

**Metateatralne gry w dramacie współczesnym.
Na przykładzie twórczości Mariana
Pankowskiego**

Krystyna Ruta-Rutkowska

KRYSTYNA RUTA-RUTKOWSKA

METATEATRALNE GRY W DRAMACIE WSPÓŁCZESNYM NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MARIANA PANKOWSKIEGO

Jakkolwiek metateatralność w dramacie może się różnie przejawiać, wszystkie przypadki charakteryzuje jedna zasadnicza cecha: otóż za jej sprawą w dramacie dochodzi do pomnożenia poziomów rzeczywistości przedstawionej i tzw. obiegów informacyjnych.

Najbardziej wyrazistym chwytem metateatralnym jest oczywiście wprowadzenie konwencji teatru w teatrze, powstającej dzięki wyraźnie wyodrębnionej sztuce wewnętrznej i zewnętrznej, w której pojawia się widz wewnętrzny¹. Ale spotykamy też inne techniki metateatralne, jak choćby bezpośredni zwrot postaci do odbiorcy albo dialog bohaterów dramatu – powiedzmy – o konwencjach teatralnych². Do zjawisk tych trzeba by również zaliczyć zjawisko zwane teatrem o teatrze (dramatem o dramacie): chodzi o sztuki z jakby wpisanym procesem powstawania dramatu (lub widowiska). Nie zawsze widać tu jednoznaczny podział na sztukę wewnętrzną i zewnętrzną; często brak określonego odbiorcy wewnętrznego; dlatego też należy odróżnić tak skonstruowane sztuki od tych, które zawierają chwyt teatru w teatrze.

Inna rzecz, że taka niejednoznaczność (z której wynikają inne niejednoznaczności) wydaje się charakterystyczna dla dramaturgii współczesnej. Jak twierdzi Manfred Schmeling, jest to w dużej mierze skutek zaniku intrygi jako dominującego typu fabuły dramatycznej, która zapewniała określony status i koherencję światu przedstawionemu. W pozbawionej tych cech powojennej twórczości znacznie częściej pojawiają się *les formes périphériques* (prolog, epilog, *jeu préliminaire*, zwroty „*ad spectatorem*”, przerywanie iluzji scenicznej, wypowiedzi *me-neur de jeu*), które wprowadzają do utworów aspekt metadramatyczny w sposób bardziej powikłany niż klasyczny teatr w teatrze.

¹ Ten warunek podają S. Świontek (*Dialog, dramat, metateatr. (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*. Łódź 1990), T. Kowzan (*Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*. „Dialog” 1971, nr 4), G. Forestier (*Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève 1981) i M. Schmeling (*Métathéâtre et intertexte (aspects du théâtre dans le théâtre)*. Paris 1982).

² Świontek (*op. cit.*) 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.

Metateatralne tradycje dramatu

Prawdę mówiąc, metateatralność jako taka wydaje się w dziele dramatycznym sytuacją typową. Od najdawniejszych czasów istnieje dzięki obecności chóru w dramacie antycznym, osoby prowadzącej grę (*meneur de jeu*) w średniowiecznym i renesansowym czy dzięki występowaniu, rozpowszechnionej od epoki baroku, konwencji teatru w teatrze. Wraz z tymi rozwiązaniami pojawiają się: nowe (dodatkowe) przestrzeń i czas, a przede wszystkim sztuka zewnętrzna (choćby w postaci śladowej) jako rama strukturalna.

Na dobrą sprawę dopiero dramat realistyczny, postulując tzw. czwartą ścianę, mającą wytwarzać u odbiorcy wrażenie percypowania rzeczywistości „samej w sobie”, radykalnie upraszcza sytuację nadawczo-odbiorczą i zmienia powszechne przyzwyczajenia. Władysław Zawistowski tak komentuje tę tendencję:

bardzo trudnym i kosztownym doświadczeniem europejskiego dramatu był dziewiętnastowieczny realizm, który – pozostając w pełnej zgodzie z genealogicznymi założeniami dramatu – rezygnował równocześnie z obrzędowego charakteru teatru, uciekał z metafizycznej przestrzeni poetyckiej w płaski zwierciadlany weryzm³.

Toteż dramaturgia współczesna, sprzeciwiając się tradycji realistyczno-naturalistycznej i pragnąc odnowić swoje rytualne korzenie, powróci do wszelkich sposobów dublowania rzeczywistości przedstawionej, różnorodnie je, co prawda, przekształcając. Znamienne, że swoista eksplozja praktyk metateatralnych następuje około przełomu wieków XIX i XX⁴.

Istnieje zresztą szerszy kontekst dla tego zjawiska. Otóż tendencja do pomnażania poziomów rzeczywistości przedstawionej i – co za tym idzie – obiegów informacyjnych wydaje się charakterystyczna dla wszystkich dziedzin współczesnej sztuki. Nie tylko liczne są różnego rodzaju widowiska w widowiskach, jak balet w balecie, balet w operetce czy film w filmie, ale uderza w ogóle dominacja tzw. wypowiedzi metaartystycznych. Powieść staje się metodologią powieści, film – metodologią filmu, dramat – metodologią dramatu. Wynika to, jak pisze Jurij Lotman, z dążenia do eksploracji własnego potencjału:

Sztuka drugiej połowy XX w. w znacznej mierze nastawia się na uświadomienie sobie własnej specyfiki. Sztuka przedstawia sztukę, usiłując dotrzeć do granic własnych możliwości⁵.

Wszystkim technikom metateatralnym patronuje – jak się wydaje – również pełen podejrzliwości stosunek do tradycyjnego rozróżnienia realności i jej odbicia, które zapewniała Arystotelesowska *mimesis*. Chwyty metateatralne umożliwiają wprowadzenie tych wątpliwości do dzieł dramatycznych:

Przeciw staremu Arystotelesowskiemu dualizmowi realności i fikcji (*mimesis*), dualizmowi, który w historii teatru zbyt często był nośnikiem zakrzepłej ideologii, kieruje [metateatr] podwójny atak. Na poziomie zawartości [treści]: protagoniści – aktorzy–aktorzy lub aktorzy–

³ W. Zawistowski, *Granice dramatu dzisiaj*. „Dialog” 1989, nr 11/12, s. 94. W podobnym duchu wypowiada się na ten temat Schmelting (*op. cit.*).

⁴ Zob. Kowzan, *op. cit.* – Schmelting, *op. cit.*

⁵ J. Lotman, *Lalki w systemie kultury*. Przełożył P. Ustrzykowski. „Teksty” 1978, nr 6, s. 52.

widzowie – wprost rozważają świat jako grę. [...] Na poziomie formy: struktury metadramatyczne odbijają tę ideę w sposobie znaczenia [sygnifikacji]⁶.

Nie wydaje się więc, żeby odrodzenie metateatralności w dramacie współczesnym było przejawem mody. Chwyty metateatralne kryją w sobie bowiem wiele możliwości nieznanymi i niedostępnymi sztukom z „czwartą ścianą”. Pozwalają na wpisanie w utwór refleksji o własnym kształcie i statusie; na zaznaczenie dystansu do świata i metod jego przedstawiania oraz na nawiązanie do rytualnych korzeni dramatu jako takiego.

Znaczenie chwytów metateatralnych

Spróbujmy więc zastanowić się, jakie konkretne możliwości niesie ze sobą metateatralność. Otóż, po pierwsze, za pomocą technik metateatralnych możliwe jest wyeksponowanie dwóch procesów: stawania się dzieła artystycznego i stawania się świata w nim kreowanego. Ekspozycja procesu stawania się dzieła artystycznego dokonuje się w zasadzie analogicznie do tego zjawiska w tzw. prozie autotematycznej. Podmiot utworu ujawnia się bezpośrednio lub za pomocą masek, różnego rodzaju „figur autora”. Uwidoczniony staje się akt tworzenia, komponowania, selekcji itd., przy tym stopień i sposób ujawniania może być różny.

Jeśli perspektywa autorska jest jedyną perspektywą w warstwie *meta-*, jak w przypadku autotematycznych didaskaliów (tak częstych w dramatach Tadeusza Różewicza) czy wprowadzenia postaci omnipotentnego reżysera (jak u Wildera), odbieramy mniej lub bardziej spójny i uporządkowany, ale zawsze dominujący dyskurs „autorski”. Jeśli zaś oprócz niej w dramacie wpisane są inne, konkurencyjne perspektywy, jak w dramatach zawierających tzw. indukcję (czyli prolog rozpisany na dwa lub więcej głosów, z których każdy może nawet prezentować inną koncepcję dramaturgiczną⁷), albo w sztuce przewidziana jest możliwość ingerencji odbiorców, obraz procesu twórczego zawiera „zapisane” konflikty, wahania, motywacje wyborów. Spójność strukturalna i logiczna, uporządkowanie dyskursu „autorskiego”, w tym przypadku rozdzielonego między różnych „wypowiadaczy”, jest – oczywiście – mniejsza.

Za każdym razem poprzez warstwę *meta-* w tekście ujawnia się instancja „autorska” oraz problematyka tworzenia. Ale nie tylko. Tutaj także wyeksponowany zostaje iluzjotwórczy aspekt kreacji dramatu. Jego tworzenie okazuje się tworzeniem osobnego, autonomicznego świata. Przestaje on więc być czymś danym, istniejącym niezależnie od aktu przedstawiania; staje się bytem jawnie konstruowanym, skoro niejako „odgórnie” ustalone są jego elementy i rządzące w nim prawa (np. u Różewicza w *Akcie przerywanym*).

Po drugie: w związku z tym trzeba pamiętać o różnych metodach ujmowania problemu iluzji w teatrze i w dramacie. Wprowadzenie technik metateatralnych sprzyja demonstracji złożoności tego zjawiska, swoistemu wyeksponowaniu „gry w iluzję”.

⁶ Schmeling, *op. cit.*, s. 55.

⁷ Zob. Forestier, *op. cit.*

Oczywiście to, czemu w sztuce przysługuje kategoria iluzyjności, zależy w jakiej mierze od epoki i wybranej konwencji. Niemniej istnieją pewne podstawowe prawidłowości, które wyznaczają możliwy repertuar zmian i gier. Otóż, jak pisze Georges Forestier, w sztuce z „obramowaniem” – bez względu na to, czy to będzie konstrukcja prologowa, zawierająca zwroty „*ad spectatorem*”, czy konstrukcja z teatrem w teatrze – za jakby bardziej fikcyjne, iluzyjne odbiorca uznaje widowisko wewnętrzne. Trzeba sobie jednak zdać sprawę, że ta modelowa konwencja stwarza możliwość różnych rozwiązań, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z chwytem teatru w teatrze. Wówczas bowiem możliwe stają się wielostopniowe komplikacje. Sztuka wewnętrzna zachowuje iluzyjność dla odbiorcy zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego, ale wobec odbiorcy wewnętrznego może spełniać pewne dodatkowe funkcje. Może np. „udawać” rzeczywistość po to, by na niego jakoś wpłynąć. Ale istnieje również odwrotna ewentualność: iluzja sztuki wewnętrznej stanowić może „przykrywkę” dla zmian „realnych” dokonywanych na poziomie sztuki zewnętrznej⁸.

Ogólnie rzecz biorąc, istnieją różne możliwości manipulacji pod względem obdarzania fikcyjnością istniejących w utworze poziomów rzeczywistości. Taka czy inna kwalifikacja umożliwi różnorodne kształtowanie odbiorcy i wewnętrznego, i zewnętrznego, wiąże się także z określoną koncepcją dramatu jako takiego, często – z określoną wizją świata. Spójrzmy, jak to wygląda w przypadkach stosowania technik metateatralnych eksponujących niejednoznaczność i złożoność relacji między iluzją a „rzeczywistością”.

Mnożenie odbić, wzmaganie teatralności

Sprawa najbardziej się komplikuje, gdy „odgórna dystrybucja” iluzyjności i realności nie jest jednoznacznie określona. Tak się dzieje np. w epoce baroku, kiedy – jak piszą Forestier i Świontek – topos *theatrum mundi* funkcjonował w powszechnej świadomości. Ponieważ, zgodnie z nim, cały świat to scena, a każde wydarzenie (bądź ich ciąg) to spektakl, wobec tego wszystko, także sztuka teatralna, ma znamiona fikcji i rzeczywistości zarazem. Utwór sceniczny dla odbiorcy ówczesnego zawiera więc z natury rzeczy niejako konstrukcję teatru w teatrze, gdyż sam w sobie jest inkluzją w teatr świata. Pamiętajmy jednak, że dla odbiorcy XVII-wiecznego ostateczny sens wszystkiemu (tj. ziemskiemu teatrowi świata) nadała prawda najwyższa: prawda Boska⁹. Dla nas natomiast, odbiorców współczesnych, kiedy brak oczywistej instancji rozstrzygającej o prawdziwości wszystkiego, różnice między fikcją a rzeczywistością w dramacie ówczesnym zacierają się.

Takie rozchwianie *explicite* wpisane w utwór spotykamy w wielu sztukach współczesnych. W dramaturgii XX-wiecznej wszystko staje się raczej iluzyjne niż prawdziwe; wszystko służy zobrazowaniu zagubienia epistemologicznego człowieka współczesnego. Tak jest np. w *Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora* Luigi Pirandella, klasycznym dramacie z wpisanym procesem kreacji dramatu. Tytułowe postacie mają status fikcyjnych, ale zarazem występują jako bohaterowie sztuki nie napisanej. Dlatego przybywają do dyrektora teatru, aby ten nadał

⁸ Zob. *ibidem*. – Schmeling, *op. cit.*

⁹ Zob. Schmeling, *op. cit.*, s. 11, 55.

im tekstowy i sceniczny byt. Przed owym dyrektorem oraz przed jego zespołem aktorskim prezentują więc swoją historię; opowieść o życiu nie ujętą w żadną konwencję. Właśnie lęk przed zamknięciem w jakiegokolwiek konwencji jest powodem konfliktu postaci z zespołem teatralnym.

