

Pamiętnik Literacki 2010, 2, s. 113-138



Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie

Krystyna Ruta-Rutkowska

KRYSTYNA RUTA-RUTKOWSKA
(Uniwersytet Warszawski)

METATEATRALNOŚĆ, METADRAMATYCZNOŚĆ, METATEKSTOWOŚĆ W DRAMACIE

Spośród trzech kategorii wymienionych w tytule wyłącznie pierwsza doczekała się obszernej literatury przedmiotu, druga używana bywa zamiennie z metateatralnością. Metatekstowość pojawia się w pracach o dramacie jedynie przygodnie; nie występuje w charakterze ugruntowanej kategorii teoretycznej.

W dodatku zjawiska te dużo częściej przyciągały uwagę badaczy za granicą niż w Polsce. Do niedawna istniała u nas tylko jedna praca poświęcona metateatralności¹, dopiero ostatnio można zaobserwować większe nią zainteresowanie². Powód tej zmiany jest oczywisty: powrót do badań nad dramatem, wyzwania, jakie stawiają przed badaczami teksty tak znaczących twórców XX-wiecznych, jak Luigi Pirandello, Jean Genet, Tom Stoppard, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Helmut Kajzar, Bogusław Schaeffer, Janusz Głowacki czy Marek Koterski – kierują uwagę ku metakonstrukcjom.

Ich problematyka okazuje się więc bardzo istotna, jednak uchwycenie jej sprawia ogromne trudności. I to nie tylko z powodu wspomnianej luki w polskim piśmiennictwie. Przysłowiowej brzytwy chwyci się również ten, kto – spragniony systematyzacji czy wzorcowego opisu – sięgnie do obcojęzycznych prac, gdyż panuje tam obezwładniające zamieszanie. Ogólnie rzecz biorąc, można wyróżnić dwie najważniejsze tendencje. Najczęściej termin „metateatralność” oznaczać ma wszystkie wymienione w tytule zjawiska. Przy takiej praktyce kategoria metateatralności staje się jednak rozmyta, sprawia wrażenie dowolności, intuicyjnej niedookreśloności. Na przeciwnym biegunie sytuuje się tendencja odwrotna: wielokrotnie ponawiane próby klasyfikacji, niekiedy bardzo drobiazgowych i – co tu kryć – mało w praktyce przydatnych.

Podstawową niedogodność stwarza jednak sam termin, którego kształt może sugerować, jakoby odnosił się on wyłącznie do zjawisk teatralnych, scenicznych,

¹ S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999 (wyd. 1: Łódź 1991).

² W ostatnich latach ukazało się kilka książek mniej lub bardziej związanych z tematyką artykułu, tj.: M. G m y s, *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*. Toruń 1999. – E. P a r t y g a, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków 2004. – A. R. B u r z y Ń s k a, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*. Kraków 2005.

choć z konieczności (tj. z braku innych dostatecznie ugruntowanych terminów czy też wskutek ciężenia tradycji) używa się go również w odniesieniu do tekstu dramatycznego. Spotyka się, co prawda, także termin „metadramatyczność”; niewiele to wszakże zmienia, skoro kategorie te praktycznie zachodzą na siebie (albo bywają używane zamiennie) i próżno by szukać kryterium, dla którego jedni badacze mówią o metateatralności, a inni o metadramatyczności³.

Nie dość na tym; niektórzy uznają metadramat za osobny gatunek⁴, co – prawdę powiedziawszy – wydaje się dość ryzykownym pomysłem. Jak bowiem określić wyznaczniki tego gatunku? Jak usytuować jego gatunkowość wobec innych gatunków? Sporządzając „rejestr” klasycznych metadramatów na podstawie literatury przedmiotu, musielibyśmy umieścić obok siebie utwory tak odmienne, jak *Hamlet* Szekspira, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* Pirandella, *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* Stopparda, *Nasze miasto* Wildera... Nadto różne nazwy gatunkowe musiałyby krzyżować się lub też „metadramat” funkcjonowałby jako swego rodzaju nadgatunek, supergatunek czy wręcz... metagatunek. Sytuacja stałaby się nadmiernie powikłana, by nie rzec – paranoiczna⁵.

Pomysł ów nie budzi entuzjazmu z innego jeszcze względu: przecież od dziesięcioleci (jeśli nie od stuleci, biorąc pod uwagę synkretyzmy – romantyczny i przełomu wieków) obserwujemy rozmywanie się, zacieranie, przekraczanie granic między poszczególnymi gatunkami i rodzajami. W tej sytuacji potraktowanie metadramatu jako gatunku wydaje się mnożeniem genologicznych bytów ponad potrzebę, które niczego nie rozstrzyga ani nie rozjaśnia, pozornie tylko porządkując sytuację.

Jak zatem ominąć te niedogodności, jak rozumieć metateatralność i w jaki sposób o niej mówić?

Metateatr/metadramat

Termin „metateatr” („metateatralność”) odnotowany został przez jedno z podstawowych źródeł wiedzy terminologicznej w dziedzinie dramatu i teatru – *Słownik terminów teatralnych* Patrice’a Pavis’a⁶. Pavis proponuje następującą definicję:

Przedstawienie lub dramat o charakterze autorefleksyjnym, którego tematyka skoncentrowana jest wokół spraw teatru; sztuka dramatyczna, która „mówi” o samej sobie czy też „przedstawia się sama”.

³ Najnowszy przegląd stanu badań zawiera książka Burzyńskiej (*op. cit.*). Zob. też Świontek, *op. cit.*

⁴ Takie podejście proponował już L. Abel (*Metatheatr: A New View of Dramatic Form*. New York 1963).

⁵ Podobne stanowisko zajmuje Świontek (*op. cit.*), s. 146.

⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wstęp A. Ubersfeld. Wrocław 1998. Termin ten pojawia się też w pracach badaczy zajmujących się dramatem (właśnie: dramatem, znacznie rzadziej – teatrem), a został wprowadzony w roku 1963 przez Abła (*op. cit.*).

Dalej do pracy Pavis’a odsyłam skrótem P. Ponadto stosuję tu następujące skróty: K = Z. Krasinski, *Nie-Boska komedia*. Wyd. 8, zmien. Wstęp M. Janion. Oprac. M. Grabowska. Wrocław 1965. BNI 24. – R = T. Rózewicz, *Akt przerywany. Komedia niesceniczna w jednym akcie*. W: *Teatr*. Wyboru dokonał autor. Wstęp J. Kelera. T. 1. Kraków 1988. – S = J. Słowacki, *Kordian. Część pierwsza trylogii: Spisek koronacyjny*. Wyd. 7. Oprac. M. Ingłot. Wrocław 1986. BNI 2. – Z = A. Ziłowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków 2002. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

Potem dodaje:

Wystarczy, by rzeczywistość przedstawiona jawiła się w postaci już steatralizowanej [...].
[P 287]

Wagę owej cechy podkreśla również największy w Polsce autorytet w tej dziedzinie, Sławomir Świontek, który mówi o „stematyzowaniu w dialogu dramatycznym problematyki teatru jako sztuki”⁷.

Można zatem wyłonić warunek niezbędny do zaistnienia metateatralności: jest to kreacja rzeczywistości dramatycznej, która nie dąży do uzyskania doskonałej iluzji realności; nie ukrywa ani swojego statusu sztuki, ani aktu tworzenia.

Sformułowanie takiego warunku nie likwiduje wszakże problemu, przynajmniej w perspektywie ogólnej. Dlaczego?

Otóż wciąż pozostaje niedosyt i pytanie o uchwytne kryteria podziału. Nasuwają się dwie możliwości: jedna to próba określenia w punkcie wyjścia, co z pewnością metateatralne nie jest, druga to kierunek odwrotny.

Jeśli wybierzemy pierwszy kierunek rozważań, to dojdziemy do wniosku, że za niemeteatralne uznać można tylko dramat naturalistyczny, który za wszelką cenę chce być fragmentem rzeczywistości obserwowanej przez doskonale przezroczystą szybę⁸, oraz dramat realistyczny. Jednak i tu nasuwają się pewne zastrzeżenia: dramat naturalistyczny nie jest przecież w stanie zrealizować własnych postulatów w praktyce, która zasadniczo różni się z teorią, a realizm jest uwikłany w sprzeczności ideologii realizmu jako takiego⁹; w procedury wytwarzania w dramacie „efektu realności”.

Co ciekawe i paradoksalne – najwyraźniejszą postacią dramatu zupełnie wolnego od „skazy” owego „meta” spotykamy w rozważaniach teoretyków, np. Petera Szondiego¹⁰, a nie w praktyce dramatopisarskiej. Szondi, na którego prace do dziś często powołują się badacze, poszukuje „absolutnej natury dramatu”, możliwej dzięki utrzymywaniu „absolutnej teraźniejszości” i komunikacji bezpośredniej¹¹.

⁷ Świontek, *op. cit.*, s. 148. Według Świontka kolejną kluczową cechą metateatralności jest również „Sygnalizowana w wypowiedzi zmiana jej adresata z fikcyjnego (postać) na wirtualnego (implikowany przez tekst odbiorca zapisu dialogowego) lub rzeczywistego (widz w teatrze)”. Ta zmiana adresu jest prostą konsekwencją tematykacji teatru.

⁸ Na ten temat zob. chociażby rozważania G. Matuszeka (*Naturalistyczne dramaty*. Kraków 2001, zwłaszcza rozdz. *Akt pierwszy. Francuski naturalizm werystyczny*).

⁹ Zob. szczególnie J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W zb.: *Znak – styl – konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977. – R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*. W zb.: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Red. R. Nycz. Wrocław 1992. – M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Fikcja mimetyczna i problem koincydencji w powieści*. W zb.: *Mimesis w dyskursie literackim*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1996. – Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997. – A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002.

¹⁰ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950*. Przeł. E. Misiółek. Warszawa 1976.

¹¹ Najbardziej uderzającą i dyskusyjną konsekwencją takiego stanowiska jest logiczna konieczność uznania wielu dramatów za przeczące „istocie dramatu”. Szondi traktuje tak dramat średniowieczny i kroniki historyczne Szekspira, co więcej, nie bierze pod uwagę nawet tragedii greckiej (!). Potem opisuje dramat nowoczesny, od Ibsena aż po Wildera i Millera, tropiąc przejawy „kryzysu dramatu”, choć jednocześnie na początku książki odżegnuje się od normatywizmu. Stanowisko Szondiego przytaczam tu, uważając za reprezentatywne, z dwóch powodów: 1) to bodaj najczęściej cytowana praca, której autor usiłuje opisać nowoczesny dramat wieloaspektowo, m.in. pod względem

Tę ostatnią zaburzają, jego zdaniem, zwłaszcza: eksponowanie „ja” autorskiego, ujawnienie odbiorcy (np. przez zwroty *ad spectatores* czy rezygnację ze sceny pudełkowej) i pokazanie rozdźwięku między bohaterem a grającym go aktorem. A zatem niemały repertuar chwytów metateatralnych. Prawdę mówiąc, jeśli trzymać się teorii Szondiego, to metateatralność nie ma prawa istnieć, a przecie istnieje! Bezwzględne przestrzeganie dramatycznego „tu i teraz” oraz sterylności relacji interpersonalnych jest bowiem raczej mrzonką teoretyczną niż praktyką dramaturgiczną.

Nasuwa się podejrzenie, że nie znajdziemy w pełni satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie, gdzie przebiega granica między zjawiskami metadramatycznymi a takimi, które – by tak rzec – realizują czystą dramatyczność. Nie istnieje bowiem realny punkt odniesienia, który pozwoliłby ustalić jakiś „stopień zerowy” metateatralności.

Nieco lepszy punkt wyjścia (przynajmniej na pierwszy rzut oka) dają rozważania bardziej szczegółowe, poetologiczne. Najbardziej uchwytana forma metateatralności to bez wątpienia „teatr w teatrze”, którego zaistnienie wiąże się z pojawieniem się podziału personelu dramatycznego na postacie-aktorów i postacie-widzów, a przestrzeni na scenę wewnętrzną i zewnętrzną¹².

