazały analizy przedstawione w niniejszej pracy doktorskiej, w całej twórczości teatralnej Gombrowicza.

Jak dalece posunięte są Gombrowiczowskie powinowactwa z postmodernizmem, dowodzi fakt, że nie tylko kategorie „przywłaszczone” przez postmodernizm służą badaczom do omówienia twórczości Gombrowicza (vide: przytoczone we wcześniejszych akapitach omówienia twórczości Gombrowicza w świetle postmodernizmu), ale i na odwrót: twórczość Gombrowicza wykorzystywana jest przez badaczy do zilustrowania pewnych kluczowych kategorii myśli postmodernistycznej. Oto w artykule pt. *Richarda Rorty'ego postmodernistyczny świat ironii*<sup>1022</sup> Marek Kwiek, omawiając dwie odsłony postmodernistycznej ironii (Kwiek omawia ironię według Rorty'ego<sup>1023</sup> i zestawiają ją z ironią w ujęciu Lyotarda), dwukrotnie cytuje Gombrowicza. Za pierwszy raz słowa Gombrowicza 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 tkana jest 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)»<sup>1024</sup>. Człowiek zarówno w ujęciu Rorty'ego, jak Lyotarda pozostaje wciąż *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, nieznane nie zaś znane nazbyt dobrze<sup>1025</sup>.

---

<sup>1022</sup> M. Kwiek, *Richarda Rorty'ego postmodernistyczny świat ironii*, „Kultura współczesna. Teoria – Interpretacje – krytyka” 1993, nr 1, s. 56-66.

<sup>1023</sup> Richard Rorty, czołowy myśliciel postmodernizmu amerykańskiego (w jego neopragmatycznej odsłonie), oponuje przeciwko wszelkim zbiorom podstaw, wszelkim absolutnym „fundamentom filozoficznym” – trwałym, niezmiennym, niekwestionowanym (vide: Ibidem, 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).

<sup>1024</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, op. cit., s. 304; cyt. za: M. Kwiek, op. cit., s. 59.

<sup>1025</sup> M. Kwiek, op. cit., s. 65.

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 zapłuł i nie zadreńczył (Gombrowicz)»”<sup>1026</sup>. Uwagi Kwieka, naświetlające w pośredni sposób powinowactwa Gombrowicza z kategoriami myśli postmodernistycznej, wyraźnie łączą się ze strukturami metafikcyjnymi obecnymi w twórczości dramatycznej pisarza, zwłaszcza ironią i kreacją postaci jako metafikcyjnych (vide: autorefleksja i (de)konstrukcja).

### 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 (w *Bogu* – jak zostało wykazane – głównym przejawem postmodernizmu jest właśnie komizm metafikcji jako cel sam w sobie; komizm metafikcji łączy dwa główne pragnienia postmodernistów: łamanie konwencji i śmiech; w *Bogu* Allena, dramacie, który wpisuje się w nurt postmodernizmu, tak pod względem chronologicznym, co jakościowym, mamy do czynienia z realizacją komizmu metafikcyjnego jako narzędziem postmodernistycznej zabawy z konwencjami literackimi, dramatycznymi, teatralnymi i z oczekiwaniami odbiorczymi), 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 pisarza. Kluczowa różnica między Pirandellem i Gombrowiczem a Allenem w zakresie komizmu metafikcji polega na tym, że Allen, jak na postmodernistę przystało, wykorzystuje struktury metafikcyjne jako narzędzie literackiej zabawy, natomiast Pirandellowi i Gombrowiczowi służą one do wyrażenia pewnych treści, a tylko wtórnie stają się literacką zabawą. U włoskiego i polskiego autora zabawa konwencją i śmiech nie są głównym celem, ani celem samym w sobie. W twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza jednym ze znaczących przejawów postmodernistycznych konotacji i antecedenencji są struktury i sensy komiczne metafikcji.

---

<sup>1026</sup> Ibidem.

Komizm oparty na metafikcji nie tylko ma postmodernistyczny charakter, ale nie byłaby przesadą konstatacja, że zjawisko to mogłoby pretendować do tytułu *differentia specifica* postmodernizmu<sup>1027</sup>. Dramaty (jedne w mniejszym, inne w większym stopniu) obu pisarzy można określić pod niektórymi względami, oczywiście z pewną ostrożnością i świadomością koniecznych dla sformułowania podobnych wniosków generalizacji i uproszczeń, jako *ante litteram* postmodernistyczne.

---

<sup>1027</sup> *Nota bene*: Zinterpretowanie poszczególnych struktur metafikcji w kontekście cech komizmu postmodernistycznego – najpierw, w oparciu o literaturę przedmiotu na temat komizmu w okresie postmodernizmu, wytypowanie głównych cech komizmu postmodernistycznego i jego kluczowych kategorii, następnie umiejscowienie struktur metafikcyjnych opisanych w niniejszej pracy wobec tych cech (ukazanie poszczególnych struktur metafikcji jako realizacji cech komizmu postmodernistycznego), wreszcie, zilustrowanie zjawiska na przykładach z literatury postmodernistycznej i nakreślenie modelu komizmu metafikcyjnego funkcjonującego w literaturze postmodernistycznej – umożliwiłoby gruntowne udokumentowanie konstatacji o komizmie metafikcji jako *differentia specifica* postmodernizmu, które wykracza jednak poza zasadnicze cele i zakres badawczy tej pracy.

## Zakończenie

Przełom XIX i XX wieku przynosi szereg 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 struktury<sup>1028</sup>. W następstwie tych transformacji na początku XX wieku 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 modernistyczna<sup>1029</sup> odznacza się fragmentarycznością i heterogenicznością, a poszczególne jej elementy nieraz nakładają się na siebie lub splatają w niekonwencjonalny sposób. Zarówno dramat modernistyczny, jak 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 (odejście od dziewiętnastowiecznego pozytywizmu). Obie odmiany dramatu cechuje fragmentaryczność, jednakże 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 postmodernizmem<sup>1030</sup>: od niejako wtórnie komicznego wydzwięku metafikcji jako przejawu

---

<sup>1028</sup> Cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Mulino, Bologna 2007.

<sup>1029</sup> *Nota bene*: 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 (w Polsce)*, op. cit., s. 22-23).

<sup>1030</sup> Cfr. etiam: W rozprawie pt. *L'ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (2014) Raffaele Donnarumma pisze o swoistej klamrze spinającej poetyki XX wieku, od modernizmu, przez 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. Dove va la narrativa contemporanea*, op. cit.).



pewnego kryzysu egzystencjalnego i dylematów artystycznych, po jej wykorzystanie w służbie gry i zabawy z chaosem.

Przedstawione na kartach tej pracy badania umożliwiły wyłuszczenie i eksplikację metafikcyjnych źródeł komizmu, ukazanie struktur i sensów komicznych metafikcji jako przejawu Pirandellowsko-Gombrowiczowskich konwergencji, a także jako miernika rozwoju cech postmodernistycznych na gruncie twórczości dramatycznej obu autorów. Uporządkowano i opisano struktury metafikcyjne obecne w twórczości teatralnej 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 dramatów Gombrowicza nie mamy do czynienia z komizmem radosnym. To komizm skłaniający do refleksji. Komizm metafikcji w wydaniu obu pisarzy stanowi odmianę komizmu złożonego o charakterze humorystycznym (cfr. koncepcje humoryzmu według Pirandella i komizmu złożonego według Dziemidoka). 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. Struktury metafikcji i komizmu wykazują istotne podobieństwa, przenikając się i łącząc w różnych układach. Niektóre zjawiska ze spektrum metafikcji, jak parodia, groteska i różne odmiany ironii, w literaturze przedmiotu rozpatrywane bywają wręcz 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 samej metafikcji – do uwolnienia komizmu może dojść również niezamierzenie. Przeprowadzona następnie 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, że u włoskiego i polskiego dramaturga metafikcja *in primis* wyraża nurtujące ich dylematy artystyczne i egzystencjalne, a jej komiczny wydźwięk jest 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 celem samym w sobie (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 zabawowy 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 czysto komediowe.