Łatwo zauważyć, jak wiele tu sprzeczności. Postacie *ex definitione* fikcyjne (a więc jak najbardziej konwencjonalne w samej swojej „esencji”, co podkreślają teatralne maski) posiadają „życiową” biografię, której w dodatku nie pozwalają zawrzeć w żadnej konwencji. Są jakby zawieszane w swoim istnieniu (bo nikt ich przecież nie wykreował do końca), a zarazem zmaterializowane, obdarzone wyrazistą osobowością i niezłomną wolą. I wreszcie – jakkolwiek nie powstaje sztuka o ich „losie” (tj. sztuka realistyczna, mieszczańska), powstaje przecież dramat o nich jako o postaciach bezskutecznie szukających odpowiedniego autora. A zatem niespełnieniu tytułowych postaci w anegdocie towarzyszy spełnienie – by tak rzec – metadramatyczne. Sam Pirandello w przedmowie autorskiej stwierdza, że podczas gdy jego bohaterowie usiłują „zagrać” swój dramat, on przedstawia ich jako *dramatis personae* „innej sztuki, której one nie znają i której istnienia nie podejrzewają”¹⁰. Stosunki między iluzją a rzeczywistością okazują się tu więc złożone i niejasne, zwłaszcza że w utworze tym istnieją trzy płaszczyzny gry – a więc pomnożone są poziomy *meta*-¹¹.

Takie pomnażanie poziomów i znaczeń w dramacie, czyli konstruowanie wielokrotnych odbić aż po figurę *mise en abyme* (bliżej przyjrzymy się jej analizując sztuki Pankowskiego) przekłada się także na inną problematykę: relacji między rzeczywistością jako oryginałem a jej odbiciem. I to jest kolejna problematyka pojawiająca się w utworach operujących technikami metateatralnymi. Metateatralność, zwłaszcza konwencja teatru w teatrze, sama w sobie zawiera już takie podwojenie, gdyż przy jej zastosowaniu – w teatrze „mówi się” o teatrze w sposób teatralny. Tym bardziej każda kolejna inkluzja czy poziom „udawania” powoduje jakby mnożenie się interpretacji i odbić.

Taki przypadek wskazuje Tadeusz Kowzan w *Casanovie* Guillaume’a Apollinaire’a. Bohaterka – Bellina, aby występować w wędrownej trupie teatralnej, przebiera się za chłopca. Grając w sztuce *La Métamorphose galante* (pojawia się tu więc konwencja teatru w teatrze), Bellina jako postać tej sztuki, a więc w następnym przebraniu, chcąc zbliżyć się do ukochanej, przebiera się po raz kolejny – teraz za dziewczynę. W ten sposób poziom „udawania” zostaje potrojony: Bellina, raz już przebrawszy się za chłopca (aby udawać aktora), przebiera się za bohatera *La Métamorphose galante*, by znowu przebrać się za dziewczynę (jest to tzw. *travesti*).

Mnożenie poziomów udawania widać też w omawianych już *Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora*. Podobne znajdziemy zresztą w bardzo wielu dramatach¹², które strukturalnie przypominają tzw. kompozycję szkatułkową, stosowaną w utworach prozatorskich¹³. Dzięki tej praktyce dochodzi do pomnażania Deleuze’owskich odbić i powtórzeń.

¹⁰ Cyt. za: E. U d a l s k a, *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*. T. 2. Warszawa 1993, s. 327.

¹¹ Zob. K o w z a n, *op. cit.*

¹² U Schnitzlera, Geneta, Weissa, Grassa, Ionesco, Stopparda. Ciekawą analizę tego zjawiska zawiera przywoływana książka S c h m e l i n g a.

¹³ Zob. K. B a r t o s z y ń s k i, *Rękopis znaleziony w Saragossie – „szkatulka” i powieść*. W: *Powieść w świecie literackości*. Warszawa 1991.

Wróćmy jeszcze na chwilę do *Sześciu postaci*: na scenie obecni są aktorzy (czyli osoby zawodowo „odbijające” – bo „ucieleśniające” – postacie dramatyczne), którzy usiłują odegrać postacie przybyłe do nich, aby nadano im byt sceniczny (czyli skonstruowano ich sceniczne „odbicia”). W takim narastaniu odbić, kiedy sytuacja pierwotna, tj. fakt obecności w teatrze, zostaje tylekroć powtórzona, fundamentalna relacja między światem a jego sceniczną prezentacją przestaje być istotna, a nawet – zauważalna. Powstaje wrażenie, jakby wszystko było odbiciem (co najwyżej poprzedniego odbicia) i zarazem jedynie dostępną rzeczywistością; granice między nimi znoszą się, niejako unieważniają się wzajemnie. Można powiedzieć, że zaczyna dominować ciągle narastający efekt zwierciadlany, *mise en abyme* jako figura złożonej rzeczywistości, której nie da się wyjaśnić poprzez binarne opozycje. Ciekawe, że zjawisko to intensyfikuje się w dramaturgii i w teatrze określanym jako postmodernistyczny:

Odrzucenie tradycyjnych rozgraniczeń (na przykład między jaźnią i światem, istnieniem i rzeczą), wchłanianie ciągle nowych technik teatralnych i stylów – oto cechy charakterystyczne teatru postmodernistycznego. [...] postmodernizm polega właśnie na zaniku obowiązujących wcześniej granic¹⁴.

I tu pojawia się – można powiedzieć – problematyka epistemologiczna, sugerowana w gruncie rzeczy niejako przez samą strukturę technik metateatralnych, na tyle specyficzna dla epoki, a nawet dla konkretnego twórcy, że trudno powiedzieć coś ogólnego. Dotyczy w każdym razie stosunku między rzeczywistością a jej odbiciem (czyli tego, co w odniesieniu do sztuki ujmuje kategoria *mimesis*), wydolności schematów poznawczych akceptowanych przez kulturę, a także statusu sztuki i jej wartości poznawczych.

I wreszcie ostatnią kwestią, o której chcę powiedzieć, jest kwestia wpisania odbiorcy w utwór za pomocą metateatralnych chwytów i – co za tym idzie – próba przywrócenia dramatowi jego obrzędowego, rytualnego charakteru.

Odbiorca

Zastanówmy się więc: jak te różnorodne sytuacje wpływają na kształt odbioru zewnętrznego?

Z jednej strony, i widowisko wewnętrzne, i zewnętrzne są dla takiego obserwatora iluzyjne. Ale wewnętrzne jest jakby bardziej iluzyjne jako iluzja – powiedzmy to tak – drugiego stopnia. Zwłaszcza że w specyficzny sposób identyfikuje się on z odbiorcą wewnętrznym sztuki, ponieważ jego reakcje w jakiejś mierze projektują warianty reakcji odbiorcy zewnętrznego. Funkcjonowanie tej modelowej sytuacji w rzeczywistości jest jednak zależne od uwarunkowań historycznych. Chór w teatrze antycznym (traktowany przez wielu badaczy jako prototyp lub wręcz forma teatru w teatrze¹⁵) dla odbiorcy sprzed naszej ery na pewno był wyrazicielem opinii powszechnej. Będąc instancją osądzającą czyny protagonisty, łączył rolę obserwatora-odbiorcy i nosiciela praw uniwersalnych:

¹⁴ E. Fusch, *Śmierć postaci scenicznej*. Przełożył P. Konic, „Dialog” 1989, nr 11/12, s. 122.

¹⁵ Zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953. – Forestier, *op. cit.* – A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris 1996. – Schmeling, *op. cit.*

W tragedii antycznej chór często jest instancją obserwatorską i zarazem niosącą wartości kolektywne¹⁶.

Przyjmował zarazem pozycję pośrednika między światem przedstawionym a odbiorcą sztuki; sytuował się więc w jakiejś sferze pośredniej – na poły „realnej”, na poły fikcyjnej:

Od zarania, jak wiadomo, chór grecki zwraca się do widza jako instancji lustrzanej wobec samej siebie¹⁷.

Inicjował zatem szczególne podwojenie instancji odbiorczej; szukał potwierdzenia swojej postawy wobec świata przedstawionego. Dla odbiorcy dzisiejszego takie rozumienie roli chóru antycznego nie wydaje się jednak już możliwe, gdyż istniejący w jego wypowiedziach system wartościowania utracił rangę uniwersalnego, stał się historyczny; toteż chór dramatu antycznego funkcjonuje współcześnie jako element jakby bardziej fikcyjny i traci swoją moc ustanawiania wspólnoty, pośredniczenia między światem przedstawionym a jego odbiorcami.

Mniej skomplikowane są rozwiązania, które nie obliwiają odbiorcy do intelektualnej interpretacji postawy widza wewnętrznego; może on poprzestać na sytuacyjnej identyfikacji. Tak się rzeczy mają z postaciami, które są tylko świadkami dialogu, pełnią funkcję – jak to określa Anne Ubersfeld – „*assistants muets*”:

W wielu przypadkach obecność chóru lub po prostu powiernika może dialog wzbogacić o aspekt reduplikacji, spotęgowanej „teatralizacji”, wprowadzając rodzaj „zarażenia” widza akcją z narastającą mocą: milczący asystent ofiarowuje odbiorcy [widzowi] jego własny wizerunek¹⁸.

Za każdym razem jednak odbiorca zewnętrzny ma do czynienia z wpisany w utwór wizerunkiem własnym; za każdym razem *explicite* zaznaczona zostaje również sytuacja, w której „dzianie się” wyraźnie adresowane jest do kogoś. W ten sposób podkreśla się fakt podstawowy: „jesteśmy w teatrze”, gdzie przypada nam rola świadka, a jednocześnie rozmaicie pojmowanego uczestnika „dziania się”.

Jakkolwiek techniki metateatralne różnią się stopniem i sposobem uwzględnienia odbiorcy zewnętrznego, trzeba sobie uświadomić, że każdy tekst dramatyczny zawiera jego wpisany projekt. Jak zauważa Ubersfeld, „widz imaginacyjny jest tym, który jest skonstruowany i dla którego dramaturg pisze”¹⁹. Ubersfeld podkreśla także, że dialog dramatyczny ma zawsze faktyczną (ukrytą) strukturę trilogu, słowem: również w konstrukcji dialogu zawarty jest (*implicite*) odbiorca zewnętrzny jako jego konieczny składnik. W tym kontekście techniki metateatralne ofiarowują po prostu jakby dodatkowe możliwości uwzględniania odbiorcy zewnętrznego i przyznawania mu szczególnych pozycji.

Poprzez wpisanie odbiorcy do konstrukcji dramatu utwór staje się wyraźnie adresowany do kogoś i prezentowany w jakimś celu. Celem może być *katharsis* pojmowana klasycznie, przeżycie *sacrum* w dramacie religijnym, intelektualne uchwycenie jakiegoś zjawiska (jak u Brechta), wstrząs egzystencjalny (jak u Ar-

¹⁶ Ubersfeld, *op. cit.*, s. 24.

¹⁷ *Ibidem*, s. 22.

¹⁸ Ubersfeld, *op. cit.*, s. 33. Autorka, jak wynika z wielu fragmentów książki, rozumie użyty tu termin „*le spectateur*” szeroko, nie tylko w znaczeniu ‘widz’.

¹⁹ *Ibidem*, s. 11.

tauda czy u absurdystów). Zawsze jednak pojawia się cel inny jeszcze – stworzenie wspólnoty złożonej ze wszystkich uczestników komunikacji dramatycznej. W teatrze dzieje się to bardziej bezpośrednio i namacalnie, w przypadku odbiorcy-czytelnika – bardziej nieuchwytnie i wirtualnie. Jak w przypadku każdego dzieła literackiego. Bez względu jednak na te komplikacje, związane ze sposobem obcowania z utworem teatralnym, w sztukach uwzględniających udział odbiorcy nie ograniczający się do biernego położony jest nacisk na specyfikę utworu dramatycznego, odwołanie się do jego rytualnych korzeni.

Oczywiście rozpatrywać będziemy tekstowy wariant i metateatralnych technik, i wizerunku odbiorcy, gdyż tylko one stanowią składniki dramatu (jakkolwiek mylący może się wydawać powszechnie przyjęty termin „metateatralność”). Taki tryb postępowania prezentują zresztą także badacze, na których się powołaliśmy: Świontek, Kowzan i Schmeling. Metateatralność wpisana w dramat jest przez nich traktowana jako kategoria tekstowa; tak też będzie traktowana w niniejszych rozważaniach.

W przypadku przedstawienia teatralnego możliwe są różne jej konkretyzacje; możliwe jest także niejako dodanie chwytów metateatralnych do sztuk, które w tekstowej wersji ich nie posiadają (albo przeciwnie – ich usunięcie). Zjawiska owe wymagają, rzecz jasna, innych narzędzi, innego opisu i komentarza niż te zawarte w tekstach dramatycznych.