Inne formy metateatralne są już jednak mniej wyraziste. Pavis w odniesieniu do tekstu dramatycznego mówi jeszcze o dwóch sposobach przejawiania się metateatralności: poprzez ukazanie obiegu komunikacyjnego scena-widz (zwroty do publiczności, parabaza, prolog) oraz dyskursywizację problematyki teatralnej w wypowiedziach postaci. W Polsce podobnie rzecz traktuje Świontek¹³, który proponuje trzystopniową klasyfikację tych zjawisk. Pierwszy stopień to sygnalizacja w wypowiedzi zmiany adresata z fikcyjnego na wirtualnego lub rzeczywistego (w teatrze). Drugi stopień to stematyzowanie w dialogu dramatycznym problematyki teatralnej i wreszcie stopień trzeci to fabularyzacja tejże problematyki (czyli chwyt teatru w teatrze).

Istnieje także wiele sposobów nazywania, klasyfikowania chwytów metateatralnych. Tytułem egzemplifikacji przytoczę podział zaproponowany przez Manfreda Schmelinga, który wyróżnia „*les formes complètes*” i „*les formes périphériques*”. Formy pierwszego rodzaju to rozmaite konstrukcje teatru w teatrze, natomiast formy peryferyjne to: prolog i „*jeu préliminaire*”, epilog, zwroty *ad spectatores*, chór, „*l'éclatement du rôle*”, apart, „*l'introduction d'un meneur de jeu*”. Łatwo zauważyć, że mieści się tu dużo różnorodnych rozwiązań, które Schmeling uznaje po prostu za przynależne do metadramatycznego poziomu dyskursu: „W ten sposób

przemian poetyki dramatu; 2) podobną tendencję do ustalania ahistorycznego wzorca dramatu (charakteryzowanego m.in. przez samoistność dialogu i działania się wykluczającą instancję pośrednie) jako punktu odniesienia przejawia wielu uczonych, zwłaszcza nastawionych teoretycznie. Polemikę z taką tradycją traktowania wywodów Szondiego przeprowadziła niedawno M. Sugiera w książce *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995–2004)* (Kraków 2005).

¹² Definicja P a v i s a: „Dramaturgiczny chwyt konstrukcyjny polegający na włączeniu do dramatu lub spektaklu przedstawienia teatralnego innego dramatu w taki sposób, by publiczność oglądała na scenie nie tylko proces inscenizacji, ale również proces odbioru przedstawiany przez aktorów grających rolę widzów spektaklu wewnętrznego” (P 542).

¹³ Ś w i o n t e k, *op. cit.* Zob. też M. S c h m e l i n g, *Métathéâtre et intertexte (aspects du théâtre dans le théâtre)*. Paris 1982.

można ustalić opozycję między dyskursem dramatycznym a dyskursem metadramatycznym”¹⁴.

Ta propozycja, ustanawiająca podział zaledwie dwupoziomowy, wydaje się najbardziej klarowna i najrozsądniejsza: metadramatyczność jest tym, co nadbudowuje się nad dramatycznością (jakakolwiek by ona była – klasyczna: Arystotelesowska, czy nieklasyczna: oparta na zestawianiu symbolicznych lub onirycznych obrazów albo na schemacie koła, jak u absurdystów). W tej perspektywie inne istniejące klasyfikacje tych chwytów, obierające za punkt odniesienia stosunek do rzeczywistości, do zjawiska epizacji dramatu czy kwestii roli dramatycznej, odnoszą się jedynie do różnych aspektów metateatralności jako takiej.

Warto im się nieco uważniej przyjrzeć, ponieważ ukazują złożoność i istotność problematyki, a także rolę technik metateatralnych w historii dramatu.

Uwikłania i zawężenia

Niestety, nie jest to proste zadanie. Właściwie wystarczy sprawdzić hasła w słowniku Pavis’a wraz z odsyłaczami, żeby przekonać się, w jak wiele różnorodnych relacji uwikłana jest metateatralność – można bez przesady stwierdzić, że zagarnia po drodze niemal wszystkie problemy związane z dramatem, o jakich tylko da się pomyśleć.

Spróbuję wskazać choćby najważniejsze z nich:

Jedną z najważniejszych i zarazem najobszerniejszych wydaje się kwestia kształtowania *iluzji dramatycznej* (teatralnej), które może oscylować między „hipernaturalizmem” a nieustannym podkreśleniem iluzyjności świata przedstawionego (np. u Brechta). Pomiedzy nimi mieści się „bezustanna gra oparta na dialektyce przeciwieństw *iluzja/deziluzja*” (P 192).

Oczywiste jest, że w tej sytuacji w zakres rozważań wchodzi również jakże skomplikowana problematyka *mimesis*. Otwiera się tu miejsce na refleksję nad wspomnianym już *efektem realności*, osiąganym m.in. dzięki określone-mu kształtowaniu elementów świata przedstawionego. Dalej – refleksję nad zjawiskiem przeciwnym, czyli tzw. *efektem teatralności*, polegającym na eksponowaniu „chwytów, technik i procedur artystycznych” (P 129); faktu, że teatr dzięki szmince, kostiumowi (konwencjom, udawaniu itd.) tworzy pozory życia, a nie życie samo; nad służącymi mu środkami *deziluzji*, nad kwestią *konwencji*, nie tylko zresztą teatralnej, ale, w przypadku koncentracji na tekście dramatycznym, również konwencji dramaturgicznej – literackiej.

Ten zespół zagadnień z kolei odsyła do problemu tzw. *dystancjalizacji*, czyli stwarzania dystansu w stosunku do przedstawianej rzeczywistości, wytrącającego odbiorcę z nawyku widzenia „zwyčajnego” bądź silnie skonwencjonalizowanego. Dystancjalizację Pavis widzi przez pryzmat kategorii chwytu udziwnienia Wiktora Szklowskiego – jako procedurę uruchamiania „podwójnego” odbioru świata przedstawionego, łączącego konkretność (dosłowność) z metaforycznością (P 122–123), inaczej mówiąc: jako produkcję *efektu obcości*, eksponującego fakt wytwarzania znaków. Jego najbardziej znaną wersją jest, oczywiście, Brechtowski „*Verfremdungseffekt*”.

¹⁴ Schmeling, *op. cit.*, s. 15.

Przedstawiona tu problematyka wiąże się również z inną, bardzo rozbudowaną tematyką teatralizacji i reateatralizacji – reakcji na naturalizm; reateatralizacja eksponuje status rzeczywistości przedstawionej jako ludycznej fikcji.

Kolejne pytania dotyczą sposobów mnożenia poziomów rzeczywistości. Chwyty teatru w teatrze zakłada istnienie sztuki wewnętrznej, ale – jak podkreśla większość badaczy – mogą ją stanowić różnorodne konstrukcje. Poczynając od widowiska wewnętrznego w klasycznej postaci, jakie np. znajdziemy w *Hamlecie*, poprzez zastąpienie go próbą teatralną – czyli procesem inscenizacji (jak w *Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora* Pirandella), aż po włączanie do sztuki ramowej, na podobnych zasadach, snu, marzenia, wspomnienia (czyli form tzw. teatru wyobraźni, nazywanego też teatrem fantazmatycznym (P 579–580)¹⁵ bądź *theatrum mentis*). Można by tu przywołać tytułem przykładu choćby *Dziady* Mickiewicza czy *Grę snów* Strindberga.

W związku z tą sytuacją nasuwa się szereg pytań co do konsekwencji stosowania tych odmian teatru w teatrze dla kształtowania świata przedstawionego dramatów i materii tekstu, jego warstwy dyskursywnej.

Jeśli pozostaniemy w obrębie tematyki świata przedstawionego i dotyczących go komplikacji, to trzeba pamiętać o dwóch szczególnych, intrygujących zjawiskach: o konstrukcji *mise en abyme* w dramacie, która stanowi apogeum metateatralności i intensyfikację efektu teatralności, z jednej strony, oraz o metaforze *theatrum mundi*, powodującej niejako tego efektu rozmycie się, zatarcie granic między tym, co sztuczne, a tym, co rzeczywiste – z drugiej strony. Obydwa te zjawiska są na tyle złożone, że nawet przybliżenie ich wymagałoby osobnego artykułu, toteż tutaj poprzestaną na ich przypomnieniu.

Istotna wydaje się też kwestia spójności, ewentualnie niespójności w obrębie tekstu, relacji między obydwojema poziomami wypowiedzi dramatycznej. Skala możliwości jest olbrzymia: mieści się pomiędzy klasycznym teatrem w teatrze a włączaniem intermediów do dramatów średniowiecznych (obecnie – włączaniem eksperymentatorskich metateatralnych gier w stylu Tima Staffela¹⁶ i innych przedstawicieli tzw. postdramatu).

Wreszcie problematyka sytuacji komunikacyjnej w dramacie. Skoro przy zastosowaniu chwytów metateatralnych mamy do czynienia z ujawnieniem podwójności komunikacji dramatycznej, to rodzi się pytanie o specyfikę komunikacji zwielokrotnionej przez chwytów metateatralne: jaka jest różnica między sytuacją, kiedy to ujawnienie ma miejsce, a sytuacją, kiedy nie wchodzi ono w rachubę¹⁷.

¹⁵ Ów rodzaj teatru funkcjonuje także samodzielnie, niezależnie od metateatralnych form, wśród jego przedstawicieli wymienia się Ibsena, Wedekinda, Maeterlincka, Strindberga, Pirandella, O'Caseya, Albeego, Adamova. Również Schmelting (*op. cit.*, s. 8) wspomina o konstytuowaniu się metateatralności za sprawą podwojenia iluzji przez włączenie snu lub marzenia. Spotyka się także termin „*theatrum mentis*”.

¹⁶ Zob. M. Sugiera, *Smak i sens powtórzenia (Tim Staffel)*. W: *Realne światy / możliwe światy*.

¹⁷ Owo podwojenie często jest traktowane jako cecha konstytutywna dialogu dramatycznego. Takie stanowisko prezentuje np. A. Ubersfeld w monograficznej książce *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre* (Paris 1996). Według autorki każda replika skierowana jest do współrozomówcy, a zarazem do zewnętrznego odbiorcy dialogu. W Polsce podobnie rzecz ujmują Świontek (*op. cit.*), a jeszcze wcześniej R. Ingarden (*O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*. W: *O dziele literackim*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1988).

Różnice te dotyczą kształtowania odbiorcy i nadawcy wpisanych w utwór, a także modyfikacji w obrębie dyskursu.

Właśnie one naprowadzają na problematykę metatekstowości, której teraz chciałabym się bliżej przyjrzeć.

Metatekstowość w dramacie

Problem z metatekstowością polega głównie na tym, że w badaniach nad dramatem nie występuje ona jako odrębna problematyka ani kategoria poetologiczna (skonceptualizowana teoretycznie) – poza jedną pracą, do której wkrótce wrócę: Agnieszki Ziółowicz. Zazwyczaj środki metatekstowe bywają traktowane jak chwytły metateatralne, aczkolwiek nie sposób przeoczyć ich odmienności, wynikającej z tego, że – chociaż również akcentują sztuczność świata przedstawianego – dotyczą innego poziomu tekstu dramatu. Przykładowo: różnica między statusem wypowiedzi postaci wewnętrznej reżysera czy „zapowiadacza” (*meneur de jeu*), funkcjonującego pośród pozostałych *dramatis personae*, a poprzedzającym tekst dramatu słowem wstępnym autora, wydaje się uderzająca już na pierwszy rzut oka. Tymczasem zazwyczaj są one rozpatrywane łącznie, jakby ich sposób istnienia był identyczny¹⁸.

Słownik terminów teatralnych Pavisa w ogóle nie uwzględnia metatekstu. Znajdziemy w nim natomiast hasło *Paratekst*, obejmujące m.in. zjawiska przed chwilą zasygnalizowane. Termin ten, zaproponowany przez Thomassau¹⁹, zdaniem Pavisa pozwala uniknąć „zbyt normatywnego rozróżnienia, jakie przynosi przeciwieństwo pojęć: tekst główny i tekst poboczny” (P 343). W jego skład wchodzi tytuł sztuki, lista postaci, wskazówki dotyczące zachowania postaci, opisy dekoracji, a także dedykacja, wstęp. Termin „paratekst” w odniesieniu do dramatu ma jednak pewne wady.