## Bibliografia

### *Dramaty Pirandella i Gombrowicza*

Gombrowicz W., *Dramaty. Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, słowo wstępne J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Pirandello L., *Giganci z gór*, [w:] idem, *Teatr Pirandella*, przekł., oprac., przedmowa J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Pirandello L., *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1978.

Pirandello L., *Henryk IV*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Krakowie 1978.

Pirandello L., *Ciascuno a suo modo*, [w:] idem, *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., *Maschere nude*, red. S. Campailla, Edizioni Integrali, Newton Compton Editori, Roma 2007.

### *Inne teksty Pirandella i Gombrowicza cytowane w pracy*

Gombrowicz W., *Fragmety z dziennika*, „Kultura” 1954, nr 7/81-8/82 [Instytut Literacki, Paryż].

Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Gombrowicz W., *Ferdydurke*, przeł. (z pol. na ang.) D. Borhardt, Yale University Press, New Haven 2000.

Gombrowicz W., *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie; Wędrowki po Argentynie*, red. nauk. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Gombrowicz W., *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

Gombrowicz W., *Dziennik 1953-1956*, [w:] idem, *Dziela*, t. 7, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Gombrowicz W., *Byłem pierwszym strukturalistą*, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio i J. Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991.

Gombrowicz W., *Dziennik 1967-1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

Pirandello L., *Teatro siciliano?*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti varii*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Pirandello L., *Teatro e letteratura*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti varii*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Pirandello L., *L'azione parlata*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti varii*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Pirandello L., *Illustratori, attori e traduttori*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti varii*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Pirandello L., *Saggi, poesie, scritti varii*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Pirandello L., *La menzogna del sentimento nell'arte*, [w:] idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, red. M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Pirandello L., *Lettera autobiografica*, [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 maggio 1966.

Pirandello L., *Novelle per un anno*, red. M. Costanzo, wstęp G. Macchia, t. 1, Mondadori, Milano 1985.

Pirandello L., *L'umorismo*, wstęp S. Guglielmino, Mondadori, Milano 1992.

Pirandello L., *Arte e scienza*, wstęp S. Costa, Mondadori, Milano 1994.

Pirandello L., *Saggi e interventi*, oprac., wstęp F. Taviani, Mondadori, Milano 2006.

Pirandello L., *Lettera a Ruggero Ruggeri del 21 settembre 1921*, [w:] idem, *Enrico IV: Tragedia in tre atti – Lettera a Ruggero Ruggeri, 21 settembre 1921*, t. 7, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

### *Inne dzieła literackie i filmowe cytowane w pracy*

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.

Allen W., *Bóg*, [w:] idem, *Bez piór*, przeł. J. Łaszcz, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2004.

Allen W., *Bez piór*, przeł. J. Łaszcz, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2004.

Allen W., *Allen na scenie*, przeł. B. Baran, P.W. Cholewa, J. Łaszcz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

- Baudelaire Ch., *Do czytelnika*, [w:] idem, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, postł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
- Cervantes M. de, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, t. 1-2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Coleridge S.T., *Biographia Literaria*, przeł., przypisami i skorowidzem opatrzył, przedmową poprzedził B. Działoszyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2019.
- Frayn M., *Noices off: a play in three acts*, Methuen, London 1982.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą* [17/01/1986], „Kultura” 1986, nr 3/462 [Instytut Literacki, Paryż].
- Miłosz Cz., *To jedno*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 4, Wydawnictwo 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, t. 5, 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*, przeł., oprac., przedmowa J. Adamski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Alber J., Bell A., *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, „Journal of Narrative Theory” 2012, t. 42, nr 2.
- Allavena O., *Pirandello: Dalla narrativa al dramma*, Priamor, Savona 1970.
- Allen G., *Intertextuality*, Routledge, New York 2011.
- Alessio A., Sanguinetti Katz G. [red.], *Le Fonti di Pirandello* [Atti del Convegno Internazionale di Toronto, Istituto Italiano di Cultura, 21-23 ottobre 1994], Palumbo, Palermo 1996.
- Alfieri B.M. et al., *Testimonianze degli Arabi in Italia*, Fondazione Leone Caetani, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1988.
- Alter R., *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley (California) 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.

- Anderegg J., *Fikcja i komunikacja* [Fragmenty], przeł. M. Lewicki, „Pamiętnik Literacki” 1984, t. LXXV, z. 1.
- Andrzejewski J., „Pamiętnik z okresu dojrzewanania” Witolda Gombrowicza, „ABC Literacko-Artystyczne”, dodatek do „ABC” 1933, nr 194.
- Aronson E., *The Theory of Cognitive Dissonance: A Current Perspective*, [w:] *Advances in Experimental Social Psychology*, red. L. Berkowitz, Academic Press, Cambridge (Massachusetts) 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, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
- Aziz A., *A History of Islamic Sicily*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1975.
- Bacchilega C., *Narrativa postmoderna in America*, Euroma La Goliardica, Roma 1986.
- Bachtin M., *Problemy Poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bachtin M., *Słowo w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Epos i powieść*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- 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, XV.
- Bain A., *The Emotions and the Will*, Longmans, Green & CO, London 1865.
- Bakuła B., *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Wydawnictwo WiS, Poznań 1991.
- Balbus S., *Historycznoliteracka aktywność stylizacji*, [w:] idem, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.
- Balcerzan E., *Zagadnienie ważności elementów świata przedstawionego*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.
- Baluch W., Sugiera M. [red.], *Uwzględniając widza: od Pirandella do Bergmana*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.
- Baran B., *Postmodernizm i końce wieku*, Inter Esse, Kraków 2003.
- Barilli R., *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello*, [w:] *L’enigma Pirandello* [Atti del Congresso Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986], 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., wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.

- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Barthes R., *Sul teatro*, red. M. Consolini, Meltemi Editore, Roma 2002.
- 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. Tyszki, Fundacja Humanoria, 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, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, tekst dostępny online: <https://niewinni-czarodzieje.pl/„nie-taka-byla-umowa...”---„bog”-w-woddy'ego-allena-wbrew-czy-w-sluzbie-konwencji-dramatycznej>.
- Bąkowska N., *Obscenium jako główne źródło komizmu w literaturze bladeńskiej*, Uniwersytet Boloński, Bolonia 2015 [praca magisterska].
- Bąkowska N., *Komizm obsceniczny w trzech odsłonach. Relacje między przekładami Dialogus Salomonis et Marcolfi na języki polski, włoski i angielski*, „pl.it - Rassegna Italiana di Argomenti Polacchi” 2015, nr VI.
- Bąkowska N., *Vis comica – vis obscoena. Model komizmotwórczy w literaturze bladeńskiej*, [w:] *Komizm historyczny II*, red. A. Krasowska, T. Korpysz, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2018.
- Bąkowska N., *Maska czy gęba? Operetka Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell’arte* [tekst nieopublikowany].
- 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 UKSW, Kraków-Warszawa 2019.
- Bąkowska N., *Gradationing Gombrowicz. Remarks on second-hand translations*, „Europa Orientalis” 2019, 38.
- Bąkowska N., *Appunti sul potenziale comico delle strutture metafinzionali. Il caso di „Operetta” di Witold Gombrowicz*, „Parole rubate” [w druku].
- Ben-Porat Z., *Poetyka aluzji literackiej*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. LXXIX, z. 1.
- Benstock S., *At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text*, „PMLA” 1983, t. 98, nr 2.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
- Bertens H., *The idea of the Postmodern: A history*, Routledge, London-New York 1995.
- Bertens H., Fokkema D. [red.], *International Postmodernism. Theory and Practice*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1997.