Metateatralności Pankowskiego

Spróbujmy – tak „uzbrojeni” – przyrzeć się pod tym względem jednej z ciekawszych dramaturgii powstałych na obczyźnie, niestety ciągle pozostającej w cieniu osiągnięć największych emigracyjnych sław: mowa o twórczości brukselskiego pisarza – Mariana Pankowskiego. Spośród 15 dramatów tego autora większość zawiera aspekt metateatralny, a bogactwo poszczególnych rozwiązań pozwoli – jak sądzę – nie tylko przybliżyć tę dramaturgię, ale i pokazać złożoność samego zjawiska.

Dla dramaturgii Pankowskiego kluczowe wydaje się utworzone przez niego pojęcie „teatrowania”. Pojawia się w tytule jednego z utworów (*Teatrowania nad świętym barszczem*), będącym zarazem tytułem drugiego zbioru dramatów tego autora²⁰. Można więc przypuszczać, że miano „teatrowanie” można rozszerzyć na wszystkie jego dramaty.

Ale jak właściwie należy rozumieć ten termin? Czy i jak możemy zrekonstruować jego znaczenie?

Oczywiście, musimy przyrzeć się tekstom Pankowskiego, przede wszystkim dramatom zawierającym „teatrowanie” w tytule. Zanim jednak to uczynimy, zatrzymajmy się przez chwilę przy samym słowie i zastanówmy się, czy coś z tego wyniknie.

Otóż sama jego forma zdaje się podkreślać czynność, tj. – by tak rzec – „robienie teatru”. Ta zaś (niezbyt piękna, co prawda) opisowa transpozycja autorskie-

²⁰ M. P a n k o w s k i, *Teatrowanie nad świętym barszczem i pięć innych sztuk*. Londyn 1989. Dalej do tego wydania odsyłam skrótami T. Ponadto stosuję też skrót NJ = M. P a n k o w s k i, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*. Londyn 1981. Liczby po skrótach wskazują stronicę. Mówiąc o *Księdzu Helenie* opieram się na publikacji w „Ogrodzie” (1992, nr 3/4).

go terminu wydobywa dwa problemy: po pierwsze, podkreślenie teatralności, po drugie – podkreślenie procesualności.

To pierwsze wspomaga wpisywanie utworów w struktury prologowe (terminu „struktury prologowe” używa Forestier). Dramaty Pankowskiego bardzo często otwiera jakiś prolog, aczkolwiek nie zawsze wydzielony graficznie i tak nazwany (Schmeling określa to jako „*jeu préliminaire*”).

Oto początek utworu *Nasturcje polują w Bécaussines*:

W salonie Heleny van Polders. [...] Chwila ciszy. Gwizdek reżysera. Wchodzą gęsiego TRZEJ PANOWIE z lampkami wina w rękę, zatrzymują się na skraju sceny, tworząc grupę gotową do rozmowy. Drugi gwizdek reżysera. Wchodzi PANI DOMU, [...] a tuż za nią WDOWIEC. [NJ 239]

Teraz zaczyna się dyskusja Trzech Panów o konwencjach teatralnych, dla której impulsem staje się podejrzenie o mieszczański naturalizm dekoracja. Niejako przeciw niej jeden z Panów mieni się rzecznikiem teatru eksperymentalnego – eksponującego grę ciałem, jak u Grotowskiego, drugi zaś obrońcą tradycji o aurze Szekspirowskiej. Ów prolog-indukcja (aczkolwiek tak nie nazwany i graficznie nie wydzielony) to komentarz do wkrótce wystawionej sztuki, w istocie eksponującej ciało, a nie „ducha” (i tematycznie, i formalnie). Jest on więc jakby uwerturą do „teatru erotyki”, który będzie zaprezentowany w dramacie.

A oto jeszcze dwa inne przykłady:

Dramat *Ręce na szyję zarzucić* rozpoczynają takie didaskalia:

Scena otworem na architekturę dalekiego Leningradu. Na trzech taboretach aktorki: ANNA, LARISA i OLGA. Naprzeciw – gestykulujący i „w swoim żywiole” REŻYSER w trakcie komentowania sztuki. [T 248]

Teraz następuje rozmowa na temat gry aktorskiej, pełna wskazówek scenicznych Reżysera, po której – wszyscy przekształcają się w osoby dramatu. W finale sztuki bohaterki-aktorki utożsamiają się z kreowanymi przez siebie postaciami. Identyfikacja ta dotyczy także Reżysera, który nie porzuca już roli niemieckiego generała; łączy więc „rolę autorską” (w każdym razie rolę inscenizatora) i „rolę wykonawczą”. Prolog pokazuje zatem transformację roli w „prawdę”, a sceny teatru w scenę świata.

I jeszcze *Bilet na zimowłą*. Na początku dramatu pojawia się Reżyser wygłaszający epicko-liryczne wprowadzenie w sztukę:

REŻYSER (*lub jego głos*): W szwajcarskich górach... albo po prostu... w Szwajcarii... w chwili, kiedy na porowaciejącym arkuszu niebios czyjś pędzel próbuje na przemian to różowości, to znów czerwieni, że ni stąd ni zowąd góry i chmury, jak primabalerina kokieterijnie tragiczna.

– i udzielający postaciom scenicznych wskazówek:

– Stańcie jakoś... niedorzecznie. [NJ 271]

Podkreślony więc zostaje moment rozpoczęcia gry i organizacji jej przestrzeni. Ale po tych kilku kwestiach Reżyser znika zupełnie, a w utworze pojawiają się inne problemy. Sygnały o sztucznym, teatralnym charakterze prezentowanej rzeczywistości widzimy też w didaskaliach, w teatrze zaś – w scenografii: w ostentacyjnie sztucznych dekoracjach (papierowe góry), komponujących scenę jak w teatrze jarmarcznym i w szopce lub w filmach Felliniego. W tak zorganizowany świat wkracza potem Betty ze swoją skomplikowaną inscenizacją *quasi-romantyczną*.

Czemu właściwie służą skonstruowane w ten sposób prologi w kontekście otwierających je utworów? Po pierwsze, taki *quasi*-prolog podkreśla sytuację podstawową: „uczestniczymy w grze”, „jesteśmy w teatrze”. Po drugie, sygnalizuje szczególnie status postaci, które od początku „dysponują świadomością zewnętrznego adresata, a więc wiedzą o istnieniu sytuacji teatralnej”²¹. Stąd ich dystans do ról, które za chwilę przyjdzie im odegrać.

Najbardziej zastanawiająca jest chyba jednak figura reżysera. W *Ręce na szyję zarzucić* wygłasza on długą przemowę, w *Nasturcjach* jest, co prawda, niewidoczny, ale to na jego gwizdek Trzej Panowie, którzy początkowo jakby przygotowują się do podjęcia roli, rozpoczynają rozmowę. W *Nasturcjach* ów niewidoczny reżyser więcej się nie pojawi, w dramacie o leningradzkich kobietach zaś utożsami się ze swoją rolą i nie podejmie już działań inscenizatorskich. Najdziwniej wygląda to w *Bilecie na zimowłę*, gdzie przecież to miejsce zajmie inny reżyser – Betty, i gdzie problem teatralności („teatrowania”) znajdzie zupełnie inną, znacznie bardziej skomplikowaną formę.

Prawdę mówiąc, sytuacja to zaskakująca. Zwłaszcza że u Pankowskiego dość częsta jest postać reżysera (niekoniecznie tak nazwana, ale taką pełniącą funkcję) obecna w całym dramacie i organizująca „dzianie się”. Reżyseria takich postaci przyjmuje różne formy: dotyczy własnego losu (w *Chrabąszczach*, właśnie w *Bilecie na zimowłę*) bądź inscenizacji jakiegoś szczególnego – „historycznego” czy „mitycznego” – widowiska (w *Teatrowaniu nad świętym barszczem*, w *Złoty szcękach*).

Ale po co pojawia się reżyser, który właściwie niewiele ma do powiedzenia, a potem w dodatku – znika?

Otóż wydaje się, że najważniejszą funkcją tak skonstruowanej postaci reżysera jest przywołanie figury Lalkarza. Najbardziej dosłownie jest to w *Nasturcjach*, gdzie gwizdek reżysera jakby „wprawia w ruch” postacie, daje im impuls do gry – działania. Obecność Lalkarza wskazuje więc tutaj na kogoś (jakąś siłę i świadomość), kto pobudza do działania personel dramatyczny. Figura Lalkarza przede wszystkim jednak sygnalizuje konwencję *theatrum mundi*. Taką intuicję potwierdza zresztą charakter i tematyka dramatów: w *Nasturcjach* będzie nim „teatr erotyki”, w *Bilecie*, upraszczając, teatr losu bohaterki i (steatralizowany) erotyczny rytuał, w *Ręce na szyję zarzucić* – teatr wojny *à rebours* (bo antyheroiczny) i także pewnego rodzaju rytuał kobiecy. Przypomnienie zaś Lalkarza w takim kontekście wprowadza od początku niepokój: o kształt losu i status bohaterów, o „naturę” życia i życia-gry. To, co przedstawione w dramacie, to nie tylko więc udawanie i teatr, ale także metaforycznie ujęte „sprawy ludzkie”, które można przecież zobaczyć jako mniej lub bardziej nasyconą niepokojem „zabawę w ludzi”, jak nazywa swoje działania Róża Karp, przypominająca własne dzieje ukrywającej się Żydówki.

Dzięki prologom zasygnalizowana zostaje już na wstępie właściwa tym dramatom sytuacja: silnie skonwencjonalizowana (bo ostentacyjnie sztuczna, nawet – kiczowata) scena teatru „odbija” i kondensuje wszystko to, co najbardziej niepokojące na scenie świata, w której rozgrywa się przecież nasze życie.

²¹ Świontek, *op. cit.*, s. 128.

„Teatrowanie” jako kreacja widowiska (teatr o teatrze)

Opalizować różnymi znaczeniami będzie zatem także „teatrowanie” jako kreacja widowiska. Zanim do nich dotrzemy, przyjrzyjmy się, jak ów proces jest w dramatach prezentowany. Procesualny komponent terminu „teatrowanie” podkreśla Krystyna Latawiec: „teatrowanie odnieść można do procesu komponowania poszczególnych sekwencji i całości dramatycznej”. I jeszcze: „W akcie teatrowania organizowana jest scena na oczach odbiorców (wirtualnych widzów widowiska)”²².

Bardzo ważną kwestią odbiorcy zajmiemy się osobno, gdyż w dramatach Pankowskiego wpisywany jest on w utwór na różne sposoby i niesie to wielorakie konsekwencje. Tymczasem skoncentrujemy się na procesie jawnej kreacji widowiska, tj. na tym, co wcześniej tu określiliśmy jako zjawisko teatru o teatrze (dramatu o dramacie), oraz na ujmowaniu całości „dziania się” w konwencje teatralne, czyli teatralizacji.

Zjawiska te najbardziej widoczne są w dwóch utworach: w *Teatrowaniu nad świętym barszczem* oraz w *Złoty chleb*.

Dramat *Teatrowanie nad świętym barszczem* nie bez racji zawiera w tytule autorski termin, jako że można go nazwać eksperymentalnym pod względem stosowania praktyk metateatralnych. Przyjrzyjmy się występującym tu komplikacjom.

Przede wszystkim od początku „jesteśmy w teatrze” i wszystko w teatr się przemienia: tylko poprzez grę może się nie tyle „uobecnić”, co przyoblec w jakikolwiek kształt, przeszłość. Ilustruje to dialog więźniów-aktorów:

W. 1: Bo my nie aktorzy... co własną skórą wygramaszają przez innych wymyślone kawałki. My tam byli i w krzyż brali!

W. 2: Tak... ale... my też, jakby nie było... i na scenie... no i kurtyna... i te brawa. Cały bajc w tym, czy ja ty my, czy też on ona oni one w ogóle, pozaimiennie... tyle że historycznie? Czy sobą przedstawiamy siebie, czy ofiary niewoli w ogóle?

W. 1: Siebie. Nas sobą. Tylko to. To cośmy przeżyli. Ja – moje skopane plecy. Ty – swoje zęby wybite... Nas widzą – kacetu dotykają. Jakim był! [T 11]

Poszukiwanie przez W. 1 i W. 2 najbardziej odpowiedniej sceny także przyjmuje formę gry: tak jest z repliką skoczki o Majorowej, tak jest z epicką anegdotą o bohaterce-męczennicy – Stasi, przetransponowaną przez więźniów na środki dramatyczne.

Widzem, komentatorem i „recenzentem” tych „prób” jest Prezes (obchodów rocznicowych). Usiłuje on przekształcić chaotyczne improwizacje byłych więźniów w tendencyjne widowisko „ku czci”, które by „z tych akcencików... tę wielkość naszych czasów wytego... no i żeby te dzieci nasze pouczyć... żeby już naprzód wiedziały, kto odwieczny wróg...” (T 11). Toteż sceny proponowane przez W. 1 i W. 2 zostają przez niego odrzucone, gdyż „za dużo w tym nędzy i bryndzy! I nawet nie nędzy, ale bidy, dziadostwa...” A w inscenizowanym przez Prezesa widowisku „Przeszłość narodowa nie może być dziadowska” (T 27). Sceny „próbowane” przez W. 1 i W. 2 funkcjonują więc jakby obok działań inscenizatorskich reżysera innego przedstawienia – Prezesa.

Uformowane zgodnie z jego koncepcją przedstawienie zaprezentują potem ci sami aktorzy w formie zestereotypizowanych scenek ilustrujących apel poległych.

²² K. Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków 1994, s. 129.