Po pierwsze, jego przyjęcie prowokowałoby siłą rzeczy do refleksji nad paratekstualnością i metatekstualnością, opisanymi przez Gérarda Genette’a²⁰, i stosunkami między nimi. Problem w tym, że ich Genette’owskie rozumienie – jeśli trzymać się go ściśle – okazuje się nadmiernie szerokie: relacje paratekstualne dotyczą m.in. wersji brulionowych i kontynuacji tematycznych, a nawet wkładek reklamowych, relacje zaś metatekstualne obejmują np. wypowiedzi krytyczne jednego autora o innym. Prowadzi ono więc ku kwestiom, których podjęcie znacznie wykracza poza tekst dramatu i poza omawianą tu problematykę.

Po drugie, termin „paratekst” przyjął się w ograniczonym zakresie, nie jest tak rozpowszechniony jak termin „metatekst” („metatekstowość”).

W rozumieniu słownikowym, czyli najbardziej ogólnym, metatekstowość

¹⁸ Co prawda, Pavis w swym słowniku uwzględnia też hasło *Słowo odautorskie*, ale wymienia tu „na jednym oddechu” wtręty w wypowiedziach postaci, jak aforyzmy, maksymy, sentencje, zwroty do publiczności i tekst poboczny. Trudno na to przystać. Wszystkim tym wypowiedziom, poza tekstem pobocznym, przysługuje bowiem status fikcyjności, podczas gdy didaskalia, nawet te tradycyjnie definiowane jako „wskazówki sceniczne” autora, wyraźnie poza ten status wykraczają.

¹⁹ J.-M. Thomassau, *Pour une analyse du para-texte théâtral*. „Littérature” nr 53 (1984, février).

²⁰ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1992.

występuje wtedy, kiedy obok wypowiedzi o przedmiocie mamy do czynienia z wypowiedzią o niej samej; o procesie wypowiadania²¹, a zatem metatekstowość dotyczy wszelkich wypowiedzi „drugiego stopnia”. Maria Renata Mayenowa posługuje się tym terminem, gdy refleksja odnosi się do struktur tekstowych; dużo uwagi poświęca zwłaszcza ramie jako zjawisku metatekstowemu²². W *Słowniku terminów literackich* znajdujemy wyjaśnienie, iż rama utworu obejmuje „elementy [...] okalające tekst utworu [...]”, pochodzące bądź od wydawcy, bądź od autora: to „wstęp, przedmowa, dedykacja, motto, wypowiedź tytułowana *Do czytelnika* lub zwrócona do przewidywanego krytyka [...], przypisy i adnotacje, autokomentarze, a także zamieszczone na końcu zwroty od tego, kto książkę przeczytał [...]”²³.

Wydaje się, że w potocznej świadomości humanistycznej są to właśnie główne składniki metatekstowości i takie jej rozumienie – ogólne i rozpowszechnione – będzie w odniesieniu do dramatu także najdogodniejsze. Tym bardziej że pozwala uniknąć wikłania się w inne kategorie z dziedziny „meta”. Wszelkie określenia z przedrostkiem „meta”, a jest ich bardzo wiele, zahaczają przecież o siebie, wchodząc w różne relacje. Nie tylko dotyczą rozmaitych zjawisk, ale wiążą się też z różnymi typami myślenia, szkołami teoretycznymi itd., itp. Tak więc w badaniach nad dramatem oprócz omawianych tu pojęć (metateatralność, metadramatyczność) spotykamy również metawypowiedzeniowość, metajęzykowość, metadyskursywność, metanarracyjność, metafikcyjność... i różne inne, wskazujące na zjawiska pokrewne, choć często już niekoniecznie poprzedzone wspomnianym przedrostkiem.

Moim zdaniem, pojęcia metatekstu/metatekstowości to dobry terminologiczny punkt wyjścia, pozwalający wybrnąć z chaosu istniejącego w badaniach dotyczących dramatu, zarazem zaś ogarnąć ogrom zjawisk, z jakimi mamy w nim do czynienia. Są one dostatecznie w humanistyce przyswojone, a poza tym na tyle szerokie, że bez większych obaw można je stosować do wszelkiego typu operacji tekstowych, które część badaczy woli określać wybierając spośród przytoczonych terminów. Już konstrukcja słowotwórcza pojęć metatekstu/metatekstowości wskazuje na odniesienie do praktyk tekstowych dotyczących tkanki tekstu. Pozwala to dostatecznie wyraziście odróżnić owe pojęcia od metateatralności (metateatru), które – jak sądzę – lepiej zarezerwować dla operacji w obrębie świata przedstawionego.

Oczywiście, w praktyce zjawiska te często współwystępują, łączą się i przenikają. Dramat może przecież być poprzedzony słowem autorskim i wykorzystywać chwyt teatru w teatrze albo inne, bardziej subtelne chwytte metateatralne. Interpretacja wymaga wówczas włączenia refleksji m.in. nad sposobem współistnienia

²¹ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000.

²² Pod tym pojęciem M. R. Mayenowa rozumie tytuł utworu oraz formułę początku i końca. Za jej funkcję najistotniejszą uważa – podobnie jak B. Uspienski (*Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki*. Przeł. Z. Zaron. W zb.: *Semiotyka kultury*. Red. M. R. Mayenowa, E. Janus. Warszawa 1977) – oddzielenie świata sztuki od rzeczywistości oraz zawieranie informacji metatekstowych o przyszłym tekście.

²³ Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 460. W słowniku Pavis'a rama występuje w zasadzie w kontekście przedstawienia teatralnego, do tekstu dramatycznego odnoszą się jedynie uwagi na temat ramy kompozycyjnej, realizowanej przez strukturę wydarzeń opartą na modelu koła bądź ramy konstytuującej się za sprawą chwytu teatru w teatrze i *mise en abyme*.

procedur obydwu typów, jednak trzeba mieć pełną świadomość, że ich funkcjonowanie i ontologia są różne.

Metatekst w dramacie to przede wszystkim składniki ramy, ale mogą go współtworzyć również didaskalia, których charakter bywa bardzo złożony, często daleki od „wskazówek scenicznych”. Przez długi czas były (i, niestety, nadal bywają) one postrzegane jako elementy drugorzędne, a nawet nie należące do dramatu. Takiej redukcjonistycznej postawie sprzyjały choćby utarty podział tekstu dramatycznego na główny i poboczny oraz normatywistyczne przekonanie, że właściwym (bądź wręcz jedynym) tworzywem dramatu jest dialog.

Metatekstowość w dramacie

Jak wspomniałam, fenomen metatekstowości w dramacie pojawia się w książce Agnieszki Ziółowicz *Dramat i romantyczne „Ja”*, w której znajduje się rozdział zatytułowany *Dramat w metatekstowej ramie*.

Badaczka zauważa, że wyjątkowo wiele dramatów romantycznych poprzedzają autorskie przedmowy, wstępy itp. Wzorcowe przykłady to *Faust* Goethego i *Cromwell* Hugo, zawierające „typy autorskich strategii realizowanych wówczas w obrębie ramy metatekstowej” (Z 102). W *Fauście* za sprawą *Prologu w teatrze* i *Prologu w niebie*, jak też *Dedykacji* pojawiają się w tekście: obraz autora i metafora *theatrum mundi*, a *Przedmowa do Cromwella* zawiera elementy manifestu oraz „odautorski punkt widzenia” (Z 105) na świat przedstawiony. Następnie badaczka opisuje to zjawisko w polskich dramatach romantycznych. Przedmiotem jej uwagi stają się kolejno: *Dziadów* część III, *Kordian*, *Lilla Weneda*, *Balladyna*, *Nie-Boska komedia*.

Najważniejszą konkluzję, jaka nasuwa się po prześledzeniu analiz Ziółowicz, można sformułować następująco: w utworach tych to właśnie teksty tradycyjnie uznawane właściwie za nieistotne mają wartość kapitalną. Zapewniają dziełu swoistą spójność, wyznaczają ontologię świata w nim przedstawionego oraz kierują naszym odbiorem, naszą interpretacją utworu. Bez względu na kształt – nie można nie docenić wagi ramy, gdyż jej pojawienie się w dużej mierze rewolucjonizuje poetykę dramatu:

Takie pojmowanie całości dzieła dramatycznego zakłada [...] przeświadczenie o wielopoziomowości wypowiedzi dramatycznej, przy czym [...] poziom nadrzędny, poziom wypowiedzi odautorskiej usytuowany jest właśnie w obrębie ramy.

W konsekwencji:

Paradoksalnie to, co lekceważone jako poboczna, peryferyjna część dzieła, wysuwa się na pierwszy plan [...]. [Z 105]

Zaistnienie takiej ramy powoduje również swoiste otwarcie tekstu, rozmycie, niestabilność jego granic, co wpisuje się w romantyczną praktykę zamierzonego „nienadawania utworowi cech skończoności”, a także – zgodnie z opisem Uspienkiego – organizuje prezentację i percepcję tekstu.

Rozważania Agnieszki Ziółowicz mają wartość ogromną. Na dobrą sprawę ten aspekt dramatu romantycznego niemal nie był podejmowany. Trzeba by jednak zastanowić się nie tylko nad samą ramą, ale także nad jej relacjami ze *stricto* dramatyczną częścią tekstu.

Sięgnijmy chociażby do *Kordiana*. Rama tego dramatu jest złożona, tworzą ją motto z *Lambra*, *Przygotowanie* i *Prolog*. Cytat z *Lambra*, jak pisze Ziółowicz, zawiera „obraz poety jako kapłana balsamującego serce umarłego narodu” (Z 119) – romantyczną figurę poety-proroła, *Prolog* – tradycyjnie – dyskusję ideową z Mickiewiczem i sugestię teatralności sytuacji, a *Przygotowanie* to wystylizowana, pełna aluzji literackich, intertekstualna zabawa, przywołująca różne konwencje i poetyki. Jednak jeśli przyjrzeć się uważnie każdemu ze składników ramy, rzecz okazuje się bardziej skomplikowana. Nie sposób zgodzić się zwłaszcza na tak redukcyjne podejście do *Przygotowania*. To przecież organizacja sceny dla rozpoczynającego się dramatu. Sceny *tout court* – wraz z rozplanowaniem jej przestrzeni, wypełnieniem rekwizytami, oraz sceny jako teatru świata. *Przygotowanie* otwiera tekst i nadaje charakter temu, co nastąpi później. Odbywa się to wielotorowo, wyznaczone bowiem zostają najważniejsze cechy dyskursu i skomplikowany status ontologiczny wydarzeń. Rzecz dzieje się w planie historycznym i metafizycznym (makrokosmicznym), a jednocześnie w mikrokosmicznym – scenicznym, przy czym obydwa przenikają się i wzajemnie się naświetlają.

Spójrzmy na prorokującego szatana:

Ma płaszcz cały Woltera dziełami łatany
I pióro gęsie Russa sterczy na zawoju. [S 10]

Idee filozoficzne konkretyzują się tu jako elementy kostiumu. To diabeł całkowicie związany z romantycznym światoodczuciem, z bolesnym, „przeklętym spadkiem osiemnastowiecznych antynomii”²⁴, rozdierającym człowieka między rozumem (Woltera) a sercem (Rousseau). Zarazem jednak to diabeł alegoryczny, którego strój ma ukonkretniać, unaoczniać abstrakcje. Podobnymi rozwiązaniami operowały misteria, zwłaszcza hiszpańskie misteria eucharystyczne, czyli *autos sacramentales*, w których strój diabła właśnie bywał najbardziej okazały, wymyślny, a przede wszystkim – najbardziej znaczący.

Takie łączenie scenicznego konkretności z semantyczną otwartością nabiera szczególnego charakteru w działaniach postaci i w konstrukcji rekwizytów, które nadają podwójny wymiar „dzianiu się”. Najważniejszy z rekwizytów, „zegar wieków”, to groteskowy i dziwaczny mechanizm, sklecony z czarnoksięskich akcesoriów, znanych z wyobrażeń ludowych i traktatów o czarownicach²⁵ i kojarzonych ze sferą zła i ciemności. Są tu: żądło Lewiatana, ząb smoczy, żądło osy, „Włosień siwa, z kós szatana” (S 6), zastępujące wskazówki. Szatan nakazuje swoim podwładnym „Krwia dziecięcia namaścić gwinty i sprężyny” (S 6), aby zainicjować odliczanie nadejścia wieku XIX. Magiczne i metafizyczne właściwości zegara wzmacnia szczególnie smar, który rozruszać ma zardzewiałe sprężyny. Podobnej proweniencji elementy wykorzystywali też Szekspir i Goethe – w *Fauście* znajdziemy krew jako atrament o specyficznych właściwościach, ząb szczura itd., a scena 1 aktu IV *Makbeta* zawiera cały spis obrzydliwości używanych przez trzy czarownice do sporządzania magicznej substancji.