- Bendazzi G., *The Films of Woody Allen*, Ravette, London 1987.
- Bereza A., *Parodia wobec struktury groteski* [w:] *Styl i kompozycja: konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i w Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1965.
- Berger P., Lucksmann T., *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*, Anchor Books, Garden City (New York) 1966.
- Bertens H., *The idea of the Postmodern: A history*, Routledge, London-New York 1995.
- Bielecki M., *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2004.
- Bielecki M., *Gombrowicz palimpsestowy* [recenzja], „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- Bielik-Robson A., *Dzieci czasu i losu: ponowoczesne kontrowersje wokół natury ludzkiej*, [w:] eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.
- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Biłgorajski P., *Humor w kulturze: od wykrywania fałszu do unikania prawdy*, „Filozofuj!” styczeń-luty 2019, nr 1 (25) [numer monograficzny nt. *Filozofia śmiechu i humoru*].
- Bishop T., *Pirandello and the French Theatre*, New York University Press, New York 1960.
- Bloom H., *Zachodni kanon. Książki i szkoła epok*, przeł. B. Baran, M. Szczubiałka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Universitas, Kraków 2002.
- Błoński J., *Pirandello: „Zamienione dziecko”*, „Dialog” 1967, nr 6.
- Błoński, *Historia i Operetka*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984.
- Błoński J., *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Błoński J., *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?*, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków 2003.
- Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Groteska, groteskowość* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- 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 narrative e teatro: lo spazio dell'istrione*, [w:] *Pirandello e il teatro*, red. E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1985.
- Borsellino N., *La tradizione del comico*, Garzanti, Milano 1989.
- Booth W.C., *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago Press, Chicago 1979.
- Bradbury M., *Crossroads: Fiction in the Sixties*, [w:] idem, *The Modern British Novel*, Secker & Warburg, 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.
- Brodzka A. et al. [red.], *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Bronowski C., *Il teatro italiano fra 1918-1940*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.
- Bronowski C., *Due rappresentazioni metateatrali di Luigi Pirandello a Varsavia negli anni venti*, „Quaderni PAU” 2003, nr 25/26.
- 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., *Rola aktora, autora i reżysera*, [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.
- 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*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Bystroń 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, Kitch, 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 letture dell'opera di Pirandello*, Europa, Roma 1996
- Caravetta P., Spedicato P. [red.], *Postmoderno e letteratura*, Bompiani, Milano 1984.
- 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*, Edizioni Cadmo, Fiesole (Firenze) 2002.
- Ceccarelli F., *Riso e sorriso. Saggio di antropologia biosociale*, Einaudi, Torino 1988.
- 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” maggio 1967, t. 12, nr 5.
- Chłopiński W., *O humorze poważnie*, Wydawnictwo Oddziału Państwowej Akademii Nauk, Kraków 1995.
- Chwin S., *Gombrowicz i forma polska* [posłowie], [w:] W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Cialdini R., *Wywieranie wpływu na ludzi: teoria i praktyka*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000.
- Cleto F., *Forme smaglianti di perversione testuale*, „Il Manifesto” 1 febbraio 2003.
- Cohn D., Gleich L.S., *Metalepsis and Mise en Abyme*, „Narrative” 2012, t. 20, nr 1.
- Compagnon A., *La seconde main, ou, Le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- 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., *Towards a New Theatre*, J.M. Dent & sons, London-Toronto 1913.
- Craig E.G., *The Theatre – Advancing*, Leopold Classic Library, 2016.
- Creus T., *When Harry met Zuckerman: self-reflexivity and metafiction in Philip Roth and Woody Allen*, „Ilha Do Desterro: A Journal of Language and Literature” 2006, nr 51.
- Critchley S., *On humour*, Routledge, New York 2002.
- Croce B., *Conversazioni critiche*, Laterza, Bari 1950.
- 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.
- Culler J., *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak – styl – konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, przeł. K. Biskupski et al., Czytelnik, Warszawa 1977.
- 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 przełomu. O prozie polskiej 1976-1996 [Szkice]*, 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., *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1996.
- Czermińska M., *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. I, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz, Universitas, Kraków 2005.
- Czerniak S., Szahaj A. [red.], *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996.
- Czyżewski S., *Homo ridens versus homo sapiens*, „Dyskurs” 2015, nr 19.
- D’Angeli C., Paduano G., *Il comico*, Mulino, Bologna 1999.
- Danek D., *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. LIX, z. 3.
- Danek D., *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, [w:] eadem, *O polemice literackiej w powieści*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Danek D., *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, t. LXIX, z. 4.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka: o tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

- Dąbrowski M., *Postmodernistyczne akcenty w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm: myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000.
- Dąbrowski M., *Buczkowski i Borges – modele intertekstualności*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, t. XLIV, nr 3.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm pogłębiony* [recenzja H. Janaszek-Ivaničkova, *Nowa twarz postmodernizmu*], „Przegląd Humanistyczny” 2003, nr 3.
- Dąbrowski M., *Modernizm, awangarda, postmodernizm – próba całości*, „Slavia Litteraria” 2005, t. LIV, nr 8.
- Dąbrowski M., *Literatura XX wieku w perspektywie porównawczej (modernizm, awangarda, postmodernizm). Rekonesans*, [w:] *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo - wiedza o języku - wiedza o kulturze – edukacja* [Zjazd Polonistów, Kraków, 22-25 września 2004], red. M. Czermińska et al., Universitas, Kraków 2006.
- 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 w Poznaniu, Poznań 2007.
- Dąbrowski M., *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, [w:] *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych* [III Kongres Polonistyki Zagranicznej, Poznań 8-11.06.2006], red. M. Czermińskiej, K. Meller, P. Flicyńskiego, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Dällenbach L., *Intertexte et autotexte*, „Poétique” 1976, nr 27.
- Dällenbach L., *The Mirror in the Text*, przeł. J. Whiteley, E. Huges, University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Dällenbach L., *Reflexivity and Reading*, przeł. A. Tomarken, „New Literary History” 1980, nr 3.
- Debenedetti G., *L'umoriso di Luigi Pirandello*, „Nuovi Argomenti” aprile-giugno 1968.
- Deleyto C., *The narrator and the Narrative: The evolution of Woody Allen's Film Comedies*, „Film Criticism” winter 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*, Ed. Periferia, Cosenza 1984.
- Della Terza D., *Pirandello dalla novella al teatro: tecnica del racconto ed itinerario della rappresentazione scenica*, idem, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento. Itinerari di ricezione*, Ed. Periferia, Cosenza 1984.
- de Man P., *O pojęciu ironii*, [w:] idem, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybyśławski, wstęp A. Warmiński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Dente C., *Elusiveness of revenge and impossibility of tragedy: Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Enrico IV*, „Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies” July-December 2005, nr 49.
- Delaperrière M., *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Deleuze G., *Difference and repetition*, przeł. P. Patton, Continuum, London-New York 2001.

- Dessoir M., *Das Schauspiel im Schauspiel*, [w:] *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, 6.
- Dipple E., *A Novel which is a Machine for Generating Interpretations*, [w:] *Metafiction*, red. M. Currie, Longman, New York 1995.
- Dombroski R.S., *Pirandello e Freud: le dimensioni dell'umorismo*, [w:] *Pirandello saggista* [Atti del Convegno Internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento], red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982.
- Donnarumma R., *Postmoderno italiano: un'introduzione*, [w:] *Il romanzo contemporaneo: voci italiane*, red. F. Pellegrini, E. Tarantino, Troubador Publishing Ltd., Leicester 2006.
- Donnarumma R., *L'ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, Bologna 2014.
- Dziadek A., *Interpretant – zarys zagadnienia*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993.
- Dziemidok B., *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska” 1953, t. XII.
- Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska” 1961, t. XVI, 4, sectio F.
- Dziemidok B., *O komizmie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
- Dziś wieczór improwizujemy* [program teatralny], polska adaptacja tekstu K. Braun, Teatr Wybrzeże, Gdańsk-Gdynia-Sopot 1961/1962.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, „Dialog” 2001, nr 3.
- Dudzik W., *Struktura w antystrukturze: szkice o karnawale i teatrze*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Dudzik W., *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Konteksty” 2002, nr 3/4 (258/259).
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze, Sic!*, Warszawa 2005.
- Dudzik W. [red.], *Karnawał: studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac. i wstęp W. Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Dunin-Wąsowicz P., Varga K., *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, EMPiK-Odeon, Warszawa 1995.
- Dunne M., „*Structuralist Memories*”, „*The Purple Rose of Cairo*” and the Tradition of *Metafiction*, „Film Criticism” 1987, t. 12, nr 1.
- Dygul J., *Wprowadzenie*, [w:] eadem, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Dziamski G., *Sztuka po modernizmie*, „Odra” 2000, nr 10.
- Eco U., Sughì C., *Cent'anni dopo: ritorno dell'intreccio*, Bompiani, Milano 1971.
- Eco U., *Dzielo otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka et. al, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Eco U., Ivanov V.V., Ractor M., *Carnival!*, Mouton Publishers, New York 1984.