Są one silnie skontrastowane ze scenami „próbowanymi” od początku przez więźniów, które usiłując oddać jakąś „prawdę” na temat kacetowych zdarzeń (zresztą o dość złożonym, a często niejasnym statusie – czasem jest to prawda zmetaforyzowanego wspomnienia lub wręcz snu), pozostają jednak odgrywane przez kombatantów-aktorów. Powstają więc jakby „dwa teatry”, na różne sposoby ujmujące temat kacetu. W tekście funkcjonują one jednak jako kolaż (konglomerat); sceny jednego teatru przenikają się ze scenami drugiego. „Dzianie się” nieustannie przechodzi z poziomu „prawdy” (tj. tego, co jest „nędzą i bryndzą” widoczną w „próbach” W. 1 i W. 2) na poziom inscenizacji (organizowanej przez Prezesa).

W końcowej sekwencji granica między „prawdą” a „grą” (także: „teraz” – „w przeszłości”) zacierą się zupełnie. W. 1 i W. 2 są świadkami kamienowania Hansa, potem powojennego „szabru” i gwałtów na niemieckich kobietach, by za chwilę dotrzeć do oczekującego ich na brzegu Prezesa – reżysera widowiska „ku czci”... Formalnie rzecz biorąc, wracają na plan sztuki-ramy. Różnica między „grą” a „prawdą” znika tu więc zupełnie. Równoległe zestawiane różne poziomy „dziania się” (technika jukstapozycji) spotykają się tu w jednym punkcie. Taki finał niweluje różnicę między przestrzenią i działaniem prawdziwymi – a steatralizowanymi. Zarówno rzeczywistości, jak teatrowi przysługują tutaj obydwie właściwości. Wszystko staje się po prostu teatrowaniem, które mieści w sobie i „dzianie się” jakoś autentyczne, choć przedstawione na scenie, i działanie teatralne, choć dotyczące najgłębszych sfer psychiki człowieka-aktora, i ewokację magiczną, choć przywołującą przeszłe zdarzenia. To zatarcie różnicy między tym, co przedstawiane („rzeczywistością”), a aktem przedstawiania jest również pochodną tego, że w dramacie tym „dzianie się” zrównane wydaje się z procesem teatralizacji. Przywoływanie kacetowej przeszłości dokonuje się tu przecież za pomocą jej odgrywania, usceniczniana.

W tytułowym teatrowaniu ważne okazują się więc dwie kwestie. Po pierwsze, staje się ono w tym utworze sposobem ujmowania wszystkich elementów rzeczywistości – przeszłości, jej interpretacji, marzeń itd. Oczywiście, realizuje się ono na różne sposoby. Ów termin stworzony przez autora ma więc wyrażać totalność, przystawalność kategorii teatralności (szeroko rozumianej) do wszystkiego, co dzieje się między ludźmi i za sprawą ludzi. W takim pojęciu teatralności mieszczą się różne komponenty: poczynając od Goffmanowskiej koncepcji „teatru życia codziennego” aż po pojmowanie kondycji człowieka jako urodzonego i wiecznego aktora, w naszej powojennej literaturze najbliższe Gombrowiczowi.

Po drugie – w omawianym utworze wyeksponowany jest proces tworzenia teatru. To różne koncepcje teatru; różne teatralizacje tematu „kacet”, a nie on sam, stanowią tematykę utworu. Można je traktować jako różne mitologizacje „kacetu” (w rozumieniu Rolanda Barthes’a), tylko że dane w formie scenicznej, w formie gry. W jakiejś mierze podkreśla to ich ekspansywność; fakt, że nie tyle przetwarzają, ile zastępują one rzeczywistość jako zbyt mało atrakcyjną i nie przynoszącą pożądanego efektu („za dużo w niej nędzy i bryndzy” – jak mówi Prezes). Te różne sceniczne mitologizacje są w dramacie Pankowskiego oczywiście skompromitowane – i poprzez formę „apelu poległych” sprowadzoną tu do karykatury, i poprzez takie ich zestawienie, w którym podważają się one i ośmieszają wzajemnie.

Drugi z wymienionych dramatów, *Złote szczęki*, pomyślany jest jako inscenizacja teatralna (zawarta w strukturze utworu). Działania sekcji teatralnej „klu-

bu b. umysłowo chorych” (NJ 165) nabierają takiego charakteru z chwilą pojawienia się scenarzysty Pankowskiego; potem zaś próba teatralna staje się wędrówką do Raju. A zatem od początku mamy do czynienia z kreacją działania, które będąc teatralne, jest zarazem niejako archetypicznym doświadczeniem.

Krystyna Latawiec zauważa, że w utworze tym jest „przywołana wprost forma happeningu”²³, o czym świadczy przede wszystkim ostentacyjnie improwizowany charakter widowiska. Rzeczywiście, poszczególne sceny i ich sekwencje są organizowane i jakby „tworzone naprędce” przez postacie dramatu. Happeningowy charakter wprowadza już sekwencja, którą można by nazwać „uwerturą” do rajskiej wędrówki. Tuż po przybyciu scenarzysty Pankowskiego:

Naraz z mebli wylazi czterech czarno ubranych górników-nie-górników. Grupują absurdalnie stoły i krzesła, zawieszają dwa zielone obłoki u sufitu i niebieskie słońce ze złotym łańcuszkiem z rączką klozetową. [NJ 177]

Te dziwne postacie organizują przecież najzupełniej przypadkową, „absurdalną” scenę, ulubioną w happeningach. Potem wykorzystują ją jeszcze do gry w tenisa, po czym – odejdą, a scenarzysta wraz z „grupą teatralną klubu *b. umysłowo chorych*” zacznie omawiać własne koncepcje organizacji przedstawienia. Rozmowa o obsesjach bohaterów przekształca się wówczas w rozmowę o kreacji przedstawienia, o estetyce, o budowie i koncepcji widowiska (rozmowa ta chwilami ma charakter parodii):

PANKOWSKI: [...] tu chodzi o wstrząs! Żeby tę duszę widza [...] poderwać do protestu! Żeby... zbrojnym ramieniem własnej duszy... odparł gwałt! [NJ 180]

Właściwie przestrzeń rajską także pojawia się tu „przypadkiem”. Przywołuje ją – pokrywająca coraz większe zakłopotanie – samoidentyfikacja scenarzysty Pankowskiego z... Archaniołem:

Sam Archanioł was wiedzie. [...] Gabriel... wielki listonosz dziejów... od dwóch tysięcy lat bezrobotny... [NJ 180]

Po tej właśnie kwestii ukazują się znaki granicy Raju i działania wszystkich postaci nabierają charakteru wędrówki do Raju. „Scenie w ciągłej metamorfozie” (NJ 178) towarzyszy bardzo dynamiczne pojawianie się różnych konwencji przedstawiania: teatralnych, muzycznych, filmowych. Przywołują je didaskalia oraz komentarze postaci. Przekraczaniu granicy towarzyszy „muzyka Wagnerowska w humorystycznym przyśpieszeniu”, a „U bram Raju [...] Śniegiem pluje, że Charlie Chaplin by tu kapelusza nie utrzymał” (NJ 181). Potem „*Atmosferę nasyca Bachowata muzyczka*” i pojawiają się wspomniane już „*dekoracje wyobrażające bezkresne perspektywy bukszpanowo-kartezjańskich ogrodów francuskich*” (NJ 182). W tę papierowo-happeningową estetykę wpiszą się także postacie, kiedy to okaże się, że Monitorka kryje pod suknią „*naiwnie wymalowaną maskę nagiej Ewy*” (NJ 184), a Mężczyzna II podobną maskę Adama.

Słusznie więc zauważa Krystyna Latawiec, że „dzianie się” w *Złotych szczękach* jest oprawione w „jarmarczno-tandetną estetykę nadmiaru kolorystyczno-dźwiękowego”²⁴.

²³ *Ibidem*, s. 116.

²⁴ *Ibidem*, s. 115.

Cały czas wędrowka Ziemian jest zarazem procesem kreacji widowiska, i to widowiska organizowanego według poetyki happeningu i zgodnie z estetyką kiczu. Dlatego zawiera elementy zaskoczenia, improwizacji, jakby nadmiernej ruchliwości postaci i nieustannej zmienności konwencji, a całość jest oprawiona w dekoracje „spróchniałego Edenu”, ostentacyjnie sztuczne i teatralne, wręcz – jasełkowe, jarmarczne.

Sztuka kończy się jednak sytuacją o charakterze metaforycznym, refleksją egzystencjalną. Ten kiczowato-jarmarczny Eden jest przecież zarazem terenem „archetypicznej” wędrowki bohaterów. Nie ma tu momentu – by tak rzec – porzucenia sztuczności, gry, iluzji i powrotu do „rzeczywistości”. Bohaterowie opuszczają Raj i po prostu „ogromnieją po naszej, ziemskiej stronie” (NJ 193). W *Złoty szczyk* przestrzeń sceny i przestrzeń świata staje się zatem tożsama, a dodatkową motywacją takiego jej potraktowania jest zapewne status bohaterów – „*b. umysłowo chorych*”. Szaleństwo protagonistów bardzo często dawało dramaturgom okazję do manipulacji iluzyjnością świata przedstawionego²⁵. W związku z tym sztuczność sceny staje się sztucznością świata; to zaś, co szalone, stanowi najgłębszą „prawdę” o nim.

Nasuwa się pytanie: dlaczego w tym dramacie poważny topos wędrowki zostaje ujęty w ramy estetyki kiczu i jarmarku?

W jakiejś mierze jest to stała cecha *theatrum mundi* Pankowskiego. Skrajna stereotypizacja (jeden z najważniejszych elementów tej estetyki) patronuje w końcu kształtowaniu i postaci, i zdarzeniowości, i elementów czasoprzestrzennych. W *Złoty szczyk*, jak się wydaje, obserwujemy tylko swoiste nasilenie tego zjawiska. Często w tej dramaturgii jest też odwoływanie się do wszechobecnej subkultury *mass* mediów. Jej wzorce dostarczają modeli zachowania postaciom, nadają koloryt sytuacjom, wreszcie zdają się narzucać schematy odbiorcze (konwencjonalizacji) całości „dziania się”. Najbardziej widać to w *Zygmuncie Augustie*, gdzie kamera motywuje takie kształtowanie „dziejów”. W *Złoty szczyk* mamy do czynienia z podobnym zjawiskiem, ale tutaj jest ono motywowane przez wpisane w utwór formę happeningu, której właściwe jest wykorzystywanie przedmiotów i estetyk „gotowych”²⁶. Do nich należy także estetyka *mass* mediów. Inną właściwością happeningu jest wpisanie weń przypadku jako czynnika kształtującego „dzianie się” i jego specyficzną, pozbawioną relacji wynikania, logikę. Podobna symulacja przypadkowości (najzupełniej uzasadniona w świecie szaleńców) zdaje się decydować o dużej dynamice *Złoty szczyk*: o „scenie w ciągłej metamorfozie”.

Ale można by to także zobaczyć w szerszym kontekście. Otóż przedstawianie tematyki „archetypicznej” poprzez formy całkowicie oswojone, ocierające się o kicz (a często – jakby w kicz przerabiane), na szeroką skalę zapoczątkowała u nas dramaturgia Witkacego. Sięga ona do estetyki jarmarcznej (w wyglądzie postaci – przesadny makijaż, maski), przeplata język dysput o intensyfikacji istnienia kuletami i rymowankami²⁷, trywializuje uświęcone symbole (Chochoł z *Wesela*

²⁵ Zob. Forestier, *op. cit.* – Schmeling, *op. cit.*, s. 56–57: „Jeśli niezdolność rozróżnienia rzeczywistości i fikcji to symptom szaleństwa, to można również rozważać jako szalony świat począty jako teatr świata, w którym marzenie, iluzja, gra łączą się w życiu w sposób *quasi*-»naturalny«”.

²⁶ Zob. T. Pawłowski, *Happening*. Warszawa 1982.

²⁷ Zob. A. van Cruyten, *S. J. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne 1971.

w *Szewcach*), wreszcie ubiera historię w formy operetkowe, a przede wszystkim – swojej specyficznej metafizyce nadaje formę kabaretu (czy raczej: nadkabaretu, jak to ujął kiedyś Boy).

Egzemplaryczna wydaje się *Sonata Belzebuba*. Mit faustyczny rozgrywa się tu w scenerii po trosze kabaretowego i kiczowatego piekła, gdzie „ogólny charakter demonicznej tandety instytucji zabawowych łączy się z czymś rzeczywiście w wysokim stopniu nieprzyjemnym, a nawet groźnym”²⁸. Kreacja Baleastadara, Witkacowskiego Mefistofelesa, również odwołuje się do tandety i jarmarcznej szopki (wskazuje na to chociażby groteskowe potraktowanie diabelskich akcesoriów – odpiłowany ogon diabła, nadmuchiwane rogi diabelskie). Wreszcie erupcja twórcza Istvana, młodego muzyka marzącego o skomponowaniu arcydzieła, przyjmuje postać kuglarskiej sztuczki, wspomaganej tandetnym prestidigitatorstwem Baleastadara – znudzonego byłego plantatora z Brazylii. Zatem i mit Fausta, i obraz piekła wraz z jego władcą przyjmują u Witkacego postać jaskrawo jarmarczną, wpisaną w estetykę kiczu.