²⁴ M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981, s. 141.

²⁵ Zob. A. di Nola, *Diabeł: o formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*. Przeł. I. Kania. Kraków 1997, zwłaszcza rozdz. *Demonologia i czarownictwo na Zachodzie*.

Ale zegar ów to nie tylko efekt intertekstualnej gry z ludową tradycją, z Szekspirem i Goethem, lecz cudowna machina, łącząca żywe z martwym, mechaniczne z biologicznym i – na innej płaszczyźnie – ludowe („niskie”) z literackim („wysokim”), inicjująca nowy wymiar „dziania się” w dramacie. Cudowność zegara przejawia się dwojako. Najpierw za sprawą konstrukcji mechanizmu z opisanych elementów. Taka cudowność to jedna z charakterystycznych cech estetyki romantycznej. Jej źródłem jest przede wszystkim opera, która dla dramaturgów stanowi inspirację w dziedzinie kształtowania świata nadprzyrodzonego. Cudowność w refleksji teoretycznej często spotyka się też z tematyką iluzji i nastawienia antymimetycznego sztuki. I prawdopodobnie, poza widowiskowością zapewniającą – jak pisze Elżbieta Nowicka²⁶ – omamienie odbiorcy, był to najważniejszy powód eksploatacji artystycznej tego zjawiska, zwłaszcza w balladach i dramatach.

Ale cudowność przejawia się także w inny sposób: otóż zegar ów to również narzędzie magii scenicznej, generujące teatralno-dramaturgiczną kondensację czasu, a więc i teatralność samą. Jego uruchomienie rozpoczyna akt stwarzania nowego wieku, zarazem pobudza wielką machinę *theatrum mundi*, niczym w najsłynniejszym *auto* Calderona, *Wielkim Teatrze Świata*.

W *Przygotowaniu* bowiem pojawia się szereg aluzji strukturalnych do dramatu hiszpańskiego²⁷. U Calderona na wezwanie Autora przybywa Świat, wylaniający się z „twardego jądra kuli, co go skrywa”²⁸. To kula niebieska, znak świata, jednocześnie zaś ważny element scenografii, który otwiera i zamyka *auto*, a wyjście z niej Świata wyznacza początek przedstawienia o ludzkim życiu. Świat, wygłaszając długi monolog, rekapitułuje *Księgę Rodzaju* i potem powołuje do życia postacie. Warto dodać, że Świat w myśleniu alegorycznym, cechującym poetykę *auto*, bliski jest diabłu (jako jeden z członów zgubnej triady: Szatan – Świat – Ciało²⁹).

U Słowackiego wprawienie w ruch maszyny zegara staje się impulsem do kosmicznego „dziania się” oraz rekapitulacji dziejów, tyle że z perspektywy szatańskiej. Zaraz potem następuje scena z kotłem, w którym – na równych prawach – miesza się idee polityczne, systemy filozoficzne i magiczne ingrediencje: „dyjament, / [...] sekretny atrament, / Z Talleyranda kałamarza” (S 14), potem „z konstelacji raka / [...] oczy i nogi, / [...] kogucie ostrogi, / I z trwożliwego ślimaka / Oderwane przednie rogi” (S 15), aby stworzyć aktorów historii nadchodzącego wieku.

Scena ta odsyła do wyobraźni ludowej i do *Makbeta*, ale także do struktury Calderonowskiego *theatrum mundi*: przecież szatani pełnią tu zbiorowo funkcję *meneur de jeu*, kreują przedstawienie (pełne „omamiających” rekwizytów i działań), a jednocześnie bieg dziejów, na których tle rozegra się historia Kordiana:

[...] Dziś pierwszy dzień wieku,
Dziś mamy prawo stwarzać królów i nędzarzy,
Na całą rzekę stuletniego ciekłu. [S 12]

²⁶ E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*. Poznań 2003.

²⁷ Fascynacja Calderonem u romantyków była powszechna – np. A. W. Schlegel przekładał jego dzieła i często przywoływał jego nazwisko w dziełach własnych; Słowacki w r. 1831 rozpoczął naukę hiszpańskiego, by poznać twórczość Calderona.

²⁸ P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales: Wielki teatr świata. – Magia grzechu. – Życie jest snem*. Wybrał, przeł. i oprac. L. Biały. Wrocław 1997, s. 12. BN II 227.

²⁹ Zob. L. Biały, wstęp w: jw.

Przygotowanie spaja zatem działania teatralne z metafizycznymi. Ostentacyjna teatralność łączy wielorakie konwencje dramaturgiczne i związane z nimi wizje świata (światoodczucia), które są obiektem żonglerki artystycznej, powodującej efekt dystansu między znaczącym (konwencją) a znaczoną (obrazem rzeczywistości). Staje się więc wehikułem ironicznej dystancjalizacji tego, co przedstawione. Ale równie istotne jest omamienie, współgrające, z jednej strony, z estetyką nadmiaru, z drugiej – z diabelskością. Ostatecznie diabeł to ten, który oszukuje, sprowadza na manowce, maści obraz świata; omamia.

To bodaj najważniejszy z powodów, dla którego działania szatańskie wydają się w *Kordianie* bardziej przekonujące niż anielskie. W finale pojawi się jeszcze Archanioł wraz z Chórem Aniołów, aby egzorcyzmować diabelską reżyserię i przeciwstawić jej działanie Bożej opatrności. Ale wstawiennictwo Archanioła u Boga nie przynosi jednoznacznych efektów:

[...] Bóg rzekł: Wola moja się stanie... [S 21]

Wzmacnia jedynie poczucie niepewności, historia i naród zdają się pozostawać w gestii *fatum*, równie nieodgadnionego i nieobliczalnego jak w tragedii antycznej. Jego niszcząca siła przejawiać się będzie w kolejnych aktach dramatu i w historii Kordiana, zwłaszcza w jej *apogeum* – niedokonanym wielkim czynie zabicia cara.

Tak zobaczone *Przygotowanie* pozwala też inaczej spojrzeć na *Prolog*. Otóż Trzecia Osoba Prologu również podejmuje rolę *meneur de jeu*: pragnie wskrzesić z popiołów aktorów narodowej sceny (motyw taki powraca w *Lilli Wenedzie*). To oczywiście zupełnie inne działanie niż wytwarzanie (właściwie: warzenie) tychże aktorów w kotle z czarnoksięskich ingrediencji, bo odsyłające do cudotwórstwa o proveniencji biblijnej.

Można więc powiedzieć, że w *Przygotowaniu* i w *Prologu* pojawiają się konkurencyjne próby reżyserii wydarzeń. Obydwie przywołują różne koncepcje sceniczności – najogólniej mówiąc: diabelskie poczynania korzystają z tradycji ludowych jasełek, średniowiecznej szopki i farsy oraz hiszpańskich misteriów eucharystycznych, wzbogaconej aluzjami do filozofii oraz literatury oświecenia i romantyzmu, anielskie zaś – z antycznej tragedii, inkrustowanej odniesieniami do *Biblii*. Przywołują też konkurencyjne wizje historii: znów najogólniej – w *Przygotowaniu* jako dziedziny diabelskich kłowań, okrutnej zabawy człowiekiem zredukowanym do marionetki; w *Prologu* – jako dziedziny realizacji Boskich zamierzeń, działania Opatrzności, co prawda nieodgadnionej, ale ostatecznie przecieży służącej dobru.

I *Przygotowanie*, i *Prolog* współtworzą zatem charakterystyczne dla dramatu romantycznego „mysteryjne *theatrum mundi*”³⁰, w które wpisane są kreacja aktorów i sceny historii narodowej. Dzięki temu w dramacie powstaje szczególna perspektywa, określająca status dziania się prezentowanego w tzw. tekście właściwym. W tym kontekście także dzieje Kordiana to nie tylko udramatyzowana bio-

³⁰ Takie określenie spotyka się w odniesieniu do *Dziadów*. Zob. B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*. Kraków 2002, s. 9. – A. Ziółowicz, „Misteria polskie”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*. Kraków 1996, s. 35. Moim zdaniem, zjawisko to występuje w wielu innych dramatach romantycznych.

grafia romantyczna, ale i efekt działania sprzecznych sił pozaziemskich, a zarazem – wypadkowa konkurencyjnych reżyserii, dwóch typów uszcieniczenia jego losu.

Zatrzymajmy się przy tym ostatnim aspekcie. Zachowania Kordiana naznaczone są teatralnością, która niekiedy przyjmuje szczególnie złożoną formę (co zresztą koresponduje z koncepcją człowieka – aktora w teatrze świata; warto tu przypomnieć, że histrionizm uznawany bywa za najważniejszą cechę bohatera romantycznego³¹). Oto np. słynna scena spiskowa (akt III, scena 4), rozgrywająca się w starannie zaaranżowanym otoczeniu (mrok lochów słabo rozświetlony jedynie lampą i dostojęstwo trumien królewskich), w której punkcie kulminacyjnym spiskowcy zdejmują maski. Gest ten nie tylko odsyła do literackiego obrazu spisków narodowych³², ale również generuje efekt teatralności: przecież także aktorzy, którzy właśnie skończyli występ, pozbywają się masek.

Ciekawe, że pozbycie się masek nie zamyka sceny, lecz przenosi „dzianie się” w inne rejony. Dopiero teraz Kordian zacznie mówić od siebie, czy może raczej zacznie kolejny etap występu – tym razem jako samotny wojownik ofiarujący swe życie za wolność ojczyzny. A wobec tego samo pozbycie się masek staje się ironią podszytą. Otóż taki gest i bezpośredni zwrot do publiczności to konstytutywne elementy parabazy, genetycznie komediowego sposobu na przekroczenie bariery między autorem-dramaturgiem a prawdziwym widzem, między fikcją a realnością. Ten aspekt parabazy jest z wielu względów szczególnie ceniony przez romantyków, zafascynowanych komediopisarstwem Arystofanesa³³. Schległowska „permanentna parabaza”³⁴, której element konstytutywny to nieustanne wychylanie się autora spoza kreowanego przezeń świata, przecina dyskurs i stwarza zagrożenie ciągłego przerywania prezentacji historii, wprowadzenia innego rejestru komunikacji. W efekcie pojawia się rozproszenie, nieokreśloność (czy: nierozstrzygalność) i w obrębie materii przedstawienia, i w sytuacji komunikacyjnej.

Tak też dzieje się w dramacie Słowackiego. Do kogo zwraca się właściwie Kordian po zdjęciu maski; dla kogo przeznaczona jest jego autokreacja? Czy na pewno tylko dla towarzyszy zgromadzonych w podziemiach? Za sprawą figury *theatrum mundi*, uobecnionej w ramie, w tle pojawia się reżyser i odbiorca metafizyczny, za sprawą parabazy – ironiczny autor oraz implikowany odbiorca zewnętrzny; charakter występu Kordiana okazuje się więc bardziej złożony i – by tak rzec – bardziej zintertekstualizowany, niż wskazywałby bezpośredni kontekst.

Jeśli chodzi o ostentacyjne środki metateatralne, to w *Kordianie* pojawia się też chór, który komentuje „dzianie się” na Placu Saskim, tj. w scenie 7 aktu III. Jego obecność wzmacnia efekt teatralności – to przecież jej skonwencjonalizowany znak. W europejskim dramacie romantycznym chór był traktowany również jako droga powrotu do monumentalnej teatralności antycznej tragedii³⁵, w pol-

³¹ Zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1873. – A. Camus, *Człowiek zbuntowany*. Przeł. J. Guze. Kraków 1991. Camus pisze: „W znacznie większym stopniu niż kult jednostki romantyzm inauguruje kult postaci” (s. 54).

³² Zob. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Spiskowiec i emisariusz w literaturze romantycznej*. W zb.: *Style zachowań romantycznych*. Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986.

³³ Zwłaszcza cenili go bracia Schległowie i L. Tieck. Zob. W. Szturc: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992; *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz 1999.

³⁴ Zob. Szturc, *Ironia romantyczna*. – P. de Man, *Pojęcie ironii*. W: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybyśławski. Gdańsk 2000.