- Eco U., *Postille a „Il nome della rosa”*, „Alfabeta” giugno 1983, nr 49.
- Eco U., *Komizm – „wolność” – karnawał*, przeł. W.K. Pesel, „Polska Sztuka Ludowa, Konteksty” 2002, nr 3/4 (258/259).
- Eco U., *Ironia intertekstualna i poziom lektury*, [w:] idem, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2003.
- Eco U., *Między kłamstwem a ironią*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo M., Kraków 2008.
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Ewin R.E., *Hobbes on laughter*, „The Philosophical Quarterly” January 2001, t. 51, nr 202.
- Federman R., *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac., wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Fellini F., *Klowni i ludzka komedia*, przeł. P. Gruszyński, „Res Publica Nowa” 1994, nr 4.
- Ferraris M., *La svolta testuale*, Unicopli, Milano 1986.
- Ferroni G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974.
- Festinger L., *A theory of cognitive dissonance*, Stanford University Press, Stanford 1957.
- Festinger L., *Cognitive dissonance*, „Scientific American” 1962, 207 (4).
- Feyersinger E., *Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: Die Metalepse im Animationsfilm*, „Montage” 2007, 16.2.
- Feyersinger E., *Metaleptic TV Crossovers*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin-New York 2011.
- Feyersinger E., *The Conceptual Integration Network of Metalepsis*, [w:] *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*, red. R. Schneider, M. Hartner, Walter de Gruyter, Berlin 2012.
- Fik M., *Dramat a teatr* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Filipowicz H., *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, „Dialog” 1991, nr 10.
- 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” winter 1992, t. 35, nr 4.
- Flieger, J.A., *The Purloined Punchline: Joke as Textual Paradigm*, „MLN” December 1983, t. 98, nr 5.
- Flieger J.A., *The Purloined Punchline. Freud's Comic Theory on the Postmodern Text*, John Hopkins University Press, Baltimore 1991.
- Fludernik M., *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, „Style” 2003, 37.
- Fludernik M., *Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction*, „Poetica” 2003, t. 35, nr 1/2.
- Fokkema D., *Historia literatury, modernizm, postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Forysiak-Strazzanti A., *Teatr Pirandella w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.

- 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 „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia” 2006, nr 4.
- Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007.
- Fredric J., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- Frese Witt M.A., *Pirandello's Sicilian Commedis and the Comic Tradition*, „Pirandello Society of America” 1990, 6.
- 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.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1993.
- Freud S., *Pisma psychologiczne*, t. 3, cz. 11: *Niesamowite*, KR, Warszawa 1997.
- Frye N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, wstęp D. Damrosh, Princeton University Press, Princeton 2020.
- Frye N., *Comic Fictional Modes*, [w:] idem, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, wstęp D. Damrosh, Princeton University Press, Princeton 2020.
- 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.
- Fuchs E., *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington 1996.
- 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*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000.
- Geerts W., Musarra F., Vanvolsem S. [red.], *Pirandello: poetica e presenza*, Bulzoni Editore, Roma 1987.
- Genette G., *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- Genette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, wstęp J. Culler, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1980.
- Genette G., *Introduction to the Paratext*, „New Literary History” 1991, nr 22.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Genette G., *Paratexts. Thresholds of interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge 1997.
- Genette G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.

- Gerould D.C., *Witkacy jako postmodernista*, „Dialog” 1990, nr 3.
- Gębala S., *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1.
- Gębala S., *Groteska a realizm*, „Litteraria” 1969, nr 1.
- Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. I. Cywińska, Teatr Nowy w Poznaniu, Poznań grudzień 1973.
- Giganci z gór* [program teatralny], przeł. J. Adamski, reż. A. Markowicz, Teatr Studio Galeria, Warszawa 1979.
- G.K., *Postawa nowych autorów. Choromański, Gombrowicz, Rudnicki*, [w:] W. Gombrowicz, *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka. 1933-1939*, red. nauk. J. Jarzębski, J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Głowiński M., *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984.
- Głowiński M., *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. LXVII, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. LXXVII, z. 4.
- 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., *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.
- Głowiński M., *Metanarracja* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.
- Głowczewski A., *O głównych terminach teorii komizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1994, XLIII, z. 43.
- Głowczewski A., *Komizm w komunikacji literackiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2004, LX, z. 366.
- Głowczewski A., *Wokół aksjologicznego modelu komizmu groteskowego*, [w:] *Odcienie humoru*, red. A. Kwiatkowska, S. Dżereń-Głowacka, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2008.
- Głowczewski A., *Komizm w literaturze: studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Gmys M., *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1999.
- Goćkowiak 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, Warszawa 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.
- Grądział-Wójcik J., *Tomasz Mizerkiewicz. Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Poznań 2007* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 2010, t. CI, z. 3.
- Grądział-Wójcik J., *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum poetyki” jesień 2015.
- Grzeszczuk, S. *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII w.*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- 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 Historicolitteraria” 2002, I.
- Guérin A., *Witold Gombrowicz: Trudno wyjść od niego takim samym jak się przyszło* [wywiad Anne Guérin z Witoldem Gombrowiczem], przeł. z fr. I. Kania, [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, przeł. I. Kania, B. Baran et al., t. 13: 1939-1963, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Guglielmino S., *Introduzione*, [w:] L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992.
- Habermas J., *Modernity versus Postmodernity*, „New German Critique” 1981.
- 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 (Washington) 1983.
- Hack T., *Humor as a Cognitive Dissonance Reduction Strategy: A Focus on Speakers*, Phoenix (Arizona) 2012, artykuł dostępny online: [https://www.academia.edu/3507872/Humor\\_as\\_a\\_Cognitive\\_Dissonance\\_Reduction\\_Strategy\\_A\\_Focus\\_on\\_Speakers](https://www.academia.edu/3507872/Humor_as_a_Cognitive_Dissonance_Reduction_Strategy_A_Focus_on_Speakers).
- Hall D., „*God Loves Fun*”. *Rola śmiechu w kulturze New Age*, „Konteksty” 2002, nr 3/4.
- Hanebeck J., *Understanding Metalepsis*, Bergische Universität Wuppertal, 2014 [rozprawa doktorska].
- Hanze D., *Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji*, „Postscriptum polonistyczne” 2013, 2 (12).
- Hassan I., *Pluralism in postmodern perspective*, „Critical Inquiry” spring 1986, t. 12, nr 3.

- Hassan I., *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus (Ohio) 1987.
- Hassan I., *POSTmodernIZM. Bibliografia parakrytyczna*, przeł. J. Holzman, [w:] *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wybór M. Giżycki, Akademia Ruchu, Warszawa 1988.
- Hassan I., *Toward a Concept of Postmodernism*, [w:] T. Docherty, *Postmodernism: a reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Heistein J., *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1978.
- Heistein J., *Historia literatury włoskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.
- Heistein J. [red.], *Historia literatury włoskiej*, Ossolineum, Wrocław 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 teatrologiczna)*, „Fa-art” 1995, nr 3 [cz. 2].
- Hischale T.S., *The Woody Allen Encyclopedia*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanhan-Boulder-New York-London 2018.
- Hobbes Th., *Human nature*, [w:] *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, red. W. Molesworth, t. 4, London 1840.
- Hoffman E., *Stream of subconsciousness. A first translation of 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.
- Horzyca 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, Warszawa 1969.
- Hosle V.G., *Woody Allen. An Essay on the Nature of the comical*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 2007.
- Husserl E., *Logika formalna i logika transcendentarna: próba krytyki rozumu logicznego*, przeł. G. Sowinski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2011.
- Hutcheon L., *Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody*, „The Canadian Review of Comparative Literature” spring 1978, t. 5, nr 2.
- Hutcheon L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario) 1980.