Podobne tendencje znajdziemy zresztą w dramacie zachodnioeuropejskim dość często, zwłaszcza w drugiej połowie naszego wieku (choćby u Ionesco, który wprowadza do swoich sztuk elementy cyrku). Dla twórczości Pankowskiego najważniejszy kontekst zachodni stanowi jednak dramaturgia Michela de Ghelderode’a. Sztuki tego pisarza wykorzystują estetykę komedii *dell’arte*, teatru jarmarcznego i kukielkowego. Inspiruje je także, jak już wspomniano, malarstwo flamandzkie i flamandzki folklor, a nawet techniki filmowe²⁹. Te różne tradycje i konwencje często wspomagają u Ghelderode’a niejako „nicowanie” motywów biblijnych czy historycznych. W *Pannie Jair* np. wskrzeszenie zmarłej Blandyny okaże się nieszczęściem dla niej samej i dla jej bliskich, a wskrzesiciel: Ryży – lustrzane odbicie Chrystusa – zostanie ukrzyżowany przy dźwiękach karnawałowej muzyki i ferii barwnych masek. W *Krzysztofie Kolumbie* wielki żeglarz wyrusza w podróż morską z gorącym pragnieniem, by nigdy nie dotrzeć do Ameryki, gdyż celem jego poszukiwań jest głębia własnej duszy. Kolumb Ghelderode’a jest postacią pozaczasową, podobnie jak i całe „dzianie się” tego dramatu: odpływającemu okrętowi towarzyszy wścibski reporter, Montezuma wita żeglarzy świadom późniejszej historii, a w finale sztuki pojawia się Amerykanin w meloniku z 1840 roku, Buffalo Bill i Tancerka „w spódniczce z gazy”.

Obydwu tym dramaturgiom patronuje sugestia, że życie jest teatrem, a teatr życiem. Sprzyja to łączeniu powagi i śmiechu, ujmowaniu spraw najważniejszych w ramy gry (poważnej i ludycznej zarazem) i sceny. „Gotowe” konwencje okazują się poręcznym narzędziem eksploracji artystycznej oraz reinterpretacji tego, co w nich zawarte.

Teatralizacje snów i marzeń

Takie eksploracje i reinterpretacje spotykamy w dramatach Pankowskiego. Laboratoryjnych wręcz przykładów dostarczają, liczne u tego autora, steatralizo-

²⁸ S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Wyd. 2, rozszerzone i poprawione. Opracował i wstępem poprzedził K. Puzyna. T. 2. Warszawa 1972, s. 473.

²⁹ Zob. Z. Stolarek, *Wstęp* w: M. de Ghelderode, *Teatr*. Przełożył i opracował ... Warszawa 1971.

wane sceny oniryczne i sceny obrazujące marzenia bohaterów. To steatralizowane *les scénarios imaginaires*, których taka postać wynika z Pankowskiego koncepcji teatru świata, gdzie wszystko jest „teatrowaniem”.

W *Brandonie, Furbonie i spółce* w tę konwencję ujęte są wspomnienia Furbona z dzieciństwa. Na pozór przynoszą one etiologię przestępczości, wskazując przede wszystkim na osamotnienie Furbona – dziecka traktowanego przez dorosłych przedmiotowo. Tym samym dramat przywołuje tradycję dramatu analitycznego, w którym podstawowa technika – „technika faktów psychologicznych”, jak pisze Lidia Łopatyńska, oparta jest na przedstawianiu „przeżycia w jego ewolucji”, które może być ujęte w formę werbalną albo za pomocą „metody ujawnienia [...] treści psychicznej, bezpośredniego jej pokazania”³⁰.

Jednakże u Pankowskiego tak naprawdę mamy do czynienia z parodią tej techniki. Groteskowo jest przedstawiona postać ojca, pełnego awersji do – by tak rzec – Furbona w fazie prenatalnej i zafascynowanego drylem wojskowym; a także postać matki w obydwu jej „wcieleniach”: i jako Mać, i jako Juźniewdowa. Podobny charakter ma romans Juźniewdowy ze Szczęśliwym Żandarmem – ukazany jako seria parodii melodramatycznych filmowych scen miłosnych.

Otóż tak w konstrukcji postaci rodziców Furbona, jak i w obrazie życia rodzinnego mamy do czynienia nie tyle z psychologią, ile z jej groteskowo przetworzonymi matrycami. Postacie i sytuacje parodiują wzorzec zwulgaryzowanej przez *mass media* „motywacji psychologicznej” dorastającego przestępcy. Można więc powiedzieć, że sceny retrospekcyjne w *Brandonie, Furbonie i spółce* przywołują konwencję technik faktów psychologicznych tylko po to, aby ją sparodiować.

Najbardziej istotną konsekwencją zastosowania takiego chwytu wydaje się jednak totalna teatralizacja świata przedstawionego: ujęcie wszystkiego, co przedstawiane, w formę działania postaci (o różnorodnym, co prawda, statusie ontologicznym), w ramy całkowicie w dodatku „wyeksploatowanych” sytuacji teatralnych (w rozumieniu Souriau). „Psychika” Furbona zostaje tu uzewnętrzniona; wspomnienie z dzieciństwa pojawia się jako seria sytuacji scenicznych, które w sposób karykaturalny wpisują się w oswojone konwencje.

W *Śmierci białej pończochy* tak ujęte są sceny manifestacji dziecięcości Jadwigi oraz jej spotkań z Wilhelmem. Np.:

W tej chwili blade światło zalewa przód sceny. Słychać przyciszone głosy chóru nucącego „Drei Lilien”. Jawi się orszak dzieci przebranych za królów, biskupów i dworzan. Ślub. Malutka Jadwinia otrzymuje pierścionek z rąk pyzatego chłopczyka, Wilhelma. Nowożeńcy śpiewają duet „Drei Lilien”. Brawa orszaku. Z czego korzysta Jadwinia, wyciąga z rękawa sznur i zaczyna skakać. Śmiechy, ale i syki. Malutki mąż zaczyna dłuwać w nosie. [NJ 130]

Charakterystyczne, że nie do końca jasny jest status tej sceny. „JADWIGA śmiejąc się, pokazuje Jadwinie” matce, po czym „bierze sznur z rączek Jadwini i zaczyna skakać” (NJ 130). Materializacja wspomnień bohaterki nie przesądza o ich prawdziwości – trudno rozstrzygnąć, ile w nich odwzorowania przeszłości, ile fantazji Jadwigi przerażonej perspektywą małżeństwa z Jagiełłą. Zwłaszcza że scena utrzymana jest w konwencji operetkowej. To samo dotyczy także poja-

³⁰ L. Łopatyńska, *Technika faktów psychologicznych w dramacie*. W zb.: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 11, 16–17.

wiającej się tylko w didaskaliach sceny schadzki Jadwigi z Wilhelmem, w której „*dworki Austriacki osłaniają małżonków tiulami [...] i nuca: Liebe, Liebe, Lieeeeebe...*” (NJ 144).

Za każdym razem chwyt teatru w teatrze służy tu ukazaniu jakby „drugiego życia” Jadwigi, skontrastowanego z dramatycznym „tu i teraz”, w którym uwięziona na sznurku i opresjonowana przez Matkę, Biskupa i Jagiełłę, staje się ona ofiarą racji państwowych. Dziecięcość bohaterki stanowi zaś motywację do ujęcia tego „drugiego życia” w formy eksponujące „kiczowatą cudowność”, która zresztą nie znosi, nie neguje dramatycznego charakteru sytuacji Jadwigi.

Najciekawszą i najbardziej złożoną realizację takiej techniki spotkamy jednak w *Naszyc srebrach*.

„*Na środku sceny w Louvain, na piętrowych łózkach*” (T 105) dwaj polscy emigranci, Staszek i Antek, ich belgijska przyjaciółka – Klara, Rosjanin, Książ von Zontik, śnią swoje pragnienia i obawy. Do głosu dochodzą tu fantazje seksualne (które parodiują romantyczny motyw miłości), a następnie wszystkie kompleksy polskie i wszystkie kompleksy rosyjskie. Pojawiające się oniryczno-symboliczne „*zjawy-nie-zjawy z pogranicza religii i alkoholu*” (T 88) są jakby projekcją ukrytych obaw i skostniałych wyobrażeń bohaterów, obrazem śmietnika ich psychiki. Można by je za Freudem nazwać postaciami kolektywnymi, gdyż skupiają co najmniej po kilka stereotypów wyobraźniowych Antka i Staszka oraz von Zontika – tak o własnych narodach, jak o narodach uważanych za wrogie, a także stereotypy religijne. Pamiętajmy jednak, że w odniesieniu do twórczości Pankowskiego terminy psychoanalityczne należy stosować z dużą ostrożnością, raczej w cudzysłowie, gdyż w obrazach „życia wewnętrznego” postaci dominuje żywioł parodii i karykatury. Przyjrzyjmy się im.

Sekwencję „patriotycznych” widzeń polskich emigrantów rozpoczyna Matka Boska Częstochowska. Jako wytwór fantazji plebejuszy – takim językiem mówi i tak się zachowuje. Na skutek dołączenia się snu rosyjskiego Kniazia – dochodzi do starcia między Matką Boską Częstochowską, wspomaganą przez pomniejszych polskie Madonny, a grupą Matek Boskich Prawosławnych. Te ostatnie pojawiają się jako „ruskie babuszki”, wyłaniające się kolejno jedna z drugiej:

ukazuje się ogromna Matka Boska-babuszka, ludowo pasiasta i gruba. Staje przed Częstochowską, korona w koronę, i zaczyna podskakiwać. Co podskoczy, to spod spódnicy wybiegnie nowa, tyle że mniejsza, Matka Boska kijowska, spod niej Matka Boska suzdalska, następnie Matka Boska nowogrodzka, po niej Matka Boska wladimirska, na koniec Matka Boska bielozerska. [T 110]

Groteskowy pojedynek między Matkami Boskimi – babuszkami, z jednej strony, z drugiej zaś częstochowską Madonną wspomaganą przez jej „rzymskie siostrzyce” obfituje w „niewybredne kuplety” i podobne zarzuty. Słownictwo, a także ruch (jak w dopiero co przytoczonym cytacie) przywodzi na myśl poetykę ludowych intermediów i estetykę szopki. Tak powstaje groteskowy kontekst dla „poważnych” intertekstualności. Sceny te odsyłają przecież do romantycznych widzeń z *Dziadów* części III i do motywu walki Dobra ze Złem.

Widzenie w *Naszyc srebrach* okazuje się jednak tylko składanką stereotypów – by tak rzec – romantyczno-narodowo-plebejskich, wyznaczonych przez strywializowaną wersję tradycji Mickiewicza i Wyspiańskiego (trochę jak w *Za-*

bawie Mrożka). Nie niesie w związku z tym żadnego objawienia: niczego nie wyjaśnia ani nie sytuje metafizycznie; metafizyka nie może przecież objawić się w stereotypach. Podobnie rzecz się przedstawia, jeśli chodzi o motyw walki Dobra ze Złem; nie istnieją one tu jako wartości absolutne: pozostają jedynie „dobro i zło” takie, jak je widzi wiecznie nietrzeźwy, zdegenerowany anty-Konrad, Antek: „dobra” polskość Kartoflanią podszyta³¹ kontra „zła” rosyjskość czy raczej pogardliwie traktowana „ruskość”. Taka reinterpretacja staje się możliwa właśnie dzięki wprowadzeniu perspektywy bohatera oraz trywializujących konwencji dramaturgicznych, wskutek czego „powagę sporu unieważnia komizm sytuacyjny, humor słowny (rubaszno-plebejski język), przemieszanie patosu z jarmarczną trywialnością”³².

Z perspektywy chwytów metateatralnych najważniejsze jest to, że senne marzenia bohaterów są steatralizowane – ukazane jako działania postaci. Sekwencja scen przedstawiająca je stanowi inkluzję w ciąg scen rozgrywających się na planie jawy. Odkrywa motywacje postępowania postaci (choć są one sparodiowane, jak w przypadku Furbona), a także kumuluje najważniejsze problemy poruszane w dramacie.

Z punktu widzenia rozwoju fabuły – inkluzja ta jest sfunkcjonalizowana. Sadystyczno-seksualne rojenia Antka znajdują fabularne przedłużenie w scenie uwiedzenia przezeń Klary. Religijno-narodowe widma pojawiają się raz jeszcze w finale sztuki: tym razem prezentując Polonez Flach Polskich z Matką Boską Częstochowską jako wodzirejem. Finał jest więc również steatralizowany i nasycony różnymi znaczeniami; przede wszystkim to aluzja do chocholego tańca z *Wesela* i Panatadeuszowego poloneza, ale przypomina też pochod karnawałowy lub komediowy. Zwłaszcza że „daleki chór Flach Polskich” towarzyszy jeszcze pogrzebowi zmarłego z przepicia Antka, by zakończyć go „patriotycznie” i „uroczyście” polonezem i „rosnącym po beethovenowsku śpiewem narodowym” (T 144). W obrębie dramatu te oniryczne sceny stanowią groteskową kondensację problematyki – życia wygnańczego i pozującej na romantyczną powojennej emigracji polskiej. Dokonuje się w nich także dewaluacja metajęzyka emigracji wraz z jego uświęconym kodem wielkiego dramatu romantycznego, skoro zamiast wieszczego widzenia pojawiają się alkoholiczne majaki, a zamiast sarmacko-romantycznego patriotycznego poloneza korowód Flach wiedziony przez Matkę Boską alkoholicznej proveniencji.

Wszystkie cytowane tu sceny specyficznie transformują rzeczywistość. Te scenariusze imaginacyjne, przybierające różne formy – wspomnienia, marzenia bądź snu – służą jakby ich transpozycji na język działań i obrazów. Konflikty ukryte „w duszy” bohatera jako „ucieleśnione” stają się widoczne dla innych postaci, które chwilowo przyjmują rolę widzów wewnętrznych tego mikro dramatu wpisanego w utwór; marzenia senne trawestują i parodiują schemat narodowego dramatu romantycznego.