³⁵ Zob. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*.

skim zaś, zwłaszcza w „tragedii z dziejów ojczyźtych”, dodatkowo jako jeden ze sposobów przedstawienia narodu³⁶. Chórowi w dramacie Słowackiego zapewne przysługują wszystkie te cechy. Z perspektywy metateatralności najważniejsze wydaje się to, że jego obecność zmienia ontologię świata przedstawionego, generuje otwartość rzeczywistości i wpisanie w nią gry między iluzją a deziluzją. Scena z Placu Saskiego wprowadza więc do dramatu efekt podobny jak scena spiskowa, a także rodzi podobne konsekwencje: towarzyszymy działaniom przefiltrowanym przez konwencję, która monumentalizuje i upatetycznia to, co przedstawione, ale czyni to środkami przejętymi ze starogreckiej tragedii i ulubionej przez romantyków opery. Intensyfikacja napięcia dramatycznego i patosu sprzęga się z intensyfikacją teatralności. Fundują one u Słowackiego to, co Anna Krajewska nazywa „ontologiczną nierozstrzygalnością świata”³⁷. Rzuca ona cień na całość „dziania się” w *Kordianie* i powoduje niemożność jednoznacznego określenia statusu tego, co przedstawione. Czym jest historia Kordiana? Opowieścią o romantycznym zapaleńcu, romantyku-szaleńcu czy może opowieścią o jego autokreacji, o konstruowaniu romantycznego spektaklu duszy?...

Niepewność taka rodzi się w wielu innych miejscach tekstu, choćby w związku ze sceną 5 aktu III. Status bytowy Strachu i Imaginacji jest nieokreślony, nierozstrzygalny: można je traktować na podobieństwo średniowiecznych alegorii, ale można też – jako wewnętrzne głosy samego bohatera, emanacje jego lęku i poczucia winy. Nadto są to przecież elementy rodem z teatru wyobraźni (przy czym akcent pada tu na słowo „teatr”), mamy bowiem do czynienia z figurą *theatrum mentis*. Nie tylko więc działania protagonisty, ale i jego wyobrażenia okazują się teatralnością przesycone. Być może, Kordian poddany jest reżyserskim, iluzjotwórczym działaniom sił wyższych (szatańskich), które bawią się jego pragnieniem heroicznego czynu i wyznaczają mu groteskową rolę w kluczowej scenie wielkiego spektaklu historii wieku XIX, „wieku szatanów”. Ale może być też inaczej i mamy tu unacznienie, usceniczenie obłądki, szaleństwa bohatera. Rzecz w tym, że tekst nie zawiera sygnałów, które pozwoliłyby to rozstrzygnąć; ujęcie metateatralne kieruje uwagę na teatralność, a nie na status ontologiczny, który pozostaje nierozstrzygalny, zawieszony.

Pomnażanie poziomów dziania się w *Kordianie*, ich wzajemne sprzężenia powodują, że nie sposób wyznaczyć ścisłych granic między nimi ani określić statusu zdarzeń. Równie skomplikowany, pełen zawikłań wydaje się dyskurs dramatu. Składają się nań formy tradycyjne: dialogi i monologi, ale także liczne wtręty – odmiany tekstu w tekście. Utwór zawiera mnóstwo opowieści: Grzegorz relacjonuje aż trzy historie, szatan-Doktor w szpitalu wariatów ukazuje nowe dzieje stworzenia, w akcie III Konstancy opowiada o zamachu na cara, car – o incydencie z Angeliką, wreszcie w scenie z Placu Saskiego pojawia się teichoskopia³⁸ (komentatorzy z ludu przedstawiają manewry wojskowe, a sam skok przez piramidę bagnetów opisany jest przez Wielkiego Księcia i zgromadzonych na placu obserwatorów).

³⁶ Zob. E. Miodońska-Brookes, *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu*. W: „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1997.

³⁷ A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005.

³⁸ Teichoskopia to dosłownie „widzenie z murów”, sytuacja, kiedy jedna z postaci opowiada o tym, co widzi, tj. co nie jest bezpośrednio zaprezentowane.

Zdarzenia opowiedziane, a nie zaprezentowane, tj. dane diegetycznie, a nie mimetycznie, tracą charakter samoistnego „dziania się”, o jednoznacznym statusie ontologicznym³⁹; czynnikiem modelującym ich materię staje się bowiem opowiadające medium⁴⁰. Zatem w dyskursie dramatycznym *Kordiana* pojawiają się liczne zapośredniczenia – w świadomości (i w wypowiedziach) różnych postaci, nie tylko protagonisty. Dzięki temu dramat Słowackiego osiąga wielopoziomowość wypowiedzi, wieloperspektywiczność dyskursu. „Cudze głosy”, podobnie jak sygnały pochodzące z *Prologu* i z *Przygotowania*, powodują wielokrotne przełamywanie hegemonii perspektywy protagonisty, która – jak się zwykle uważać – w dramacie romantycznym nadaje piętno rzeczywistości przedstawionej i steruje naszym odbiorem⁴¹. Pojawia się też dystans, pogłębiający efekt sztuczności świata przedstawionego i siłę romantycznej ironii, która kreację literacką przekształca w grę w stwarzanie i niszczenie (burzenie), zabawę środkami artystycznymi, wszechogarniającą „transcendentalną bufonierię”.

Nasuwa się także wniosek dotyczący manifestacji autorskiego „ja” w dramacie – co prawda, jest ono wyeksponowane, lecz zarazem siłą tej ekspozycji osłabia wielość punktów widzenia fundowana przez cudze głosy. Czy można więc mówić o narzucaniu odbiorcy jednolitej, jednoznacznej ideologii? Za sprawą chwytów metateatralnych i metatekstowych pojawia się potrzeba nieustannej dystancjalizacji, brania w cudzysłów ironiczny wszystkiego, co prezentowane. Owe elementy dynamizują tekst formalnie i semantycznie, wspomniana ontologiczna nierozstrzygalność ogarnia cały dramat.

Przyjrzyjmy się teraz *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, w której już rama metatekstowa jest bardziej skomplikowana. Całość poprzedzają dwa motta – początkowa fraza najsłynniejszego z monologów Hamleta i słowa Bezimiennego (samego Krasińskiego), ponadto każdą z części dramatu otwiera przedmowa, mają one więc niejako własne ramy. Ziółowicz charakteryzuje je następująco:

Fragmety te jednoczą w sobie ślady rozmaitych poetyk: przedmowy (zwłaszcza metali-teracki wstęp do *Części pierwszej* poświęcony poezji i misji poety, noszący równocześnie cechy poetyckiej improwizacji analogicznej do *Wielkiej Improwizacji*), autorskiego komentarza do dramatu wyjaśniającego przesłanie ideowe dzieła i motywację działań bohaterów, prologu z jego funkcją ekspozycyjną i proleptyczną, powieściowej narracji, medytacji historiozoficznej, inwokacji poematu epickiego (początek wstępu do *Części trzeciej*), podniosłej i zrytmizowanej prozy biblijnej (głównie wstępy do *Części trzeciej* i *Części czwartej*), zretoryzowanej prozy inwokacyjnej (retoryczne zwroty, pytania i wezwania do bohatera i odbiorców). [Z 132]

Główną konsekwencją tego stanu rzeczy staje się – zdaniem badaczki – subiektywizacja *Nie-Boskiej komedii* posunięta do tego stopnia, że poszczególne części dramatyczne nabierają charakteru „dramatów wewnętrznych rozgrywających się w teatrze wyobraźni podmiotu” (Z 133)⁴². Spróbujmy te spostrzeżenia skonfrontować z tekstem i uzupełnić.

³⁹ Jako analogonu zjawiska realnego bądź jako obrazu zmiany stanów rzeczy. Zob. J. Ziółowicz, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 54 n.

⁴⁰ Na ten temat zob. M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*. Transl. from the German J. Halliday. New York 1988.

⁴¹ Zob. J. Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*. Toruń 1993.

⁴² Teza ta współgra z opinią J. Kleinera (*Zygmunt Krasiński. Studia*. Wybór i oprac.

Każdy ze wstępów, poza tym, że nacechowany jest odmienną stylistyką, poprzedza tekst *stricte* dramatyczny. Istotna wydaje się zatem nie tylko poetyka wstępu, ale i poetyka dyskursu dramatycznego oraz pytanie, jakie je łączą relacje.

Tak więc wstępy do części pierwszej i drugiej eksploatują tematykę Poezji jako dziedziny objawienia natury świata oraz kosmosu, a jednocześnie dziedziny kłamstwa i ułudy. Przedmowa pierwsza, pełna patosu, ale i ironii, jest też silnie zretoryzowana i zdynamizowana, przedmowa druga, w całości adresowana do Orcia, to metaforyczna biografia romantyka. Rola poezji w wymiarze jednostkowym i ogólnym stanowi niewątpliwie jeden z najważniejszych i najbardziej eksploatowanych tematów romantyzmu. Na jego wagę oraz złożoność wskazują również techniki zastosowane w dyskursie dramatycznym.

Tytułem ilustracji przywołam dwie sceny z części pierwszej i jedną z drugiej.

Oto więc: „*Góry i przepaście nad morzem – gęste chmury – burza*” (K 22), Henryk podąża za widmem Dziewicy, mitycznej kochanki romantyka, która przeniósł ma jego duszę w rejony boskiej piękności. Rychło jednak Dziewica zmienia się w „cień nałożnicy zmarłej” i bohater przekonuje się, że stał się igraszką ciemnych mocy. Zewsząd słychać bowiem kpiące z niego głosy – to chór Złych Duchów, za którego sprawą sytuacja nabiera cech teatru w teatrze. Złe duchy odgrywają tutaj rolę bardzo złożoną: są siłą sprawczą i reżyserską (to one kreują scenę i zdarzenia, one wysyłają Henrykowi na pokusę zdradliwy cień kochanki), a zarazem pełnią funkcję (komentującej „dzianie się”) widowni. Jako istoty z planu pozaziemskiego generują moralitetowy wymiar zdarzeń – walki o duszę bohatera. Działają w dwóch planach jednocześnie: w planie metafizycznym i w planie scenicznym, stąd rzeczywistość tu przedstawiona oscyluje między wymiarem makro (kosmicznym) a wymiarem mikro (scenicznym). A wskutek tego ów teatr w teatrze staje się teatrem świata, tyle że niejako *à rebours*: tradycyjnie reżyserem i widzem w *theatrum mundi* bywa Bóg, tu zaś – rozwydrzona sfera piekielnych zjaw.

Ambiwalencja Poezji romantycznej zostaje zatem ukazana w kontekście metafizycznym. Los Henryka staje się figurą losu romantycznego twórcy, a pogoń za ideałem – obiektem drwiny zaświatów.

Efekt ten wzmacnia i dopowiada scena z Domu Obląkanych, w której sytuacja dramatyczna również ujęta jest w konwencję teatru w teatrze. Rozmowie Marii i Henryka bez przerwy towarzyszą komentarze obserwujących ich szaleńców – wewnętrznych widzów i świadków ich relacji. Wypowiedzi owych obserwatorów wprowadzają stopniowo całe tematyczne spektrum *Nie-Boskiej komedii*: rewolucję, której scenę poznamy w częściach trzeciej i czwartej, temat Boga, przewijający się przez cały dramat, a dzięki monologowi Marii o zyskaniu mocy tworzenia („Wszystko pojme, zrozumie, wydam, wygram, wyśpiewam”, K 30) pojawia się tu także temat Poezji i Poety. Wieńczy tę scenę słynny monolog Marii na temat „co by było, gdyby Bóg oszalał” (K 32).

Obserwujemy tu dynamiczne poszerzenie ram świata przedstawionego: w przestrzeń szpitala dla obłąkanych wkracza wymiar historyczny i metafizyczny, a skoro szpital to przestrzeń nacechowana szaleństwem, to takich cech nabiera tu także wszyst-

J. S t a r n a w s k i. Warszawa 1998) o *Nie-Boskiej komedii* jako „dramacie biograficznym poprzedzonym wstępami” i łączy się z interpretacją utworu Krasińskiego jako teatru wewnętrznego.

ko, o czym mowa. Tym samym dochodzi też do połączenia i interpretacji motywów istotnych dla całego dramatu: historii, szaleństwa, Boga i Poezji, wieszczania.