- Hutcheon L., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York 1985.
- Hutcheon L., *Ironia, satyra, parodia*, przeł. K. Górską, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. LXXVII, z. 1.
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXII, z. 4.
- Hutcheon L., *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Taylor & Francis e-Library, 2004.
- 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.
- Iffland A.W., *Meine Theatralische Laufbahn*, Walter de Gruyter, Stuttgart 1886.
- Illiano A., *Introduzione alla critica pirandelliana*, Fiorini, Verona 1976.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] idem, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Iser W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- Iwasiów I., *Autoparafraza jako sygnatura*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe 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-Janiszewskiej, Instytut Kultury, Warszawa 1992.
- Jamrozikowa A., *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Janaszek-Ivaničková H., Fokkema D. [red.], *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowej i Wschodniej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995.
- 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 Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1997.
- Janaszek-Ivaničková H., *Nowa twarz postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.

- Jankowiak-Siuda K., Siemieniuk K., Grabowska A., *Neurobiologiczne podstawy empatii*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2009, nr 4.
- Janoszka M., *Dwie koncepcje ironii – Richard Rorty i Friedrich Schlegel*, [w:] *Dziedzictwo romantyczne: o (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, O. Kalarus, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Jansen M., *Postmodernism in Italy*, [w:] *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D. Fokkema, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1997.
- Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia: il bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002.
- Jarzębski J., *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. LXII, z. 4.
- Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Jarzębski J., *Operetka jako garderoba duszy*, [w:] idem, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Jarzębski J., *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Jarzębski J., *Gombrowicz teatralny* [w:] idem, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Jarzębski J., *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Jarzębski J., *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, t. CV, z. 3.
- Jaszewska D., *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Jaśkiewicz E., *Juliusz Słowacki w twórczości Witolda Gombrowicza*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Wydawnictwo Uczelniane Pomorska Akademia Pedagogiczna, Słupsk 2002.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze: (fragmenty)*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. LXIII, z. 4.
- Jauss H.R., *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. LXXI, z. 1.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999.
- Jefferson A., *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.
- 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. LXX, z. 4.
- Jentsch E., *On the psychology of the uncanny*, „Journal of the Theoretical Humanities” 1997, 2 (1).

- Jernigan D.K. [red.], *Drama and postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, Cambria Press, Amherst (New York) 2008.
- Kaniewska B., Legeżyńska A., Śliwiński P., *Literatura polska XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Karasińska M., *Ze smoczej jamy do postmodernizmu*, „Polonistyka” 1995, nr 7.
- Karmolińska-Jakodzik E., *Podmiotowość a tożsamość współczesnego człowieka w przestrzeni rodzinnej. Dyskurs teoretyczny*, „Studia Edukacyjne” 2014, nr 31.
- Karp K., *Il pirandellismo in Gombrowicz e Kafka*, [w:] *Studi polacco-italiani di Toruń*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
- 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 Luigiego Pirandella. Na podstawie Lumie di Sicilia i La morsa*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” [Seria Studia Neofilologiczne] 2012, t. VIII.
- Kasperski E., *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, [w:] idem, *Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1996.
- Kasperski E., *Poetyka i antropologia postaci*, [w:] *Postać literacka: teoria i historia*, red. E. Kasperski, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998.
- Kasperski E., *Poetyka i antropologia postaci*, [w:] *Postać literacka: teoria i historia*, red. E. Kasperski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. LXX, z. 4
- Keen S., *Empathy and the novel*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Kelera J., *Dramat* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Kelera J., *Groteski dramaturgia* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, 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., „*Ferdydurke*. Artykuł dyskusyjny, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984.
- Kleiner K., *Z zagadnień komizmu*, [w:] idem, *Studia z zakresu teorii literatury*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1961.
- Klejnocki J., Sosnowski J., *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości pokolenia „brulionu” (1986-1996)*, Sic!, Warszawa 1996.
- 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>.

- Koestler A., *The act of creation*, Hutchinson, London 1965.
- Kołakowski L., *Kaplan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] idem, *Pochwała niekonsekwencji*, t. 2, Nowa, Warszawa 1989.
- Komendant T., *Czy ujrzę postmodernizm w Warszawie?*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 9.
- Košuta 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 comoedia 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, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001.
- Krasner D., *A History of Modern drama*, t. 1 (1879-1959), Wiley Blackwell, Hoboken (New Jersey) 2016.
- Krasner D., *A History of Modern drama*, t. 2 (1960-2000), Wiley Blackwell, Hoboken (New Jersey) 2012.
- Kristeva J., *Problemy strukturywania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. LXIII, z. 4.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, [w:] idem, *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Krysiński W., *Pirandello in Polonia*, [w:] *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* [Venezia, Fondazione „Giorgio Cini” Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961], Le Monnier, Selci-Umbro (Perugia) 1967.
- Krysiński W., *Pirandello et Gombrowicz, deux visions de l’homme inauthentique*, „Rivista di Letterature Moderne e Comparate” settembre 1973, t. XXVI, nr 3.
- Krysiński 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.
- Krysiński 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.
- Krysiński 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.
- Krysiński W., *La linea Cervantes-Pirandello, prolegomena 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.
- Krysiński W., *Il romanzo e modernità*, Armando Editore, Roma 2003.
- Krysiński W., *Borges, Calvino, Eco: filosofia della metanarrazione*, „Revista Signótica” 2005, t. 17, nr 1.

- 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., *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3.
- Kucharuk S., *Pirandello i Szaniawski: przyczynek do badań komparatystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2011.
- Kuharski A.J., *Improwizacje z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w dwudziesty pierwszy wiek*, [w:] *Witold Gombrowicz nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22-27 marca 2004*, red. J. Jarzębski, Universitas, Kraków 2010.
- Kukkonen K., Klimek S., *Metalepsis in Popular Culture*, Walter de Gruyter, Berlin 2011.
- Kwiek M., *Richarda Rorty’ego postmodernistyczny świat ironii*, „Kultura współczesna. Teoria – Interpretacje – Krytyka” 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.
- Leopardi G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi deg’Italiani*, red. M. Dondero, Rizzoli, Milano 1998.
- Levenson J.L., *Dramatists at (Meta) Play: Shakespeare’s Hamlet*, „Modern Drama”, september 1981, nr 24(3).
- Levenson J.L., *Pirandello’s Henry IV*, „Modern Drama” september 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., *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Lewicki Z. [red.], *Nowa proza amerykańska: szkice krytyczne*, przeł. J. Anders et al., Czytelnik, Warszawa 1983.
- 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., *Empathy, inner, imitation and sense-feelings*, [w:] *A modern book of esthetics*, red. M.M. Rader, Holt, Rinehart and Winston, New York 1965
- Lipps Th., *Grundtatsachen des Seelenlebens*, Verlag von Max Cohen & Sohn (Fr. Cohen), Bonn 1883.
- Lipps Th., *Psychologie der Komik*, „Philosophische Monatshefte” 1888 (t. 24), 1889 (t. 25).
- Lipps Th., *Komik und Humor: Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1898.