Oczywiście teatralizacja („materializacja”) marzenia i snu ma w dramacie długą tradycję i chwytów występujące w utworach Pankowskiego jakoś wpisują się w nią.

³¹ Motyw Kartoflanii występuje w powieści M. Pankowskiego *Matuga idzie. Przygody* (Lublin 1983).

³² Latawiec, *op. cit.*, s. 114.

Takie praktyki znajdujemy w dramatach Szekspira, w dramaturgii barokowej opartej na dewizie „życie jest snem”, w europejskim dramacie symbolicznym, ekspresjonistycznym („gry snów” w późnych sztukach Strindberga), nadrealistycznym czy tzw. analitycznym (opisywanym przez Łopatyńską).

Bogatą tradycję pod tym względem prezentuje także dramat polski. Z repertuaru romantycznego dość wspomnieć Strach i Imaginację z *Kordiana* czy Dziewicę z *Nie-Boskiej komedii*, personifikujące marzenia i obawy bohaterów. W *Dziadach* sny pokazują „życie duszy” postaci. Jakkolwiek nie przyjmują formy odegranego teatru w teatrze, to ujęte w sugestywne – by tak rzec – obrazy opowiedziane (czyli klasyczne *les scénarios imaginaires*), tworzą jeden z najważniejszych składników utworu. Stanowią odmianę profetycznego „snu przedstawionego”³³ i wpływają na „dzianie się” dramatyczne. Przede wszystkim jednak są bodaj najważniejszym elementem tzw. dramatu narodowego, tu bowiem – w sennym marzeniu albo w widzeniu – objawia się ukryta prawda o przyszłości ojczyzny.

Marzenie senne motywuje czasem całość przedstawionego w dramacie świata – tak się dzieje w niektórych dramatach Słowackiego (np. w *Samuelu Zborowskim*), gdzie nadaje ono swoje piętno całej przedstawionej tam rzeczywistości, ukształtowanej według tzw. poetyki snu. Materializacje marzeń spotkamy także u Wyspiańskiego – w końcu taki status mają „osoby dramatu” dialogujące z bohaterami *Wesela*.

Parodystyczne wersje snów i marzeń na scenie znajdziemy natomiast u Witkacego. Za taki można uznać np. trzeci „epilogowaty” akt *Matki*, w którym pojawiają się przeszłe wcielenia postaci (matka Leona w wieku lat 23, ojciec, który był powieszony, gdy Leon miał 3 lata...)³⁴. Już w początkowej kwestii Leona zawarty jest pełen sarkazmu dystans w stosunku do wszelkich dramaturgicznych i literackich waloryzacji snu:

Sytuację obecną proszę uważać za oczywistą. Jest to coś bezpośredniego, jak na przykład kolor czerwony lub dźwięk A, mimo całej oczywiście komplikacji. Niektórzy mogą to uważać za błagę, za sen, za symbol, za diabli wiedzą co. Zostawiam im zupełną swobodę interpretacji, ponieważ gdybym nawet swobody tej im nie pozostawił, wszyscy postąpiliby na pewno tak samo³⁵.

Leon łączy tu chwilowo „rolę autorską” z „rolą wykonawczą”, wygłasza bowiem komentarz autotematyczny. Toteż można powiedzieć, że autoironia Witkacego miesza się w tym dramacie z ironią skierowaną przeciw romantycznej waloryzacji snu jako innej, „prawdziwszej” rzeczywistości, w której obrębie dokonują się rzeczy bardziej nawet istotne niż te rodem z jawy.

Ale motyw uscenicznionego snu nie zawsze będzie traktowany w naszej XX-wiecznej dramaturgii z taką dezynwolturą. Poetyka snu patronuje przecież całej rzeczywistości przedstawionej w *Ślubie* Gombrowicza, która zmetaforyzuje powojenny kryzys wartości – przypomnijmy przykład szczególnie wyrazisty.

³³ D. Danek, *Sen*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod redakcją J. Bachórz i A. Kowalczykowej. Wrocław 1991.

³⁴ Zob. K. Puzyna, *Wstęp* w: Witkiewicz, *op. cit.*, t. 1. – Van Crugten, *op. cit.*

³⁵ Witkiewicz, *op. cit.*, t. 2, s. 437.

Teatralizacja snu i marzenia okazuje się więc techniką wielofunkcyjną, przywołującą różne tradycje dramatyczne i służącą różnym celom. Wydaje się, że zastosowana serio ma przede wszystkim ukazać złożoność psychiki bohatera, niekiedy rozumianej jako miejsce przejawiania się ukrytego życia duszy, tajemnicy wszechświata czy wręcz zaświatów (tak jest w romantyzmie). Za sprawą owej teatralizacji ów tajemniczy wymiar rzeczywistości staje się jakby zmaterializowany i zobiektywizowany. W takiej postaci może nieść objawienie o ukrytej prawdzie i o zasadach rządzących światem i historią (tak się zwykle rzeczy mają w widzeniach).

Inaczej, kiedy teatralizacja taka traktowana jest ironicznie, jak u Witkacego. Witkacy nie tyle psychikę postaci poddaje wiwisekcji, ile konwencje jej budowania. Jak wiadomo – wspiera to jego programowy antypsychologizm i teorię Czystej Formy. W romantyczną koncepcję rewelacji tajemnicy poprzez sen lub marzenie godzi zaś kształt tego innego, dodatkowego wymiaru rzeczywistości, unaoznaczającego scenicznie. We wspomnianej *Matce* zrewidowany zostaje jej status: tajemnicza i złowroga przestrzeń – pozbawiony drzwi i okien „pokój obity na czarno” – poddaje się różnym, wzajemnie znoszącym się interpretacjom. Leon tłumaczy ją jako wynik kokainowych rojeń, a Ciotka dystansuje się do niej w pseudouczonym, charakterystycznym dla dramaturgii Witkacego, komentarzu:

Fizyczne rozdwojenie osobowości z przemieszczeniem w czasie – nie, to już zanadto. Jakkolwiek wychowani na Einsteinie, nie możemy tego nie uważać za humbug nawet w sferze eksperymentów myślowych. Są eksperymenty myślowo niedozwolone: są to te, które przeczą zasadniczym prawom Ogólnej Ontologii. A cóż dopiero mówić o rzeczywistości, nawet przyjmąwszy wielość rzeczywistości według Leona Chwistka³⁶.

Wreszcie wszystko nabierze charakteru jakiejś cyrkowo-jarmarcznej blagi, kiedy trup Matki okaże się kukłą spreparowaną z drewna, gipsu i trocin, a za rzędem krzeseł znajdują się dwuskrzydłowe drzwi, za którymi banalny, wręcz sielankowy „wiosenny pejzaż z górami, zalany słońcem”³⁷.

Oniryczno-wyobraźniowa przestrzeń z III aktu *Matki* kompromituje więc polską wersję macierzystą takiej przestrzeni – romantyczną i młodopolską. Gromadzi i piętrzy jej stałe rekwizyty i chwyt (groźna, zagadkowa sceneria, pojawianie się postaci z przeszłości, motyw tajemnicy śmierci i zaświatów związany z trupem matki Leona). Za ich pomocą wydobywa jej konwencjonalność (trup to tylko manekin kryjący w sobie papier i trociny, postacie zaś świadome są sytuacji scenicznej, a w dodatku ironicznie dystansują się wobec śnionej rzeczywistości, w której przebywają).

Także, jak pokazano, Pankowskiego teatralizacje snu i marzenia mają charakter parodystyczny. Ale nie tylko. Ujawnia się w nich przecież jakaś sfera przemilczana, pomijana. W *Śmierci białej pończochy* jest nią dziecięca kondycja Jadwigi, a w *Naszych srebrach* drastyczna trywializacja romantyczno-młodopolskiej ideologii wśród powojennej emigracji.

Sceny te zawsze stanowią pewne przekształcenie tematyki występującej w całym dramacie; zawsze są w jakiejś mierze parodystycznym jej odbiciem. Niekie-

³⁶ *Ibidem*, s. 439.

³⁷ *Ibidem*, s. 448.

dy tego typu różnorodne odbicia mogą tworzyć całe serie i wtedy to one stają się zasadą konstrukcyjną utworu. Tak się dzieje w przypadku zastosowania chwytu teatru w teatrze lub *mise en abyme*³⁸.

Figura *mise en abyme*

Najbardziej rozbudowaną strukturę zwierciadlaną (*mise en abyme*) możemy zaobserwować w *Bilecie na zimowlę*.

Opisana wcześniej „rama” (*quasi*-prolog) sygnalizuje odbiorcy sztuczność, konwencjonalność przedstawionej rzeczywistości; słowem: osadzenie jej w teatrze. W chwili kiedy Betty rozpocznie swoje retrospekcyjne przedstawienie dla jednego wewnętrznego widza – ta sztuczność i konwencjonalność zostanie jeszcze spętogowana.

Taki charakter działania Betty jest nieustannie eksponowany. Wydzielanie przestrzeni (wszyscy „aktorzy” obchodzą pokój, jakby zakreślając magiczny krąg czy po prostu scenę oddzieloną od „*psstrej terażniejszości*”), a także zmiana kostiumu (Betty ubierze się w „*biało-szary strój przeszłości. Upudruje twarz na biało i pobielą usta [...]*”, NJ 284) sygnalizuje podwójny status kreowanej rzeczywistości: retrospekcji i inscenizacji. Betty przedstawia własną przeszłość, ale jako ostentacyjnie przetworzoną teatralnie, zapośredniczoną w sceniczności. W dodatku inscenizowany przez nią teatr w teatrze (a także „wywoływany” mocą pamięci, co nadaje mu cechy ewokacji magicznej) ma charakter dość skomplikowany. Jest sfragmentaryzowany, nie przynosi ciągłości fabularnej; to raczej sekwencja obrazów-egzemplów niż prezentacja zakładająca logiczne, przyczynowo-skutkowe wynikanie. Między kolejnymi częściami inscenizacji Betty (włączając także taniec Marilyn Monroe) związki ustalają się niebezpośrednio; metaforycznie, a nie linearnie, przy tym trudno byłoby znaleźć jakąś część dominującą, decydującą o znaczeniach wszystkich innych. Myślę, że należałoby raczej mówić o stosunku powtórzenia między elementami opowieści-przedstawienia Betty. Każdy z nich bowiem jakoś ujmuje temat wyobcowania bohaterki z otaczającego ją świata i obowiązujących w nim norm. I wobec tego jej zróżnicowana formalnie i estetycznie inscenizacja wydaje się serią scen-wariacji na jeden temat.

Przyjrzyjmy się tym komplikacjom formalnym. W obrębie prezentacji Betty pojawia się kolejne piętro prezentacji (czyli: inkluzja w teatr w teatrze). Otóż Generał, ojciec Betty, jako osoba scenki dramatycznej inscenizowanej przez nią, opowiada stylizowaną na epos bohaterski historię Fiordolsona łowcy much. Swoją relację kształtuje tak, jakby opowiadał o przedstawieniu teatralnym, które kreację łączy z prezentacją:

I wtedy zaczął się drugi... no i ostatni akt sztuki majora Fiordolsona. [NJ 289]

Opowieść ta posługuje się więc strukturą dramatyczną, stanowiąc zarazem element dramatycznej prezentacji Betty, i to nie tylko w sensie formalnym, ale i semantycznym. W obrębie sztuki inscenizowanej przez główną bohaterkę uwi-

³⁸ Termin ten po raz pierwszy pojawia się w *Dzienniku A. G i d e'a* w 1893 roku. Najstynniejsza książka krytyczna na ten temat to *Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* L. D ä l l e n b a c h a (Paris 1977).

dacznia ona opozycję między Generałem a jego rodziną, która całe lata zmuszała się do niepotrzebnych poświęceń dla „biednego jeńca” jako „głowy rodziny”. Ustala także podział wśród bohaterów – na „obozy” matki i Betty oraz jej siostry i ojca, co znajdzie przedłużenie w „scenie z *petit-beurre*’ami”. Przede wszystkim jednak ów kolejny poziom (teatralizacji), trzeci już z kolei, stwarza efekt głębi strukturalnej, tzw. *mise en abyme*.

Mise en abyme [...] [to] taka konstrukcja świata przedstawionego, która stanowi analogię do efektu zwierciadlanego pojawiającego się w wyniku ustawienia naprzeciwko siebie dwóch luster, w których rzeczywistość odbijana powielona zostaje w nieskończoność³⁹.

W *Bilecie na zimowłę* mamy właśnie do czynienia z tego typu „przepastnościową”⁴⁰ konstrukcją, w którą włączone są wielokrotnie elementy takie, jak opowieść Generała (cytująca struktury epickiej historii o herosie oraz klasycznego dramatu o herosie) czy mikro-dramat wstawiony w dramat właściwy⁴¹ (autonomiczną całość zdaje się stanowić chociażby „scena z *petit-beurre*’ami”). Można powiedzieć, że ze względu na powtarzanie tematu wyobcowania Betty ze świata ludzi normalnych wzajemnie się one oświetlają i za każdym razem wnoszą możliwość nowej interpretacji rzeczywistości przedstawionej w utworze. Każdemu z tych elementów można przypisać status „wariacji na temat” dopełniającej całość obrazu. Żadnemu z nich jednak nie można nadać statusu pierwszego czy ostatniego słowa w sensie ich ważności, centralności w tymże obrazie.