Dzięki chwytowi teatru w teatrze i figurze *theatrum mundi* dylematy ukazane we wstępie mogą więc zaistnieć w innym, szerszym i niejako bardziej zobiektywizowanym kontekście. Wolno, oczywiście, pierwszą z przywołanych scen interpretować jako dialog wewnętrzny Henryka, wolno utrzymywać, że jego potyczki ze Złymi Duchami rozgrywają się wyłącznie w sferze wyobraźni. Ale nawet wtedy trzeba przyznać, iż w teście przyjmują one postać steatralizowaną – podobnie jak w *Kordianie* relacje protagonisty ze Strachem i Imaginacją. Druga z przywołanych scen nie pozostawia już takiej swobody, gdyż dzieje się w sferze zewnętrznej, zobiektywizowanej. W obydwu ograniczona perspektywa „ja” zostaje wzbogacona i skonfrontowana z nieograniczoną perspektywą wpisaną w topos teatru świata – historiozoficzną, kosmiczną, metafizyczną.

W części drugiej, której dyskurs tworzą w większości dość konwencjonalne dialogi, właściwie całe „dzianie się” rozgrywa się „na oczach” sił wyższych (ich znakiem jest ironiczny Głos Skądsiś). W *Nie-Boskiej komedii* uderza intensywna obecność zła, stymulującego działania protagonisty i nadającego mu status igraszki, marionetki, niestety, niekoniecznie Boskiej, skoro diabelska drwina towarzyszy mu cały czas.

Najbardziej interesujący jest jednak monolog protagonisty, poprzedzający jego metamorfozę, tak znamienne dla polskiego dramatu romantycznego.

Jego tron stanowi pełna faustowskiej goryczy introspekcja: „Pracowałem lat wiele na odkrycie ostatniego końca wszelkich wiadomości, rozkoszy i myśli [...]” (K 44), która po chwili przekształca się w dynamiczną, silnie zdialogizowaną kolejną psychomachie bohatera. To jakby monolog rozpisany na głosy, co wynika z uwzględnienia w nim aż czterech adresatów: orła – posłannika chwały, żmii (warto przypomnieć o bogatej symbolice obydwu), „błękitu niezmiernego” i wreszcie „Matki natury”.

Monolog ów jest ewenementem. W *Dziadów* części III czy w *Kordianie* te kluczowe wypowiedzi – pomimo silnej dynamiki dyskursu – zachowują właściwą monologowi spójność, w *Nie-Boskiej komedii* zamiast niego mamy rozpisaną na głosy scenę. A wraz z nią – odmienną sytuację komunikacyjną i dynamikę dyskursu: to znów teatr duszy zamiast wyznania; monolog, lecz steatralizowany i silnie zdialogizowany. Dialogizacja ta służy głównie wpisaniu ironii: bohater dokonuje, co prawda, aktu przemiany, ale patronuje jej szatan (tu pojawia się Głos Skądsiś, szydzący z patosu Henryka). Tak więc wielka metamorfoza, kluczowa w romantycznej biografii i w romantycznym dramacie, jest naznaczona złem, ironią, sztucznością; histrionizmem podszyta.

Romantyczna biografia jako swego rodzaju topos zostaje dzięki temu osadzona w najszerszym z możliwych kontekście – dzięki dynamice i wieloperspektywiczności, które dają metateatralność. Dynamika pozwala pokazać dramatyzm sytuacji zmagania się duszy romantycznej ze światem i z sobą samą, metateatralne chwytły zaś poszerzają makrokosmos dramatu.

Części trzecia i czwarta znacznie różnią się od poprzednich.

Wstęp do części trzeciej ma charakter epicki. Zawiera panoramę obozu rewolucjonistów, przedstawioną w *praesens historicum*, narrację urozmaicającą przytoczenia cudzej mowy (okrzyków rewolucjonistów). Wyraźnie wpisany jest też w niego we-

wewnętrzny adresat (i to zwielokrotniony – przynajmniej gramatycznie, poprzez zaimki „ty” i „wy”), a całość wypowiedzi – silnie zretoryzowana za pomocą apostrof, wykrzyknień, trybu pytającego, hiperbol. Za sprawą obecności obserwatora, mowy cudzej i urozmaicenia dyskursu, poetyka narracji wstępu jako żywo przypomina narrację personalną i charakterystyczny dla niej wędrujący punkt widzenia.

Z takim stanem rzeczy koresponduje kształt dramatycznej partii tej części. Można powiedzieć, że prezentuje ona spojrzenie na rewolucję z wielu perspektyw jednocześnie, nawet jeśli dominującą (czy najbardziej sugestywną) wyznacza spojrzenie Henryka.

Przeważa tu też klasyczna postać dialogu – naprzemienna wymiana replik („*les énoncés alternés*”⁴³), w której postaci wypowiadają się jako równorzędne podmioty. W czasie wędrowki po obozie rewolucjonistów Henryk wdaje się w rozmowy z wieloma z nich, co służy ukazaniu ich poglądów i emocji, a także stosunku do nich hrabiego. Analogiczną funkcję pełnią tutaj liczne wypowiedzi chóralne. Jeśli można mówić o operowym charakterze chórów w *Nie-Boskiej komedii*⁴⁴, to uwaga ta dotyczy właśnie chórów w części trzeciej, jako że ich wypowiedzi nie współtworzą relacji dialogowych, jak choćby kwestie chóru Złych Duchów, lecz mają funkcję odmienną: urozmaicają stylistycznie i rytmizują dyskurs (za sprawą chórów wzmacnia się również ekspresywność obrazów z obozu rewolucji). Chóry tworzą właściwie całą linię tematyczno-rytmiczną: otwiera ją Chór Przechrztów, po drodze spotykamy Chóry Rzeźników, Kapłanów, Artystów, Filozofów itd., a opuszczającemu obóz rewolucjonistów Henrykowi towarzyszy Chór Duchów z Lasu. Stanowią potężną przeciwwagę dla jednolitej stylizacji języka, która wobec tego sygnalizuje nie monofoniczność *Nie-Boskiej komedii*, ale wpisanie wydarzeń w kontekst biblijny, monumentalizację świata przedstawionego.

Wreszcie wstęp do części czwartej to epika w najbardziej klasycznym znaczeniu – z ukrytym narratorem. Charakteryzuje się zdaniami oznajmującymi, opisowymi, jedynie operowanie różnymi formami gramatycznymi czasu powoduje, że trudno tu mówić o konsekwentnym zachowaniu tzw. dystansu epickiego. Zanika też dynamika dyskursu, właściwa wstępom wcześniejszym. Zapewne dlatego, że za nami jest już fabularny punkt kulminacyjny, a to, co przyniesie „dzianie się”, nie ma znamion niespodzianki.

W partii dramatycznej tej części zrazu przeważa dynamiczny dialog naprzemienny, kontrapunktowany przez refleksje monologowe. A jednak i tu pojawia się figura teatru w teatrze – tym razem o konstrukcji szczególnie złożonej. Chodzi o scenę sądu w lochach: Orcio prowadzi ojca do podziemi, gdzie natychmiast pojawia się Chór Głosów, wypowiadający formuły oskarżenia, potępienia, prorocstwo klęski i śmierci. Sytuacja komplikuje się dodatkowo za sprawą podwojenia postaci hrabiego: to wszak jego sobowtór (widziany tylko przez Orcia⁴⁵) jest tu bezpośrednim obiektem sądu duchów. Tutaj figura teatru w teatrze potęguje się niejako: generuje ją najpierw polilog (*de iure*, gdyż „każdy polilog ukrywa aspekt »teatru w teatrze«”⁴⁶), potem – sytuacja procesu (która sama w sobie zawiera mnó-

⁴³ To termin Ubersfeld (*op. cit.*).

⁴⁴ Zob. Skuczyński, *op. cit.*

⁴⁵ Podobny chwyt zastosuje S. Wyspiański w *Weselu*, gdzie „osoby dramatu” (poza Wernyhora) będą widziane jedynie przez dialogujące z nimi postacie.

⁴⁶ Ubersfeld, *op. cit.*, s. 37.

stwo sygnałów teatralizacji) i wreszcie obecność sobowtóra hrabiego. Henryk występuje tu w podwójnej roli: sądownego i obserwatora sądu, aktora i odbiorcy.

Scena ta stanowi kulminację w biografii protagonisty, a zarazem punkt zwrotny w dyskursie – coraz częściej spotykamy monologi, coraz silniej są one skontrastowane z agresywnymi dialogami. Najważniejsze z nich to końcowe monologi Henryka i Pankracego: pierwszy pełen z wątplenia, obwieszczający klęskę romantycznej antropologii, skoro „Człowiekiem być nie warto – Aniołem nie warto. [...] Trza być Bogiem lub nicością” (K 136), zakończony apokaliptyczną wizją wszechogarniającej ciemności; drugi – projektujący nowy, wspaniały, porewolucyjny świat, ironicznie spuentowany napomnieniem Leonarda: „Co mówisz o Bogu – ślisko tu od krwi ludzkiej” (K 144).

Spójrzmy na *Kordiana* i *Nie-Boską komedię* z tak zarysowanej perspektywy. Rzuca się w oczy, że realizują one odmienne warianty metatekstowości i sprzężonej z nią metateatralności. U Słowackiego rama jest bardziej zwarta, spójna i bardziej tradycyjna – nie wykracza poza *stricte* dramaturgiczne odmiany dyskursu, skoro poza mottem zawiera dwie sceny wykorzystujące techniki metateatralne. Jeśli ujawnia się w niej autor, to w sposób pośredni, jako podmiot czynności twórczych. Przede wszystkim jednak służy ona zbudowaniu kontekstu dla historii *Kordiana* – kontekstu w podwójnym wymiarze: scenicznym (mikrokosmicznym) oraz metafizycznym (makrokosmicznym). Teatralizacja rzeczywistości, tu niejako zainicjowana, uobecnia się też nieustannie w tzw. części właściwej dramatu. Staje się narzędziem dystancjalizacji rzeczywistości przedstawionej, podobnie jak liczne teksty w tekście.

U Krasieńskiego rama jest bardziej rozbudowana, a jej najważniejsze składniki to przedmowy do poszczególnych części. Każda z owych przedmów jest odmienne ukształtowana, co w dużej mierze uzależnione jest od tematyki, ale też skorelowane z dyskursem *stricte* dramatycznym. Jest on różny w poszczególnych częściach dramatu, jednocześnie w każdej z nich silnie dynamizowany, w dużej mierze dzięki rozbudowanym technikom metateatralnym. Techniki te w *Nie-Boskiej komedii* pojawiają się w formach, które nazwałabym rozkwitającymi: teatr w teatrze przekształca się w figurę *theatrum mundi* (jak w analizowanych scenach z pierwszej i drugiej części) bądź zbliża się do *mise en abyme*, jak w scenie sądu w lochach. Ich pojemność formalna i – siłą rzeczy – semantyczna staje się dzięki temu znacznie bardziej rozległa niż w przypadku rozwiązań jednoznacznych, statycznych.

O ile tekst Słowackiego po mistrzowsku wykorzystuje dość tradycyjne techniki „meta”, o tyle utwór Krasieńskiego poddaje je transformacjom. W przedmowach autor sięga m.in. po środki epickie, silnie retoryzuje dyskurs, w którym zresztą nie zamieszcza – jak to mieli w zwyczaju francuscy dramatopisarze klasycystyczni czy Victor Hugo – polemiki z tradycją gatunkowo-rodzajową, lecz demonstruje swój stosunek do tego, co w formie dramatycznej pojawi się w częściach dialogowych.

W efekcie tworzy się skomplikowana sieć powiązań między dyskursem a metadyskursem, tekstem a metatekstem, także – metateatralnością a metatekstowością. Właściwie granice między nimi zacierają się, całość zaś staje się niejako ruchomą konstrukcją, misternie, acz luźno utkaną teksturą, otwartą, ale jednocześnie nie rezygnującą z całościowości. Świat przedstawiony nie jest odizolowany od punktu widzenia zaprezentowanego w przedmowie czy jej podporządkowany. I tu, i tam pojawiają się podobne problemy, tyle że w odmiennym ujęciu.

Przyjrzyjmy się teraz jeszcze innej realizacji metatekstowości w dramacie (również z literatury polskiej, choć z zupełnie innego okresu) – zawiera ją jeden z najciekawszych dramatów XX wieku, *Akt przerywany* Tadeusza Różewicza.