- Lipps Th., *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1904.
- Lipps Th., *Empathy, inner, imitation and sense-feelings*, [w:] *A modern book of esthetics*, red. M.M. Rader, Holt, Rinehart and Winston, New York 1965.
- Lissa Z., *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, z. 1 i 2.
- Livio G., *Il teatro in rivolta: futurino, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976.
- Lodge D., *The Novelist at the Crossroad*, [w:] *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Routledge and K. Paul, London-New York 1971.
- Lombardo A., *Shakespearean Pirandello*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni Editore, 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* [Atti del Convegno Internazionale di Tornotno, Istituto Italiano di Cultura, 21-23 ottobre 1994], red. A. Alessio, G. Sanguinetti Katz, Palumbo, Palermo 1996.
- Lucente G.L., *Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986.
- Lugnani L., *Volto grottesco e risvolto lirico del dramma pirandelliano*, [w:] idem, *Pirandello. Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970.
- 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.
- Luperini R., *Il riso di Pirandello*, [w:] idem, *Pirandello*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999.
- Lytard J.F., *Kondycja ponowoczesna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9.
- Lytard J.-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984.
- 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.
- Łapiński Z., *Postmodernizm – co to i na co?*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1.
- Łebkowska A., *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu w narracji*, „Ruch Literacki” 2002, z.3.
- Łobas N., *Tekstowe realizacje modeli karnawałowych w „Ferdynandzie” Witolda Gombrowicza*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 1.
- Łukasiewicz J., *Śmiech*, [w:] idem, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1993.
- Maceri D., *Dalla novella alla commedia pirandelliana*, Peterlang, New York 1991.



- Malić Z., „Ślub” *Gombrowicza*, „Dialog” 1967, nr 5.
- Malić Z., *Gombrowicziana*, Biblioteka Književna smotra, Hrvatsko filološko društvo – Disput, Zagreb 2004.
- Malina D., *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio State University Press, Columbus (Ohio) 2002.
- Mann M., *Literatura włoska*, przeł. E. Porębowicz, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. 2, Wydano nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego, Jan Świątojański i Ska, 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], tekst dostępny online: <http://amsdottorato.unibo.it/4789>.
- Margański J., *Gombrowicz wieczny debiutant*, 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.
- 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.
- McCaffery L., *The Art of Metafiction*, [w:] *Metafiction*, red. M. Currie, Longman, New York 1995.
- McHale B., *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York 1987
- McCann G., *Woody Allen*, Polite Press, Cambridge 1991.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002.
- Mengaldo P.V., *Titoli novecenteschi*, [w:] idem, *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 1991.
- Michalski M., *Zabawa światem – przerażenie 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 narrative e teatro)*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978.

- Millati P., *Gombrowicz wobec sztuki (Wybrane zagadnienia)*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.
- Mitosek Z., *Literatura jako dialog*, [w:] eadem, *Teorie badań literackich. Przegląd historyczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Mitosek Z., *Mimesis: zjawisko i problem*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997.
- Mitosek Z., *Mimesis między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1.
- 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., *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności*, [w:] idem, *Ni śmieszno. 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, *Ni śmieszno. 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, *Ni śmieszno. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Komizm komunikacji literacki w (i po) komunizmie*, [w:] idem, *Ni śmieszno. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Ni śmieszno. 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.
- Morawski S., *Na zakręcie. Od sztuki do posztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1985.
- Morawski S., *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr 3.
- Morawski S., *Modernizm a postmodernizm – przedłużenie czy alternatywa*, [w:] *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.
- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.
- Mrugalski M., Pietrzak P., *Spory o bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, t. XXCV, z. 4.
- 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*, Editori 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.

Neri R., *La metanarrativa: le teorie, la storia, i testi*, Università degli Studi di Verona, Verona 2007 [rozprawa doktorska], tekst dostępny online: [http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa\\_02958.pdf](http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf).

Nash C., *The unravelling of postmodern mind*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2001.

Nastić R., Bratić V. [red.], *Highlights in Anglo-American Drama: Viewpoints from Southern Europe*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016.

Nelles W., *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narratives*, Lang, New York 1997.

Nelson T.G.A., *Comedy: an introduction to comedy in literature, drama, and cinema*, Oxford University Press, Oxford 1990.

Neveux G., *Pirandello vous a-t-il influencé?*, „Arts” 16-22/01/1957, nr 602.

Nünning A., *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. LXVIII, z. 4.

Nycz R. [red.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] idem, *Tekstowy świat poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.

Nycz R., *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Postrukturalizm 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, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000.

Nyczek 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-Skonieczna, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kielce 1996.

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.

Okopień-Sławińska A., *Ironia* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007

Oliva A.B., *Włoska transawangarda*, „FlashArt” 1990, nr 1.

Olsen E., *The Theory of Comedy*, Indiana University Press, Bloomington 1968.

Ommundenson W., *Metafiction?: Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne University Press, Melbourne 1993.

- O'Neill P., *The Comedy of Entropy: Humour/Narrative/Reader*, University of Toronto Press, Toronto 1990.
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. LXX, z. 4.
- Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1977.
- Orlando F., *Lettura freudiana del „Misanthrope”*, Einaudi, Torino 1979.
- Orsini F., *Pirandello e l'Europa*, Edizione Luigi Pellegrini, Cosenza 2001.
- Palmer J., *The logic of the Absurd: on film and television comedy*, British Film Institute Publishing, London 1987.
- Panas W., *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, [w:] *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 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 Harry T. Moore, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1974.
- Partyga E., *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Pavis P., *Postmodern Theatre. Theatre at the Crossroads of Culture*, przeł. L. Kruger, Routledge, New York 1992.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł, oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, wstęp A. Ubersfeld, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
- Pawlicki M., *Za kulisami powieści: wybrany przykłady angielskiej prozy autotematycznej*, [w:] *Dziewięć odśłon literatury brytyjskiej*, red. M. Bleinert M., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Perkowska H., *Postmodernizm a metafizyka*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2003.
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXXII, z. 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)*, tekst dostępny online: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>.
- Pier J., Schaeffer J.-M. [red.], *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris 2005.
- Pietrasiński 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., *Enrico IV e il teatro nel teatro*, [w:] eadem, *Pirandello*, Mulino, Bologna 2011.
- Polacco M., *All'insegna dell'umorismo*, [w:] eadem, *Pirandello*, Mulino, Bologna 2011.

- Proser M.N., *Madness Revenge and 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.
- Ratajczakowa D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015.
- Ricardou J., *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1973.
- Reimann R., *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Rembowska-Pluciennik M., *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Universitas, Kraków 2004.
- Rembowski J., *Zarys historii badań nad empatią*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia psychologiczne” 1993, z. 9.
- Ricardou J., „*Claude Simon*”, *textuellement*, [w:] *Claude Simon. Analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, red. J. Ricardou, Éditions U.G.E., Paris 1975.
- Rice P., Waugh P., *Modern Literary Theory*, Edward Arnold, London, New York-Melbourne-Auckland 1993.
- 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., *Syllepsis*, „Critical Inquiry” 1980, nr 4.
- 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., *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. LXXIX, z. 1.
- Riffaterre M., *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, t. 25, 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 Editore, Firenze 2002.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996.
- 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” April 1988, t. 17, nr 1-2.
- Rose M.A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- 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 Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1987.
- Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7).
- Royle N., *The uncanny: an introduction*, Manchester University Press, Manchester 2003.
- Rössner M., De Michele F., *Pirandello e l'identità Europea*, Metauro, Pesaro 2007.
- Russo L., *Pirandello e la psicoanalisi*, [w:] *Pirandello e la cultura del suo tempo*, red. E. Scrivano, Mursia, Milano 1984.
- Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, t. CI, z. 2.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55).
- Ruthland 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.
- Sanavio P., *Gombrowicz: forma i rytuał*, przeł. K. Bielas, F. M. Cataluccio, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. M. Cataluccio, J. Illg., Wydawnictwo Znak, Kraków 1991
- Sandauer A., *Samobójstwo Mitrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Sandauer A., *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984.
- Sandauer A., *Konstruktywny nihilizm*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Awangarda prozy i teatru*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Sztuka po końcu sztuki*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Śmiech i uśmiech*, [w:] idem, *Pisma zebrane. Studia historyczne i teoretyczne*, t. 2, 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.
- Santarcangeli P., *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1989.
- Santermao D., *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello*, [w:] *Pirandello e la parola*, red. E. Laretta, Edizioni 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.
- Sauer D.K., *American Drama and the Postmodern: Fragmenting the Realistic Stage*, Cambia Press, Amherst (New York) 2011.
- Schultze B., Conrad J., *Metateatr Witolda Gombrowicza* [w:] *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zabura, Universitas, Kraków 2004.
- Schauer O., *Ueber das Wesen der Komik*, „Archiv für die gesamte Psychologie” 1910, t. 18.
- Schlegel F., *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył M.P. Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Schleuter 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.
- Scholze D., *Gombrowicz między modernizmem a postmodernizmem* [w:] *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zabura, Universitas, Kraków 2004 (również w: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowowschodniej. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski, Ustroń 15-19 listopada 1993*, red. H. Janaszek-Ivaničkova et al., Uniwersytet Śląski, Katowice 1995).
- Scholes R., *Structural Fabulation. An essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, South Beng (Indiana) 1975.
- Scholes R., *Fabulation and Metafiction*, Chicago, University of Illinois Press, Chicago 1979.
- Scholes R., *Metaproza*, przeł. A. Kołyszko, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac., wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Scholes R., *The Fictional Criticism of the Future*, „TriQuarterly” fall 1975, nr 34.
- Scholes R., Kellogg R., Phelan J., *The nature of narrative*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i wyobrażenie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Schultz-Buschjaus U., *L'umorismo: l'anti-retorica e l'antisintesi di un secondo realismo*, [w:] *Pirandello saggista*, red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982, s. 77-86.
- Sciascia L., *Pirandello e il pirandellismo*, con lettere inedite di Pirandello a Tilgher, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953.
- Sciascia L., *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989.
- 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 1896*, Treves, Milano 1908.
- Sheppard R., *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 2000.