A zatem sytuacja teatru w teatrze zostaje tu zredukowana (tak to nazywa Forestier). Inscenizacja głównej bohaterki jest już inkluzją w inscenizację zasygnalizowaną na początku utworu, a w niej pojawiają się kolejne inkluzje. Tej komplikacji formalnej, strukturalnej towarzyszy złożoność semantyczna, tj. ustalanie się różnych relacji między poziomami przedstawienia. Mówiłam już, jaką funkcję pełni opowiadanie Generała w obrębie prezentacji Betty. Ale nie jest ono bez znaczenia także dla „dziania się” zewnętrznego wobec jej inscenizacji, czyli dla tego, co rozgrywa się między nią a inżynierem Pierredpaon. W pewnej mierze inżynier jest bowiem odbiciem i zarazem odwróceniem ojca głównej bohaterki. Jest on, jak Generał, mężczyzną realizującym kulturowy stereotyp płci („mocny typ”, „podrywacz”) i usiłującym zdominować Betty (narzucić jej rolę „poderwanej”). Fakt, że bohaterka, wyznaczając inżynierowi rolę widza-uczestnika, odwraca sytuację, pozwala zobaczyć jej działanie jako akt zemsty na Pierredpaon-mężczyźnie.

Oczywiście, pomnażanie chwytu teatru w teatrze powoduje także pomnażanie komplikacji w dziedzinie relacji iluzja–rzeczywistość. Już *quasi*-prolog osadza „dzianie się” w konwencjonalnej scenicznosci. Teatr w teatrze zainscenizowany przez Betty służy retrospekcji. Ale nie jest to przecież retrospekcja dokumentarystyczna czy naiwna; Betty nie tyle przedstawia przeszłość, co ją kreuje. Wybiera najbardziej znaczące (jej zdaniem) zdarzenia, ustala między nimi pauzy

³⁹ Ś w i o n t e k, *op. cit.*, s. 145–146.

⁴⁰ Jak podpowiada Ś w i o n t e k (*ibidem*), termin „*mise en abyme*” można by trochę niezręcznie przełożyć jako „ujęcie przepastne”.

⁴¹ Korzystam z klasyfikacji T. K o w z a n a zaproponowanej przez niego w *L'Art en abyme* („Diogène” 96 (1976)).

i związki. Nadaje im charakter metaforycznego skrót, by całość uczynić rytualną teatralizacją swojego losu (na modłę romantyczną).

Postacie przez nią przywołane są świadome tego, że występują, co podkreślają didaskalia. Są więc nie tylko widmami z przeszłości, ale odgrywającymi je aktorami. Inscenizacja Betty okazuje się więc ostentacyjnie teatralna (sztuczna, „literacka”), tj. skonwencjonalizowana i wykreowana, chociaż jednocześnie dotyczy jej „psychiki” i „losu”.

Konwencjonalny charakter ma także udramatyzowane opowiadanie Generała. Widać tu moment wyboru „zdarzenia reprezentacyjnego” i akt wpisania go w oswojony kanon – tym razem opowieści o herosie (*nb.* jest to podstawa formy dramatycznej jako takiej⁴²). Rzeczywistość zyskuje więc ramy, które kształtują ją i nadają jej znaczenia.

Znaczenia te okazują się zresztą różne dla każdego poziomu odbioru. Dla „opowiadacza” jest to opowieść „o czynach”, o „męskim świecie”, dla Betty – ujawnia, demaskuje ona dysonans między wyobrażeniami (jej, sióstr, matki) o sytuacji ojca-jeńca a „rzeczywistością”. Dla inżyniera Pierredepaon gawęda Generała uwiadczenia stosunki w domu rodzinnym Betty. Odbiorcy zewnętrznemu wreszcie (czytelnikowi lub widzowi), oprócz wizerunków bohaterów i obrazu konfliktów w rodzinie Generała, zapewne uderzający wyda się groteskowy wydźwięk tej historii, w której do rangi czynu heroicznego wyniesione zostaje upolowanie muchy.

Jak więc wyglądają w tym dramacie relacje między iluzją a rzeczywistością? Opowiadanie o przeszłości w *Bilecie na zimowle* jest na każdym poziomie przekazane w formie skonwencjonalizowanej, „steatralizowanej”. Jest więc, być może, jedyną postacią jej istnienia. Dramatyzacja (bo i gawęda Generała jest, jak wspomniałam, skomponowana na wzór dramatu) staje się przeto formą ekspresji postaci (wizji przeszłości każdego z „opowiadaczy”, przekazu o stosunku do niej). A zatem wszystko, co przedstawione, ma formę dramatyczną, której poziomy są w utworze w dodatku pomnożone. Rzeczywistość, istniejące w niej komplikacje – wszystko to przenika się z teatralizacją; teatralizacja jest formą istnienia rzeczywistości. Każde kolejne piętro staje się elementem struktury zwierciadlanej, przynosi nowe informacje (i interpretacje) na temat bohaterów i konfliktu dramatycznego. Niemożliwe jest ich rozdzielenie. Teatralizacja (dramatyzacja) świata przedstawionego jest całkowita. Działanie – życie i „gra” – jest „teatrowaniem”.

Teatr w teatrze

Również chwyt teatru w teatrze może nadać rzeczywistości przedstawionej charakter odbicia i przekształcenia. Najbardziej „egzemplarycznie” wygląda to w *Naszym Julu czerwonym*, gdzie całe „dzianie się” dramatyczne jest wpisane w tę konwencję.

Istnieje tu widownia wewnętrzna, którą stanowią dwie Spikerki telewizyjne wtopione w taką scenerię oraz „scena” prezentująca różne miejsca i różne zdarzenia (w paryskim mieszkaniu Słowackiego, w salonie hrabiny Ordurani, we Florencji w karnawale, w Poznaniu podczas posiedzenia Komitetu Rewolucyjnego, na polu bitwy...) połączone osobą poety. Słowem – ponownie scena „w ciągłej

⁴² Zob. P. P a v i s, *Dictionnaire de théâtre*. Paris 1987.

metamorfozie”, pełna aluzji tematycznych: do biografii poety, do toposów romantycznych (walki narodowyzwoleniczej, roli-pozy romantycznego twórcy), kompozycyjnych (tzw. luźna kompozycja dramatu romantycznego, *Salon Hrabiny Ordurani* jako parodia Mickiewiczowskiego *Salonu Warszawskiego*), stylistycznych (fragmenty improwizacji bohatera trawestujące twórczość Słowackiego). „Dzianie się” jest więc zapośredniczone w różnych przekazach, tekstach kulturowych i stereotypizacjach tak wieszczą, jak i jego epoki.

Również jednak widownia jest silnie zestereotypizowana, skoro skojarzona zostaje z „*nonszalanckim stylem bycia pracowników telewizji*” oraz ze „współczesnością” wyrosłą z mariażu kontrkultury i kulturą masową. W scenie z pola bitwy, kiedy Spikerki stają się Sanitariuszkami, dystans między przestrzeniami zostaje zniesiony – widzowie zmieniają się w aktorów, by uczestniczyć w swoistej celebracji (choć *à rebours*) „romantyczności” prezentowanej na scenie. Być może, ich ironiczne komentarze na temat bohatera, a zarazem poddanie się magii „siły fatalnej” romantycznego paradygmatu korespondują jakoś z typowym (lub: jednym z typowych) stosunkiem dzisiejszych Polaków do tradycji, choć, z drugiej strony, zbyt jaskrawa stereotypizacja ich zachowań nie pozwala chyba na bezkrytyczne identyfikowanie się z nimi zewnętrznego odbiorcy. W każdym razie widownia wewnętrzna nie jest tu prostą transpozycją widowni zewnętrznej na scenę. Poddana konwencjonalizacji, staje się demonstracyjnie elementem kreowanego w dramacie świata, chociaż współtworzącym w jego ramach odrębny poziom „dziania się”.

Można więc powiedzieć, że w *Naszym Julu czerwonym* obydwie poziomy „dziania się” są dotknięte piętnem fikcyjności (iluzyjności), gdyż obydwie są, po pierwsze, ostentacyjnie zapośredniczone w kulturze, po drugie – obydwie wykorzystują konwencjonalne chwyt i techniki, po trzecie – ukształtowanie obydwu (jako przerysowanych, zestereotypizowanych) sugeruje możliwość (czy nawet potrzebę) pewnego dystansu odbiorczego. Powstaje zatem sytuacja, w której odbiorca zewnętrzny obserwuje widowisko będące widowiskiem w widowisku. Jedno dotyczy Słowackiego i „romantyczności”, drugie stosunku współczesności (a raczej „współczesności”) – do niej. Obydwie stają się dla odbiorcy jakby zwierciadłami, w których może on zobaczyć swoje „odbicia” – zdeformowane, pokazujące karykaturalnie przeszłość wraz z jej „siłą fatalną” i ukształtowaną przez nią terażniejszość. Zastosowany tutaj chwyt teatru w teatrze wspomaga więc ukazanie skomplikowanych i wcale niejednoznacznych relacji między paradygmatami kulturowymi romantyzmu i współczesności. Ich zderzenie, tym bardziej demonstracyjne, że nieustannie przekraczana bywa granica między ubiegłowiecznością a współczesnością – pozwala steatralizować intelektualne przedsięwzięcie destrukcji mitycznego języka naszej kultury.

Innemu celowi służy zastosowanie tego chwytu w dramacie *Nasturcje polują w Bécaussines*. Opisowanemu wcześniej teatrowi erotyki dwukrotnie towarzyszy wpisany w tekst odbiorca. Po raz pierwszy podczas biegu przez „tunel zakochanych”: sekwencja niby miłosnych dialogów i zachowań uczestników Święta Zakochanych przenika się z komentarzami do „dziania się” widowni wewnętrznej – Studenta, Starucha, Emerytów i Starych Bab. Ich wypowiedzi karykaturują i wulgaryzują szablony zachowań erotycznych, uniemożliwiają więc ukonstytuowanie się klasycznych dialogów miłosnych. Tak skonstruowana wi-

downia wewnętrzna wydaje się parodią chóru klasycznego. Zachowując funkcję osądzającą i komentującą działania bohaterów, jednocześnie ogranicza się do destrukcji i do tworzenia jak gdyby antyperspektywy, wydobywającej z erotyki fizjologię, brutalność i sadyzm. Po raz drugi w roli wewnętrznego widza wystąpi Kobieta We Wschodnim Stroju, która przez wycięty „w ścianie hotelowej pionowy prostokąt” (NJ 259) będzie obserwować noc poślubną uczestników biegu. Tym razem to zachowania nowo zaślubionych małżonków epatują brutalnością i sadyzmem, a widz wewnętrzny ogranicza się do podglądactwa.

Można więc powiedzieć, że w utworze tym teatr erotyki zyskuje jakby podwójny wizerunek: za pierwszym razem jest to zespół skonwencjonalizowanych zachowań „publicznych”, za drugim razem natomiast ich odwrotność – zachowania „nieoficjalne”, godzące w stereotyp „romantycznej miłości”. W tym kontekście wulgarny chór towarzyszący biegowi przez „tunel zakochanych” odsłania niejako drugą stronę teatru erotyki i tym samym – obnaża pozorność składających się nań sytuacji i gier werbalnych. Kobieta We Wschodnim Stroju natomiast pojawia się po to, aby możliwe stało się uszcieniczenie tego drugiego, zbrutalizowanego aspektu erotyki. W ten sposób zachowania i gry werbalne służące kreacji publicznego wizerunku miłości jako sfery „sentymentalnej” zostają dwukrotnie skontrastowane: raz z reakcjami antysentymentalnego chóru, drugi raz z zachowaniami samych „zakochanych” podważającymi ów romantyczno-sentymentalny wizerunek. Podwojona obecność widza wewnętrznego podkreśla zaś przede wszystkim akt upublicznienia tego, co kulturowo podlega ukryciu i przemilczeniu. Chwył teatru w teatrze zdaje się tu zatem służyć wprowadzeniu podwójnego steatralizowanego wizerunku repertuaru miłosnych zachowań. Ten drugi obnaża ten pierwszy; kompromituje go i karykaturuje, będąc zarazem jego przekształceniem. Obydwa „teatry erotyki” ukształtowane są w sposób przejawskawiony i groteskowy, w oparciu o istniejące stereotypizacje. Podczas gdy jeden z nich koresponduje z romantyczną koncepcją miłości jako spotkania dusz, drugi – z jej fizjologicznym wizerunkiem: jako spotkania ciał. Oczywiście, obydwie wizerunki występują tu w wersji zredukowanej do klisz, znanych z różnych przekazów masowych (melodramatu filmowego wraz z repertuarem strywializowanych sytuacji sentymentalnych i romantycznych – z jednej strony, i różnego rodzaju pornografii – z drugiej).

Zestereotypizowane są w jakiejś mierze także reakcje widza wewnętrznego – Student, Staruch, Stare Baby i Emeryci przeciwstawiają teatrowi sentymentalnemu stereotyp sprowadzający erotykę do fizjologii i skatologii, Kobieta We Wschodnim Stroju po pensjonarsku oburza się na cynizm wycinającego dziurę w ścianie Kelnera. Toteż można powiedzieć, że widz wewnętrzny w *Nasturcjach* wykazuje podobne cechy jak ten z *Naszego Jula czerwonego*. Jako skrajnie zestereotypizowany, również staje się elementem silnie konwencjonalnym i wymaga zdystansowania. Zwłaszcza że w samym tekście jego status nie jest jednoznaczny. Oto pod koniec dnia Dyrektorka Miejskiego Biura Matrymonialnego wręcza czeki „garbatemu Studentowi” i „utykającemu Staruchowi” (NJ 258), którzy wygłaszali wulgarne komentarze podczas biegu przez „tunel zakochanych”. Okazuje się więc, że ich działania od początku były wpisane w spektakl dnia zakochanych, że od początku wyznaczono im rolę „aktorskie”.