Ramę metatekstową tworzą w nim dwa wstępy: *Wyznanie autora* oraz *Didaskalia i uwagi*.

Wyznanie autora to rodzaj przedmowy autorskiej, *Didaskalia i uwagi* nie odsyłają natomiast do żadnej określonej konwencji. *Wyznanie* zawiera refleksję autotematyczną dotyczącą procesu pisania utworu (zresztą zgodnie z konwencją takiej przedmowy), ale dramaturg podkreśla tu również procesualność, niegotowość, ironiczny dystans – i wobec siebie jako autora sztuki, i wobec użytej formy:

„*W zamierzeniu*” miała to być komedia bulwarowa. *Współczesna. A chwilami nawet nowoczesna. [...] Jedyne 1 i 2 scena zostały napisane w myśl pierwotnych założeń. Następne dwie sceny były już aktem kapitulacji.* [R 385]

Przedmowa Różewicza jest więc tekstem, który gra z konwencją przedmowy: zamiast prezentować podsumowujące dzieło „słowo autorskie” (i tym samym: wizerunek autora jako dawcy sensu) – niesie wyznanie o niemożności skonstruowania dzieła (i wizerunek autora sytuującego się jedynie w opozycji do aktualnych sposobów „usensownień”).

Z innym typem dyskursu i inną grą z konwencją mamy do czynienia w *Didaskaliach i uwagach*. Rozpoczynają się one od niby-klasycznego opisu przestrzeni: „*Scena przedstawia duży pokój. Drzwi z lewej strony prowadzą na prawo [...]*” (R 387), który jednak natychmiast przekształca się w ironiczną grę z naturalistyczną (najbardziej przecież „oswojoną”) konwencją jej opisu. Grze tej służy choćby wprowadzanie nie pełniących żadnej funkcji detali: „*Na półce leży kilka siwych włosów, których nie widać z widowni. Po pokoju latają dwie lub trzy muchy, które nie odegrają jednak większej roli w rozwoju akcji*” (R 387). Służą jej też przesadnie szczegółowe opisy rekwizytów, demonstracyjnie przeczące zasadzie funkcjonalności (i didaskaliów, i samych rekwizytów) – np. „*odprasowanych męskich spodni*” (jest tu m.in. informacja o szerokości mankietu i niewidocznej plamce) niesionych przez gosposię.

Tak potraktowane są też „wejścia” postaci: oto pojawia się informacja o wejściu na scenę Dziewczyny z walizką, ale z faktu tego nic nie wynika dla „dziania się”, staje się on natomiast okazją do rozważań na temat scenicznych możliwości przedstawienia sytuacji wraz z jej wielorakimi uwarunkowaniami:

Niestety, nie możemy na scenie udowodnić – przy pomocy środków „teatralnych” – że dziewczyna wyjeżdża na zawsze i że wyjeżdża do Ameryki Północnej. Jesteśmy bezsilni. Wprawdzie moglibyśmy użyć narratora, telefonu, głosu Ojca z przyległego pokoju, ale są to półśrodki bardzo prymitywne. [R 387]

To wejście Dziewczyny jest w *Akcie przerywanym* przedstawione aż trzykrotnie. Po raz pierwszy funkcjonuje jako składnik *Didaskaliów i uwag*. Po raz drugi znajdujemy je w scenie 1, którą stanowią rozbudowane didaskalia. Wreszcie po raz trzeci – w segmencie tekstu nazwanym znów „sceną 1”, na którą tym razem składają się monolog Dziewczyny oraz ukazane w didaskaliach działania, jak pisanie listu, dobijanie się do drzwi i wreszcie wybiegnięcie z domu z walizką.

Za pierwszym razem rzecz umieszczona jest w przedmowie autorskiej, a więc

w ramie modalnej kładącej nacisk nie na „dzianie się”, lecz na akt jego prezentacji. Uderza tu dystans do przedstawienia, wzmocniony dzięki wyeksponowaniu „ja” mówiącego, którego dyskurs koncentruje się w dodatku na negowaniu dramaturgicznych konwencji kształtowania zdarzeń. Za drugim razem mamy do czynienia z drobiazgowym opisem działań postaci, sugerującym – jak w didaskaliach naturalistów – maksymalną przystawalność do zdarzeń. Sposób ten, jakkolwiek diegetyczny formalnie, powszechnie odczuwa się jako całkowicie „naśladowczy”⁴⁷. Naśladowczość tego ujęcia jest jednak raz po raz kwestionowana. Oto tuż po opisie nic nie znaczących, beładnych czynności postaci pojawia się *passus* o... śpiącej na kostce cukru czarnej musze oraz komentarz:

Gdyby udało się do tej sceny wykorzystać prawdziwą muchę, miałoby to duże znaczenie dla rozwoju akcji. Niestety ograniczone środki nie pozwalają na dużych scenach współczesnych teatrów zawodowych na takie eksperymenty. [...] W związku z tymi trudnościami rezygnuję z wprowadzenia na scenę muchy. [R 394]

Dyskurs zatem zmienia się z naśladowczego w autotematyczny, odbiorca nie obcuje już ze światem przedstawionym, lecz z jego wahającym się twórcą, który dorzuca jeszcze do ironicznych rozważań o musze jako istotnym elemencie akcji medytację na temat jej miejsca, z której zresztą wynika jedynie to, że jest ono nieokreślone, a następnie powraca do zachowań Dziewczyny.

Taka prezentacja świata dramatu ma charakter gry: zrazu formalnie odsyła do konwencji naturalistycznych didaskaliów, by następnie ostentacyjnie porzucić iluzjotwórczą moc słowa opisującego i tym bardziej zaskoczyć gestem dystancjalizacji samego aktu przedstawienia.

Ostatnia wersja wejścia Dziewczyny dla odmiany przekornie udaje tradycyjnie „dramatyczne” przedstawienie „dziania się”. Dlaczego udaje? Po pierwsze dlatego, że działania bohaterki składają się z czynności trywialnych (chodzi po pokoju, siada przy stole, bębni palcami w drzwi), nie posuwających akcji naprzód. Po drugie dlatego, że monolog Dziewczyny łamie wszelkie możliwe reguły spójności, jakie monologowi dramatycznemu przysługują (nie ma tu ani obiektywnego, logicznego porządku monologów klasycznych, ani subiektywnej wizji znanej z monologów romantycznych); wypowiedź ta jest właściwie bełkotem. I zachowania, i wypowiedzi postaci tylko pozornie spełniają warunki przypisane przez tradycję tak ukształtowanym tekstom. Po trzecie dlatego, że scena ta występuje jako trzecia. Jako taka zaś staje się jedynie kolejnym elementem gry dramaturgicznymi sposobami konstrukcji świata.

U Różewicza znajdujemy więc kolejny wariant metatekstu. Służy on przede wszystkim demonstrowaniu czynności twórczych i dyskusji z zastanymi konwencjami. W dużej mierze to przestrzeń eksperymentu, mająca na celu pokazanie, jak zrobione są zdarzenia w dramacie, czy może lepiej: jak robione bywały tradycyjnie, zgodnie z wymogami iluzji scenicznej, oraz jak je robić należy, aby obnażyć ich szwy i złączenia. To samo dotyczy postaci, której opis nie służy jej ukonstytuowaniu, lecz ostentacyjnej demonstracji konwencjonalnych sposobów tworzenia *dramatis personae*. W konsekwencji operacje te, w dodatku zwielokrotniane i powielane, wysuwają się tu na plan pierwszy i powodują, że uwagę odbiorcy przy-

⁴⁷ Zob. Nyc z, *op. cit.* – Mitosek, *op. cit.*

kuwa nie tyle materia przedstawienia, ile sposoby jej dramaturgicznej transpozycji.

Istotne jest również to, że metatekst nie ogranicza się do ściśle wyodrębnionej ramy. Zjawiska występujące w *Wyznaniu autora* oraz w *Didaskaliach i uwagach* znajdziemy też w kolejnych partiach tekstu.

Przyjrzyjmy się scenie 2. Oto jej zawartość: czerstwa Kobieta czyta list pozostawiony przez wyjeżdżającą do Ameryki Dziewczynę, wydając jedynie okrzyki zdziwienia. Po kwestii „Święty Michale Archanielo!” (R 400) następuje zawarty w didaskaliach erudycyjny komentarz na temat postaci Archanioła oraz dwukrotna prezentacja konsekwencji takiego zachowania. Pojawiają się dwie sekwencje zdarzeń, ujęte w dwie konwencje: „awangardową” oraz „surrealistyczną” (wedle określenia w tekście pobocznym). Pierwsza składa się z opisanego w didaskaliach „wpadnięcia” na scenę Konstruktora i wyzywająco ubranej pielęgniarki – jego kochanki, oraz z dialogu Konstruktora z Komisarzem Głównego Urzędu Statystycznego (!) na temat połączeń samolotowych z Nowym Jorkiem. W drugiej zaś znajdziemy: opowiedziane w didaskaliach zstąpienie z nieba Michała Archanioła, pojawienie się na scenie wspomnianej już pielęgniarki, która tym razem pcha „nowoczesny nikłowy bufet na kółkach” z siedzącym w nim Konstruktorem z monstrualną nogą w gipsie, oraz dialog Kobiety z ojcem o ucieczce Dziewczyny do Ameryki.

Zatem scena 2 *Aktu przerywanego* pokazuje różne możliwości dramaturgicznej prezentacji sekwencji zdarzeń. Sekwencja ta w pierwszej wersji jest odmienna od drugiej, o czym decyduje wizja rzeczywistości narzucona przez każdy z użytych „języków teatru”⁴⁸. Język „awangardowy” – tak jak ją pojmuje Różewicz – ponad wszystko ceni dynamikę „dziania się” i prowokację estetyczną (stąd przezroczysty fartuszek pielęgniarki i dwumetrowa noga w gipsie), język „surrealizmu” zaś dopuszcza interwencję istot nadprzyrodzonych (stąd rola Michała Archanioła). Języki owe funkcjonują tu jako dodatkowe narzędzia modyfikacji tego, co przedstawiane. Można je uznać – jak Ewa Wąchocka – za związane z instytucją teatru albo potraktować szerzej: jako swoiste „uporządkowania naddane”, wynikające z wizji rzeczywistości proponowanych przez kolejne prądy i mody w sztuce.

Najważniejsza jest konsekwencja w zastosowaniu owych języków: scenom z obu sekwencji przypisuje się byt jedynie potencjalny; to warianty tego, co mogłoby się zdarzyć po wykrzyknieniu Kobiety. Mają one czysto ilustracyjny charakter wobec warsztatowych rozważań zawartych w didaskaliach, które zapisane są w dodatku w trybie warunkowym: „*A właśnie! W »awangardowym« teatrze na scenę (drugimi drzwiami) »wpadłby« Konstruktor w szlafroku z nogą w gipsie na temblaku*” (R 401).

Podobnie wygląda zapis wariantu surrealistycznego. Zapisy te, włącznie z dialogami, funkcjonują więc jako „próbki” możliwych kontynuacji tematu Michała Archanioła. Znowu zatem zdarzenia („dzianie się”) są powielone i zwielokrotnione, a przede wszystkim dyskursywnie podporządkowane komentarzowi.

Ogólnie w *Akcie przerywanym* to właśnie tekst niedialogowy, przesycony metatekstowością, przejmując ciężar konstrukcji, o czym zresztą *explicite* informują didaskalia:

⁴⁸ Tak to ujmuje E. Wąchocka (*Autor i dramat*. Katowice 1999, s. 79).

Nie gardzimy informacją zawartą w didaskaliach. Wprost przeciwnie, z informacji tej pragnę uczynić motor całego „przedstawienia” (niestety, na razie nie ma lepszej definicji). [R 390]

Właśnie w partiach niedialogowych (niesłusznie zwanych tekstem pobocznym) toczy się swoista gra, i to co najmniej w trzech dziedzinach: w dziedzinie konstrukcji dramatu, w dziedzinie kształtowania wizerunku autora wewnętrznego i w dziedzinie jego (tekstowych) zachowań wobec odbiorcy.