Sidoruk E., „*Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*”, Margaret A. Rose, Cambridge 1993 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1998, t. LXXXIX, z. 3.

Sini C. [red.], *Il comico*, Editoriale Jaca Book S.p.A, Milano 2002.

Sławiński J., *Intertekstualność* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Sławiński J., *Parodia* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Sławiński J., *Metaliteratura* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Sławiński J., *Teatr w teatrze* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Sławiński J., *Deus ex machina* [hasło], [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Słowiński M., *Blazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.

Sieradzki J., *Do rdzenia. 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 (Maryland) 1984.

Simonetti P., *Postmoderno/Postmoderni: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, „Status Quaestions. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari” 2011, nr 1.

Smullyan R., *Diagonalization and Self-Reference*, Oxford Science Publications, Oxford 1994.

Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.

Sontag S., *Introduction*, [w:] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. (z pol. na ang.) D. Borchardt, Yale University Press, New Haven 2000.

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 ed elusione. Una nota filosofica su Shakespeare e Pirandello*, „Intersezioni” 1996, XVI, nr 3.

Spencer H., *Fizjologia śmiechu*, przeł. J. Goldszmit, Nakładem Księgarni G. Centnerszvera, Warszawa 1884.

Spergel M., *Commedia motifs in Pirandello's „Each in his own way”*, „Pirandello Society of America” 1990, 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 Greenawaya*, Nomos, Kraków 2014.



- Stein E., *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka i Jerzy F. Gierula, Wydawnictwo Znak, Kraków 1988.
- Stewens D., *Pirandello: scrittura e scena*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1983.
- Stoffa A., Skubaszewska-Pniewska A. [red.], *Teoria karnawalizacji: konteksty i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Suchanow K., *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1-2, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2017.
- Swoboda T., *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Szahaj A., *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996.
- Szahaj A., *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
- Szahaj A., *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004.
- Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Szary-Matywiecka E., *Autotematyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- 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, New Jersey 1968.
- Szkłowski W.B., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo 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. Misiołek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Szymanowska J., *Savinio, Pirandello i inni: szkice krytycznoliterackie*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013.
- Świerkocki I.M., *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1952.
- Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.
- Teske J.K., *Myśl Karla R. Poppera a współczesne badania nad sztuką*, „Przegląd Filozoficzny” 2014, nr 4 (92), rocznik 23.
- Thorne T., *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody, kulty, fascynacje*, przeł. Z. Betko, Muza, Warszawa 1995.

- Thoss J., *When Storyworlds Collide: Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Brill, Rodopi, Leiden-Boston 2015.
- Tilgher A., *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienza e Lettere, Roma 1923.
- Torop P., *Zagadnienie intekstu*, przeł. T. Bogdanowicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXII, z. 2.
- Trautwein W., *Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch*, „Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft” 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, z. 2.
- Tuszyńska K., *Modelowanie świata przedstawionego w komiksie Mila Manary*, „Studia Pragmalingwistyczne. Rocznik Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki UW” 2011, rocznik III.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions sociales, Paris 1996.
- Ugniewska J., *Svevo i Pirandello: od kryzysu świadomości do świadomości kryzysu*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Ugniewska J., *Luigi Pirandello. Życie i forma*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001.
- Uniłowski K., *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. LXXXII z. 2.
- Uniłowski K., *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „Fa-art” 1994, nr 4 [cz. I].
- Uniłowski K., *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, „Fa-art” 1995, nr 1 [cz. II].
- Uniłowski K., *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, UŚ, Katowice 1999.
- Urbanowski M., *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonensans)*, „Wielogłos” 2007, t. 1, nr 1.
- Vaglio A., *Come leggere Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello*, Mursia Editore, Milano 1989.
- Valentini M., *Shakespeare e Pirandello*, Bulzoni, Roma 1990.
- Valentini M., *Pirandello shakespeariano*, [w:] *Shakespeare e il Novecento*, red. A. Lombardo, Bulzoni Editore, Roma 2002.
- Van den Bossche B., Jansen M., Dupré N. [red.], *Finzioni & finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo* [Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010], Franco Cesati Editore, 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*, przeł. i red. H.F. Mallgrave, E. Ikonomou, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (California) 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*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.
- Waugh P., *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, Edward Arnold, London 1992.
- Waugh P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, London-New York 2001.
- Welsh 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.
- Witkowicz M. (właśc. Marek Drabikowski) [red.], *Literatura Polska po roku 1939: przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, PEN, Warszawa 1989.
- Witkowski L., *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michaiła Bachtina w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1991.
- Witwicki W., *Analiza komizmu*, [w:] idem, *Psychologia*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963.
- Wojas P., *Between writing and existence: Self-reflexivity of Gombrowicz's fiction*, „The Linguistic Academy Journal of Interdisciplinary Language Studies” 2012, t. 2.
- Wojniakiewicz-Dziadosz M., *Fikcja mimetyczna i problem koincydencji w powieści*, [w:] *Mimesis w dyskursie literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 1996.
- Wolf W., *Illusion and Breaking Illusion Twentieth Century Fiction*, [w:] *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, red. F. Burwik, 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*, [w:] *Studies in Intermediality*, red. W. Wolf, t. 5, 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 (Ohio) 2013.
- Woolf V., *The narrow Bridge of Art*, [w:] E.A. Hugerford, *Virginia Woolf's early criticism 1905-25*, Ann Arbor 1965.
- Worthen W.B., *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*, University of California Press, Los Angeles 1992.
- 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., *L'umorismo: poetica morale*, „Rivista di studi pirandelliani” giugno-settembre 1980, rocznik 3.

Zangrilli F., *Pirandello e i classici: da Euripide a Verga*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 1995.

Zangrilli F., *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Società Editrice Internazionale, Torino 1996.

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

Zawadzki B., *Przegląd krytyczny ważniejszych teoryj komizmu*, „Przegląd filozoficzny” 1929, z. 1-2.

Zawadzki B., *O komizmie. Studium psychologiczne*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1927 [rozprawa doktorska].

Zielińska B., *Śmiech Gombrowicza*, „Ruch literacki” 1987, z. 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., *Semiotyczne problemy sztuki teatralnej*, „Teksty” 1976, nr 2.

Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Ziomek J., *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Ziomek J., *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, [w:] idem, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.