Konwencja teatru w teatrze pełni zatem dwie funkcje w utworach Pankowskiego. Przede wszystkim, jako element kompozycyjny, umożliwia konfrontację

niejako „dwóch teatrów”, które pozostają względem siebie w stosunku kontrastu, a zarazem dopełnienia. Jako takie wspierają Pankowskiego wizję *theatrum mundi*, w którym wszystko przyjmuje postać steatralizowaną. Ponadto konwencja ta umożliwia wpisanie wizerunku odbiorcy, funkcjonującego, z jednej strony, jako element świata wewnętrznego utworu, z drugiej zaś odnoszącego się w sposób co najmniej ambiwalentny do konwencji, w myśl której reprezentuje jakoś „nasz” punkt widzenia. Ukształtowanie odbiorcy wewnętrznego w dramatach Pankowskiego wydaje się przecież nakłaniać do dystansu wobec niego i zapraszać do zupełnie innej gry. Jego zachowania stanowią w jakimś sensie odpowiedź na zawarte w niej „dzianie się”, ale również ukazują w krzywym zwierciadle – w zwierciadle stereotypu – możliwe zachowania właśnie odbiorcy zewnętrznego. Jako takie nakłaniają one do dystansu jakby zwielokrotnionego, umożliwiającego rozpoznanie i – być może – odrzucenie stereotypów towarzyszących odbiorczym matrycom i ocenom.

Status odbiorcy, sposoby jego wpisania

W *theatrum mundi* Pankowskiego przedstawiona zostaje jakaś rzeczywistość jako usceniczniona, steatralizowana, a czasem także proces jej teatralizacji oraz reakcja na tę rzeczywistość. W przypadkach zastosowania chwytu teatru w teatrze czy *mise en abyme* pojawia się bowiem figura odbiorcy wewnętrznego, którego reakcje również podlegają procesowi uscenicznienia. Takie ukształtowanie rzeczywistości wewnętrznej utworu wynika tu „ze światopoglądowej wizji *theatrum mundi*, gdzie teatr w teatrze służy wzajemnemu przyglądaniu się sobie »dwóch teatrów«, a zastosowanie tej kompozycji stanowi jednocześnie obraz wiążących je relacji i refleksję nad samym życiem [...]”⁴³.

Ale jaką rolę ma w tym kontekście odegrać odbiorca tych „dwóch teatrów”?

Nie może przecież ograniczać się do obserwacji. Stosowanie tak wielkiej gamy środków metateatralnych służy wszak intensyfikacji obrzędowego charakteru dramatu, a obrzęd zakłada uczestnictwo. Widz zewnętrzny bywa więc w mniejszym lub większym stopniu i na różne sposoby przewidywany w strukturze samych utworów. Jego wpisaniu w nią w sposób bardziej bezpośredni niż inne środki służą zwroty „*ad spectatorem*”.

Oto Saskia w *Czarnym bie* bierze udział w intrydze skierowanej przeciwko Zuzannie: ułatwia Hendrikowi i Justusowi kradzież srebrnych kubków, o którą zostanie posądzona młoda żona Joachima. W pewnym momencie zwraca się do odbiorców:

SASKIA [...] (*zawróci i dojdzie do plotu; twarzą do widzowi*): Chciały te pryki mego pana w łożu zaskoczyć... z tą praczką... Dobrze, że im się nie udało... Bo by na mnie było, żem drzwi otworzyła... (*grymas wahania*) A szkoda... bo by ta... wronami karmiona dziwka zapiszczała... [T 302]

Jej wypowiedź przynosi kilka informacji: o nienawiści Saskii do Zuzanny i przywiązaniu do Joachima (tj. o przyczynie jej współudziału w intrydze Hendrika i Justusa), a także o jej sposobie widzenia relacji małżeńskich czy szerszej nawet: o jej systemie wartości. Saskia wyraźnie przyznaje wyższość swemu panu,

⁴³ Świontek, *op. cit.*, s. 154.

ceni jego „męskość” i „jurność”, a jednocześnie – z analogicznych powodów – pogardza Zuzanną. Stosuje zresztą kryteria oceny uznawane w Mariadore, jak pokażą sceny towarzyszące rozprawie sądowej o kradzież srebrnych kubków.

Ale nie tylko zawartość informacyjna określa tę wypowiedź. Jej zasadniczym celem wydaje się zamiar (próba) włączenia odbiorcy w ocenę wszystkich postaci, które przywołuje ta wypowiedź. Saskia oczywiście domaga się akceptacji, potwierdzenia swoich sądów: przychylności dla Joachima, bezwzględności dla Zuzanny oraz – tolerancji i wyrozumiałości dla siebie samej. A zatem wypowiedź ta ma na celu przede wszystkim wywołanie określonej reakcji u odbiorcy, włączenia go w pewną wspólnotę oceniającą postępowanie bohaterów. Wspólnocie takiej wyznacza się tu rolę osądzającą; trochę – jak chórowi w dramacie antycznym. Podkreślony też i wyeksponowany zostaje tu status odbiorcy jako trzeciego elementu interakcji dramatycznej, zgodnie z zasadą: „Odbiorca asystuje mowie, wobec której nie jest »podglądaczem«, ale »trzecim«”⁴⁴.

Jako „ten trzeci” powinien on zdystansować się w stosunku do tego, co przedstawiane, i wziąć udział w osądzeniu postępowania bohaterów. Wyznacza się mu tu więc rolę niejako arbitra w konflikcie będącym tematem utworu⁴⁵. Odbiorca może potwierdzić ocenę osoby dramatu szukającej poparcia na zewnątrz – lub nie, a więc zsolidaryzować się niejako z systemem wartości prezentowanym wewnątrz świata przedstawionego albo go odrzucić. W *Czarnym bie* odbiorca, który wie oczywiście więcej niż Saskia i zna przyczynę zatargu Zuzanny z Hendrikiem i Justusem, jest świadom stronniczości starej służącej. A zatem może zdystansować się także wobec jej postawy i także ją poddać ocenie. Będzie to zależało od tego, czy system wartości obywateli Mariadore uzna za swój, czy go odrzuci.

Rolę arbitra w najbardziej widoczny sposób przypisuje się odbiorcy w finale sztuki *Ręce na szyję zarzucić*. Bohaterki zwracają się wprost do widowni:

ŁARISA *gwałtownie porzuca posagowość; w stronę publiczności*
 Mnie też dajcie medal,
 Za rdzę, którą zarosło moje ciało...
 Za ten mundur spuchlizny głodowej...
 ANNA *jw.*
 I mnie medal!
 Bo się sprzeniewierzyłam wojownikowi,
 Który mnie porzucił [T 285]

Anna i Łarisa wygłaszają komentarze nie tylko do swojego postępowania, ale i do całej przedstawionej zdarzeniowości. Nakłaniają do refleksji na temat wojny i swojego buntu przeciwko mitowi Penelopy. Charakterystyczne, że robią to właśnie jako postacie, a nie jako odtwarzające je aktorki (myśl o takiej możliwości nasuwa wstępna część utworu). Nie tylko świadczy to – jak się wydaje – o zaistnieniu identyfikacji z odtwarzanymi postaciami, ale także sugeruje, że kreacja aktorska staje się jakby pretekstem do dokonania przewartościowania mitu Penelopy; opowiedzenia i przedstawienia go jeszcze raz, z perspektywy kobiet. Odbiorca może tę wersję odrzucić lub uznać za swoją, tym samym zgadzając się na udział w uśmierceniu tego mitu.

⁴⁴ Ubersfeld, *op. cit.*, s. 152.

⁴⁵ Tak rzecz ujmuje Ubersfeld (*ibidem*, s. 108).

Rolę uczestnika w scenicznym rytuale wyznacza się odbiorcy zewnętrznemu w *Księdzu Helenie*. Tematem utworu są dzieje Heleny, która w czasach kryzysu obowiązującego dotychczas porządku społecznego sięga po godność kapłana. Tradycyjnemu modelowi kapłaństwa, przyznającemu duszpasterzowi najwyższy autorytet oraz rolę przewodnika do sfery *sacrum*, przeciwstawia koncepcję Kościoła jako wspólnoty wiernych – wolnych jednostek. Przede wszystkim jednak usiłuje podważyć męską dominację w strukturach Kościoła, wynikającą z postrzegania kobiety jako „nieczystej”, przynależnej Naturze (a nie Kulturze), złu i ciemności, a więc niegodnej funkcji kapłana. Będąc kobietą Helena jednak nie tylko jest osamotniona, ale posiada również „uniwersalne cechy selekcji ofiarniczej” (z racji jej kulturowego postrzegania) i w związku z tym staje się obiektem rytuału kozła ofiarnego (jak to ujmuje René Girard)⁴⁶. Dopełniający go przeciwnicy Heleny⁴⁷ rozciągają wokół niej sieć wyrafinowanej intrygi (m.in. spreparowane przez prostytutkę Liève graffiti o kochanku, kompromitujące główną bohaterkę), aby móc sformułować stereotypy oskarżycielskie (określenie Girarda), mające tak naprawdę za zadanie ukrycie resentymentu. Charakterystyczne, że raz po raz zwracają się porozumiewawczo do widowni jakby szukając u niej przyzwolenia. Werbalnie, jak Liève (komentująca pojawienie się dziennikarzy fotografujących wspomniane graffiti), lub za pomocą gestów i kontaktu wzrokowego, jak Sekretarz Biskupa (z satysfakcją pieczętujący niepomysłny dla Heleny wynik jej „weryfikacyjnej” rozmowy z Biskupem wręcz „klapnięciem” jej akt).

Werbalne zwroty „*ad spectatorem*”, wzmacniane sygnałami niewerbalnymi (gestem, mimiką), mają zachęcić odbiorcę do udziału w rytuale kozła ofiarnego. Wyznaczają mu więc rolę nie tylko arbitra, ale i uczestnika. Rozchwiana rzeczywistość jedynie przy jego udziale może wrócić „do normy” i odzyskać utracony porządek; tylko wówczas dopełniony rytuał zyska właściwy sobie cel i sens. Jeśli odbiorca odmówi swego przyzwolenia i udziału, dokonany na Helenie rytuał stanie się aktem zemsty, okrucieństwa.

Analogicznie rzecz się ma w jednym z epizodów *Teatrowania nad świętym barszczem*. Chodzi o scenę kamienowania Kapa Hansa, kiedy to – jak czytamy w didaskaliach:

Słysząc coraz gęściejsze uderzenia kawalków cegieł. W. 1 i W. 2 patrzą w oczy widowni. Naraz wybuch radości. [T 49]

Reakcja bohaterów nie tylko sygnalizuje wykonanie wyroku na kapo Hansie, ale także zostaje jakby skonfrontowana z reakcją odbiorczą. I znowu od niej zależy kwalifikacja czynu więźniów: ukamienowanie Hansa zyska status aktu sprawiedliwości albo okrutnej zemsty.

We wszystkich tych – przykładowo podanych – sytuacjach, kiedy postacie inicjują powstanie wspólnoty z odbiorcami, zakwestionowana zostaje granica między światem przedstawionym a jego obserwatorami. Jednych i drugich obejmuje ujednoczona przestrzeń, w której plan fikcji i plan „rzeczywistości” przenikają się wzajemnie. Postacie dramatu jednocześnie są i nie są w świecie przedsta-

⁴⁶ R. Girard, *Kozioł ofiarny*. Przełożyła M. Goszczyńska. Łódź 1991.

⁴⁷ Zob. K. RUTA-RUTKOWSKA, „Ksiądz Helena” Mariana Pankowskiego jako rytuał kozła ofiarnego. „Ogród” 1993, nr 1/3.

wionym (skoro przekraczają plan fikcji), odbiorcy zaś jednocześnie są i nie są na zewnątrz niego. Wszyscy biorą udział w OBRZĘDZIE dramatycznym. Celem takich obrzędów wydaje się przede wszystkim zdystansowanie się wobec zestereotypizowanych wersji anegdot dramatycznych oraz ich reinterpretacja. Ich nowe ujęcie pokazuje sfery przemilczane i pomijane.

Można więc powiedzieć, że dramaturgia Pankowskiego wykorzystuje cały repertuar środków metateatralnych: poczynając od struktur prologowych osadzających od razu „dzianie się” w teatrze, poprzez zrównywanie eksploracji mitu bądź przeszłości z procesem kreacji widowiska, aż po zwielokrotniające poziomy „dziania się” i komplikujące relacje między nimi chwytły teatru w teatrze oraz *mise en abyme*. Koresponduje to z koncepcją *theatrum mundi* patronującą tej dramaturgii, która ujmuje wszystko, co ludzkie (a więc: zachowania codzienne, ale także historię, kulturę, mit) jako teatrowanie.

Środki metateatralne umożliwiają także nasycenie utworów odwołaniami do innych tekstów, zwłaszcza do arcydzieł polskiej dramaturgii, oraz do innych konwencji kulturowych (teatralnych, filmowych itd.). Te zaś wspomagają, z jednej strony, intelektualne przedsięwzięcie zdystansowania się wobec synchronicznie zobaczonej kultury jako zbioru „treści”, z drugiej zaś – jej konwencji, które powodują ukrywanie sfer przemilczanych, tworzenie zideologizowanego obrazu świata.