Jeśli chodzi o konstrukcję utworu – zasadnicza wydaje mi się sugestia (*explicite* zawarta w *Wyznaniu autora*, występująca *implicite* w innych partiach niedialogowych), że dramat jest niegotowy, niedokończony, że jest właściwie brulionem, swoistą magmą. Wyeksponowana zostaje prowizoryczność zapisu i niejako brak finalnego kształtu dzieła. *Akt przerywany* dany jest z ostentacją nie jako skończona i gwarantowana realizacją konwencji dramaturgicznych całość, ale raczej jako zlepek, *collage*, nie ugruntowany w żadnej konsekwentnie realizowanej wizji dramatu. Utwór ten jest bowiem badaniem i sprawdzaniem możliwości formy dramatu; koncentruje się na grze utrwalonymi modelami jego konstrukcji. Pavis mówi o grze wielością narracji w dramacie współczesnym. W *Akcie przerywanym* jest ona elementem działań bardzo złożonych, misternych i to ona stanowi „właściwą” materię tekstu.

Dlatego dyskurs sytuuje się głównie w sferze „meta”, a autor jako podmiot czynności twórczych nie znika z pola widzenia ani na chwilę. Podobnie jak nie znika odbiorca. Gra językami teatru adresowana jest właśnie do niego i stawia mu wysokie wymagania. Przede wszystkim ma on zauważyć, że tekst ją zawiera, i rozpoznać wszystkie służące jej konwencje. Obserwując ujęcia wyjazdu Dziewczyny do Ameryki powinien zidentyfikować kolejno pojawiające się prezentacje „działań”, dostrzec ich wzajemne znoszenie się i odkryć, że efektem końcowym jest metodyczna destrukcja znanych sposobów przedstawiania zdarzeń. Obserwując scenę 2 musi być zdolny do rozpoznania użytych „języków teatru” i do ich swoistej eksploracji, ale musi także mieć świadomość ich konwencjonalności. Sądzę, że tekst sceny 2 nie narzuca mu określonego modelu zachowań odbiorczych, ale oscylację między tymi, które zawierają rozwiązania „awangardowe” i „surrealistyczne”. Biorąc pod uwagę, w jak przerysowanej postaci pojawiają się te rozwiązania, można powiedzieć, że i awangardowość, i surrealistyczność są tu również poddane destrukcji, opatrzone ironicznym cudzysłowem.

Odbiorca w *Akcie przerywanym* funkcjonuje bowiem w innym porządku – ostatecznie winien on stać się współnikiem autora w totalnej destrukcji dramatu (w jego klasycznej formie, nastawionej na Arystotelesowski model dramatyczności); taką wyznacza mu się rolę. W dramacie klasycznym czy szekspirowskim miał on być mniej lub bardziej zaangażowanym uczestnikiem, którego aktywność polegać miała na poddaniu się katartycznemu przeżyciu, w dramacie epickim – obserwatorem, winnym wytworzyć dystans intelektualny w stosunku do tego, co percypuje. Dramat Różewicza rozwiązuje rzecz metodą znacznie bardziej wyszukaną. Ukazuje zdarzenie wielokrotnie, za każdym razem w inny sposób, a żaden z tych sposobów nie jest ani przezroczysty (jak w naturalizmie), ani wzruszający (jak w klasycznej tragedii), ani zmuszający do dystansu intelektualnego (jak u Brechta). Odbiorca może więc zareagować tylko dwojako: albo przerwać lekturę, albo kontynuować ją ze świadomością, że czyta tekst nie realizujący żadnej znanej mu matrycy epistemologicznej, lecz destrukcyjny każdą z nich.

To jednak nie wszystko. Nie prezentacja zdarzeń jest tu – jak wspomniałam – najważniejszą materią tekstu, ale autokomentarz.

Mówiłam już, że pojawia się on w miejscach nieoczekiwanych, jak przytoczona refleksja o niemożności przekonującego przedstawienia życia wewnętrznego postaci w *Didaskaliach i uwagach*, następująca tuż po hipernaturalistycznym opisie przestrzeni. Otóż metatekstowy komentarz nie powinien „rozrywać” naturalistycznej narracji, gdyż kwestionuje jej przyleganie do przedmiotu narracji; jej „przezroczystość”. Nie powinien także rozrywać prezentacji zdarzeń, choćby dlatego, że zaburza to narastanie napięcia. Ale oto w scenie 2, tuż przed finałem, ni stąd, ni zowąd pojawiają się obszerne didaskalia, które właściwie wcale didaskaliami nie są, a nawet nie próbują nimi być: jedynie ich miejsce w tekście i szata graficzna (kursywa) skłaniają do użycia tej nazwy. Jednak zawartość tego fragmentu tekstu – wyznaczenie o sytuacji politycznej towarzyszącej pisaniu sztuki, rozważania na temat współczesnego teatru, sposobów realizacji utworów Becketta itd. – powoduje, że jest on niejako tekstem w tekście, autonomicznym mikroesejem, którego miejsce i w scenie 2, i w *Akcie przerywanym* nie jest niczym uzasadnione; to fragment niesfunkcjonalizowany (jeśli użyć określenia formalistów), ostentacyjnie „otoczony milczeniem”⁴⁹.

Gra toczy się wszakże o inną stawkę, znacznie chyba ważniejszą.

Akt przerywany prowokuje wręcz do nazwania go „dramatem eksperymentalnym”. Jednak eksperyment literacki, w ścisłym tego słowa znaczeniu, winien łączyć się z propozycją pozytywną, w końcu przeprowadzany jest „w celu rozwiązania jakiegoś nowego problemu artystycznego, przykładowego zastosowania dyrektywy teoretycznej, sprawdzenia pomysłu czy realizacji założonej z góry idei”⁵⁰. U Różewicza nie znajdziemy czegoś takiego. Co prawda, pojawiają się tu rozważania o „teatrze realistycznym, teatrze poetyckim”, którego manifestacjami mają być pomysły wykorzystania scenicznego muchy bądź zastosowania w sztuce czasu „identycznego z czasem, który wymierzają nasze zegarki” (R 393), ale właściwie są to zaledwie ślady projektu, natychmiast zresztą porzucane, jak ten z zagospodarowaniem czasu: „Teatry i realizatorzy (nie mówiąc o publiczności) nie zniosą tak konsekwentnego i brutalnego realizmu scenicznego” (R 393). Czy nie mamy tu więc raczej do czynienia z kolejną grą i kolejnym zakwestionowaniem reguł dyskursu? Idea eksperymentu, właściwa estetyce awangardy, jest w *Akcie przerywanym* odrzucona, a przynajmniej mocno zdystansowana, podobnie jak procedury dyskursu, który miałby służyć jej realizacji. Z jego ułamków, występujących w tym dramacie, nie da się stworzyć żadnego spójnego obrazu eksperymentalnego dramatu (teatru) Różewicza⁵¹. Tutaj, jak w przypadku wszystkich innych praktyk dyskursywnych podjętych w dramacie, uderzająco konsekwentna staje się jedynie niekonsekwencja.

Są to przykłady stosowanej w tym dramacie strategii, która polega na nie-

⁴⁹ M. Delaperrière, *Fragment i całość, czyli dylematy niewyraźności*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 41.

⁵⁰ Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 123.

⁵¹ Zdaję sobie sprawę, że moja hipoteza jest opozycyjna wobec założeń innych badaczy dramaturgii Różewicza, m.in. wobec J. Kelery (*Od „Kartoteki” do „Pułapki”*. W: Różewicz, *Teatr*, t. 1) oraz opinii Wąchockiej (*op. cit.*).

ustannym podważeniu (zrywaniu) początku dyskursu. Początek dyskursu swoje reguły narzuca dalszej jego części – wprowadza porządek kompozycyjny, stylistyczny, a nawet pojęciowy, gdyż generuje określony horyzont poznawczy. Jego granice wyznacza zarówno język, repertuar możliwych pojęć, jak i możliwych do opisanego obiektów. Łączenie języka przedmiotowego z metapredmiotowym prowadzi do przekroczenia reguł łączliwości w obrębie dyskursu – zestawia porządki, których łączyć nie można. Jednakże u Różewicza takie kształtowanie metatekstowe staje się regułą – regułą na swój sposób będącą unikaniem reguł jakichkolwiek, regułą *en bloc*.

Nasuwa się spostrzeżenie, że zatem i tutaj, w obrębie metatekstowe, prowadzona jest gra z odbiorcą. Nie otrzymuje on jednoznacznych wskazówek, jak ma czytać didaskalia, komentarze, rozważania autotematyczne, słowem – niedialogowe partie tekstu. A przecież one przejmują tu ciężar konstrukcji i semantyki dramatu. Sprzeczne, samopodważające się instrukcje odbioru zdają się również służyć nierozstrzygalności, lecz tym razem dotyczącej reguł budowania i rozumienia dyskursu. Różewicz sięga po różne odmiany form niedialogowego tekstu w dramacie: didaskalia naturalistyczne i autotematyczne, *quasi-eseistyczne* rozważania, zapisy projektów eksperymentów. Odmiany te wszakże przechodzą płynnie jedna w drugą, żadna z nich nie jest realizowana do końca, konsekwentnie. Metatekstowość w *Akcie przerywanym* nie służy prezentacji autorskiej wizji dramatu, lecz daje wyraz niemożności jej wyboru i niemożność ta staje się też udziałem odbiorcy. Znowu ma on dylemat: przerwać lekturę albo zgodzić się na takie zawieszenie wyboru, nierozstrzygnięcie, nieokreśloność przekazu, a zatem i na brak określonego horyzontu epistemologicznego.

Jak pokazuje obserwacja dramatów Słowackiego, Krasińskiego i Różewicza, metatekstowość w dramacie to kwestia znacznie szersza niż metatekstowa rama. Przyjmuje różne formy i na wiele sposobów odnosi się do tekstu. Rama jako taka może wykorzystywać strategie metateatralne (jak w *Kordianie*), konstrukcje przedmowy autorskiej (jak w *Nie-Boskiej komedii* i w *Akcie przerywanym*) albo wdziierać się w cały tekst (jak w *Akcie przerywanym*). Sposób istnienia metatekstowości modyfikuje strukturę i semantykę dramatu, niekiedy bardzo radykalnie. Bez względu jednak na stopień radykalizmu sam fakt jej zaistnienia powoduje transformacje elementów świata przedstawionego i dyskursu dramatycznego. Przede wszystkim dramat traci charakter samoprzedstawiającej się, „dobrze zrobionej” maszyny, jaką chciał w niej widzieć Szondi. Materia przedstawienia eksponuje swoją sztuczność, konwencjonalność, którą często podkreślają techniki metateatralne. Spoza niej raz po raz wychyla się autor, przyjmujący różne maski: poety-proroka u romantyków, pełnego wątpliwości konstruktora u pisarza współczesnego. I tu, i tam wskazuje on na siebie i swoją dramaturgiczną demiurgię. Jednak demiurgia ta jest podszyta ironią, gdyż takie permanentne wychylanie się autora nieodwołalnie wprowadza dystans do świata i do niego samego, nie do utrzymania jest bowiem iluzyjność pierwszego ani spójność, swoista „twardość” drugiego. Zatem jeśli nawet twórca romantyczny zakłada maskę patetyczną, a współczesny maskę eksperymentatora i krytyka teatralności jako takiej, to – zauważmy – są to ciągle maski, którymi można swobodnie manewrować.

Abstract

KRYSTYNA RUTA-RUTKOWSKA
(University of Warsaw)

**METATHEATRICALITY, METADRAMATICITY, AND METATEXTUALITY
IN DRAMA**

The article is devoted to the phenomena of metatheatricality, metadramaticity, and metatextuality in drama, without which there is no discussion of 20th century dramatic works, especially the avant-garde and experimental trend in drama. It includes the presentation of the state of research, an attempt to put the terminological chaos in order, and the author's proposition to posit the issues in question. Starting point of the paper is the distinction between metatheatricality and metatextuality: the author uses the former term to multiplication of levels of the presented world, and the latter term to the actions referring to the body of the text. Resorting to three dramas – Słowacki's *Kordian*, Krasiński's *Undivine Comedy*, and Różewicz's *The Interrupted Act* – the author demonstrates the various forms of metatextuality and metatheatricality and their mutual relations. Their existence in the drama brings about transformations of the parts of the presented world and dramatic discourse. The drama loses its character of a self-presenting, well constructed machine as Peter Szondi wanted to see it; now rather so-called actions of the subject of the text and conventionality of the presented matter are highlighted. The dramatist is viewed from behind the presented world, puts different masks on, and indicates his/her causation which, due to "meta" techniques, is constantly put into ironic inverted commas.