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), *Śmiech*, [w:] idem, *Śmiech, uśmiech, zgroza*, Biblioteka Boya, Warszawa 1933.

Żeleński T. (Boy), *Pirandello*, [w:] idem, *Pisma*, s. I, t. VI: *Szkice literackie*, oprac. B. Winkłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

Żeleński T. (Boy), *Śmiech. Filozofia i ptaszek*, [w:] idem, *Pisma*, t. 18, oprac. W. Kopaliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

### Źródła internetowe

<https://www.pirandelloweb.com>

<https://witoldgombrowicz.eu>

<http://www.univr.it>

<http://amsdottorato.unibo.it>

<https://www.lhn.uni-hamburg.de>

<https://niewinni-czarodzieje.pl>

<http://www.dwutygodnik.com>

<https://kultura.onet.pl>

<http://www.encyklopediateatru.pl>

<https://sjp.pwn.pl>

<https://www.academia.edu>

### *Spis ilustracji*

**Fot. 1.** Inscenizacja sztuki *Sei personaggi in cerca d'autore*, reż. Giorgio De Lullo, RAI, 1965, źródło: <https://www.pirandelloweb.com/sei-personaggi-in-cerca-dautore> [dostęp 04.04.2020]

**Fot. 2.** Inscenizacja *Operetki*, reż. Jorge Lavelli, Théâtre de la Colline, Paryż 1989, źródło: <https://witoldgombrowicz.com/pl/oeuvre-theatre/theatre-operette> [dostęp 04.04.2020]

**Fot. 3.** Kadr z filmu *Wszystko co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać*, reż. Woody Allen, 1972, źródło: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/woody-allen-wraca-na-broadway/wgym3g2> [dostęp 04.04.2020]

## Streszczenia

### Streszczenie

Rozprawa doktorska zatytułowana *Struktury i sensy komiczne metafikcji w dramacie. Studium porównawcze* ma na celu wykazanie komicznego potencjału metafikcji oraz zilustrowanie tego zjawiska na przykładzie twórczości dramatycznej Luigiho Pirandella i Witolda Gombrowicza. Praca, o charakterze komparatystycznym polonistyczno-italianistycznym, wskazuje komizm metafikcji jako przejaw Pirandello-Gombrowiczowskich konwergencji, również w zakresie postmodernistycznych konotacji i antecedenji w twórczości obu pisarzy. Dorobek teatralny Pirandella i Gombrowicza stanowi bogaty materiał do badań porównawczych nad strukturami i sensami komicznymi metafikcji, a także wykazuje w tym zakresie 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 również dotąd studium porównawcze zestawiające ze sobą dramatopisarstwo Pirandella i Gombrowicza w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji, brak też badań traktujących te zjawiska u obu autorów z osobna.

W celu dowiedzenia komicznego potencjału metafikcji w pracy zostały rozpatrzone dotychczasowe ustalenia badawcze sygnalizujące powiązania metafikcji i komizmu, jak również dotyczące jakości komicznych w twórczości Pirandella i Gombrowicza oraz Pirandello-Gombrowiczowskich konwergencji, a następnie dokonane zostały uporządkowania terminologiczne w zakresie struktur metafikcyjnych i form komizmu, prowadzące do wykazania powiązań pomiędzy charakterystycznymi elementami metafikcji i komizmu oraz do nakreślenia komicznych uwarunkowań metafikcji. Komiczny potencjał metafikcji wykazany został na przykładzie 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”: *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* (1921), *Każdy na swój sposób* (1924) i *Dziś wieczorem improwizujemy* (1930) oraz – w zakresie pojedynczych elementów – sztuki z etapu „humorystyczno-gnozeologicznego” (*Henryk IV*, 1922) i „mitycznego” (*Giganci z gór*, 1930). Z drugiej strony analizie poddane zostały struktury metafikcyjne obecne w całej twórczości dramatycznej Gombrowicza: *Iwone, księżniczce Burgunda* (1938), *Ślubie* (1957), *Operetce* (1966), *Historii* (1975). Wykazano, że 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. Wreszcie opisane zostały relacje między twórczością teatralną Pirandella i Gombrowicza w zakresie struktur i sensów komicznych metafikcji.

Dokonane w pracy 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. 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, że u włoskiego i polskiego dramaturga metafikcja *in primis* wyraża nurtujące ich dylematy artystyczne i egzystencjalne, a ich komiczny wydźwięk jest wtórny, natomiast u amerykańskiego pisarza metafikcja jest wykorzystywana z uwagi na zakodowany w niej potencjał komiczny, jako narzędzie postmodernistycznej zabawy literackiej.

**Słowa kluczowe:** komizm metafikcji, Pirandello, Gombrowicz, teatr, dramat, komizm, metafikcja, komparatystyka

## Abstract

The main objective of the doctoral dissertation entitled *Comic structures and senses of metafiction in drama. A comparative study* is to reveal a comic potential of metafiction and to exemplify this phenomenon by Luigi Pirandello's and Witold Gombrowicz's theatrical output. The present study, being of comparative Polish-Italian nature, aims at demonstrating metafictional humour as a manifestation of convergences between Pirandello and Gombrowicz, also as far as postmodern connotations in dramas 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 theatrical output, nor any research on this phenomenon in dramas of each of the two authors has been developed so far. Nevertheless, theatrical works 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 art regarding intersections between metafictional and comic elements, as well as the studies on comic aspects and the ones comparing various aspects of the two authors' works were analysed. The terminology related to metafictional structures and comic forms was presented. The methodological approach was developed. The comic potential of metafiction was subsequently demonstrated based on examples of dramatic works by Pirandello and Gombrowicz. Among the dramas of the Italian writer the most representative material for the research is provided by works belonging to the phase of „theatre in the theatre”: *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 present in all four Gombrowicz's dramatic works were analysed: *Iwona, Princess of Burgundy* (1938), *The Marriage* (1957), *Operetta* (1966) and *History* (1975). The research revealed essentially analogous metafictional structures (intertextuality, irony, metafictional characters and categories related to them, such as metalepsis, grotesque, absurd and fluidity) in the dramas of both authors and proved that they are determinants of comic senses. Finally, the relations between the theatrical works of Pirandello and Gombrowicz in terms of comic senses and structures were drawn.

The comparative analysis of metafictional structures and of the respective comic phenomena in Pirandello's and Gombrowicz's dramatic works enabled to develop a comic model based on metafiction. Verification of the proposed comic model proved the distinctness of Pirandello's and Gombrowicz's metafictional humour, as a sign of postmodern connotations, in comparison to a strictly postmodernist



metafictional humour present in Woody Allen's works. The distinctive difference between the three playwrights is that in the case of the Italian and Polish author the metafiction first of all expresses certain artistic and existential dilemmas, while its comical overtones are secondary, while in the case of the American writer the metafiction is adopted - specifically because of the comic potential encoded in it - as a tool of postmodern literary play with a reader.

*Keywords:* metafictional humour, Pirandello, Gombrowicz, theatre, drama, comic forms, metafiction, comparative literature

## Riassunto

La presente tesi di dottorato dal titolo *Strutture e sensi comici della metafinzione nel dramma. Uno studio comparato* 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. La tesi, 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. Inoltre, la verifica di questo modello nelle realizzazioni postmoderne ha messo in risalto la distinzione tra la comicità metafinzionale in Pirandello e in Gombrowicz, in quanto postmoderni *ante litteram*, e quella di carattere strettamente postmoderno presente nelle opere di Woody Allen. La differenza chiave tra i tre drammaturghi è quella che nel caso di Pirandello e di Gombrowicz la metafinzione innanzitutto esprime alcuni dilemmi artistici ed esistenziali, mentre le sue sfumature comiche sono piuttosto secondarie, invece nel caso dello scrittore americano la metafinzione viene usata proprio per i sensi comici in essa celati e viene adottata come strumento del gioco letterario postmoderno con il lettore.

**Parole chiave:** comicità metafinzionale, Pirandello, Gombrowicz, teatro, dramma, comico, metafinzione, letterature comparate