

UWAGI O KOMIZMOTWÓRCZYM POTENCJALE METAFIKCJI (NA PRZYKŁADZIE *OPERETKI* WITOLDA GOMBROWICZA)

REMARKS ON THE COMICAL POTENTIAL OF METAFICTION (THE CASE OF
WITOLD GOMBROWICZ'S 'OPERETTA')

Nadzieja Bąkowska

Università di Bologna (Italy)

nadzieja.bakowska@unibo.it

Abstract: The main objective of this article is to reveal a comic potential in metafiction, by first analyzing Bakhtin's theory of humour and the question of irony vs. empathy as the main methodological contexts, and then by then illustrating this phenomenon using Witold Gombrowicz's drama *Operetta* (1966). The article shows that in *Operetta* metafiction employs literary tools, such as intertextuality, irony, metafictional-eque characters, which not only specify the relationship of the work with the literary and socio-cultural universe and, by decomposing the construction of fiction, penetrate reality itself, and also hold a certain potential for humour.

Keywords: metafictional humour, literary humour, Polish literature, Gombrowicz, *Operetta*

Abstrakt: Artykuł ma na celu wykazanie komicznego potencjału metafikcji, poprzez nakreślenie głównych kontekstów metodologicznych badań nad komicznymi uwarunkowaniami metafikcji: z jednej strony Bachtinowskiej koncepcji „bezceremonialnego kontaktu” i „poufałego obmacywania”, z drugiej zagadnień ironii i empatii, a następnie zilustrowanie tego zjawiska na przykładzie *Operetki* (1966) Witolda Gombrowicza. W artykule pokazane zostaje, że w *Operetce* metafikcja wykorzystuje narzędzia literackie, jak intertekstualność, ironia, postaci podszyte metafikcją, które nie tylko konkretyzują relacje utworu z uniwersum literacko-społeczno-kulturowym, a rozkładając na czynniki pierwsze konstrukcję fikcji, penetrują samą rzeczywistość, ale także odznaczają się pewnym strukturalnym potencjałem komizmotwórczym.

Słowa kluczowe: komizm metafikcji, komizm literacki, literatura polska, Gombrowicz, *Operetka*

1. Wstęp

Operetka (1966) jest intertekstualnym, autotematycznym i ironicznym dialogiem z formami i konwencjami nie tylko literackimi i dramatycznymi, lecz również kulturowymi i społecznymi. To tkanina literacka utkana z gęsto splecionych imitacji stylistycznych, aluzji do rozmaitych wzorców literackich, kulturowych i społecznych, a także ich parodystycznych i groteskowych trawestacji. W utworze tym wykorzystanie narzędzi metafikcyjnych prowadzi do groteskowej deformacji rzeczywistości (rozumianej jako zbiór postrzeżeń na temat istnienia, zachowania, sposobów językowego i literackiego wyrażania) i dekonstrukcji struktur, za pomocą których z jednej strony człowiek porządkuje i poznaje świat, a z drugiej staje się ich niewolnikiem, zarówno w aspekcie artystycznym, jak i egzystencjalnym. Właśnie

ta dekonstrukcja otwiera przestrzeń dla komizmu, niekoniecznie radosnego, jest to raczej gorzki komizm groteski. W *Operetce* metafikcja wykorzystuje narzędzia literackie, takie jak intertekstualność, parodia paradygmatu operetki, ironia narracyjna i groteskowa oraz (de)konstrukcja postaci, które nie tylko konkretyzują relacje utworu z uniwersum literacko-społeczno-kulturowym, a rozkładając na czynniki pierwsze konstrukcję fikcji, penetrują samą rzeczywistość¹, ale także są nośnikami strukturalnego potencjału komizmotwórczego. Celem tego szkicu jest nakreślenie głównych kontekstów metodologicznych badań nad komicznymi uwarunkowaniami metafikcji: z jednej strony Bachtinowskiej koncepcji „bezcerebralnego kontaktu” i „poufałego obmacywania”, z drugiej zagadnień ironii i empatii, a następnie zilustrowanie komizmotwórczego potencjału zakodowanego w strukturach metafikcji na przykładzie Gombrowiczowskiej *Operetki*².

2. Komiczne uwarunkowania metafikcji. Zarzys teoretyczno-metodologiczny

Na potrzeby tego studium przyjęto szerokie rozumienie metafikcji jako dzieł literackich o podwójnej naturze (ich przedmiotem są jednocześnie opowiadane zdarzenia i w jakimś stopniu zawsze też one same, co sytuuje je na pograniczu literatury i metodologii literatury³), które świadomie i systematycznie eksponują swój fikcyjny status (rzucając tym samym światło na problem statusu ontologicznego fikcji literackiej i rzeczywistości pozaliterackiej)⁴, aktualizują grę z innymi utworami i różnymi konwencjami (literackimi, artystycznymi, społecznymi, kulturowymi), imitują lub przekształcają wzory literackie (w zakresie tematyki, stylu, gatunku) i artystyczne, a także manifestują swoją pozycję w intertekstualnym uniwersum literatury (poprzez stylizację, parafrazę, cytaty, parodię) i kultury, niejednokrotnie zachęcając przy tym odbiorców do wzięcia udziału w procesie tworzenia (por. Eco 1973). Źródłem tak

¹ „Jednym z naczelných zadań mojego pisanía to przedrzeć się poprzez Nierzeczywistość do Rzeczywistości” (Gombrowicz 2004: 9-10).

² Por. Moja praca doktorska pt. *Struktury i sensory komiczne metafikcji w dramacie. Studium porównawcze*, napisana pod kierunkiem naukowym prof. dr hab. Hanny Serkowskiej i prof. Andrei Ceccherellego, obroniona w grudniu 2020 roku na Uniwersytetach Warszawskim i Bolońskim [nieopublikowana]. W rozprawie wykazano komiczny potencjał metafikcji, zilustrowano to zjawisko na przykładzie wybranej twórczości dramatycznej Luigię Pirandella i Witolda Gombrowicza, wskazano komizm metafikcji jako przejaw Pirandello-Gombrowiczowskich konwergencji, również w zakresie postmodernistycznych konotacji i antecedencji twórczości obu pisarzy, wreszcie stworzono uogólniony model komizmu metafikcyjnego, który mógłby znaleźć zastosowanie też szerzej w odniesieniu do metafikcjonalnej literatury nowoczesnej.

³ Michał Głowiński w odniesieniu do metafikcji pisze o literaturze będącej metodologią literatury (Głowiński 1967).

⁴ Patricia Waugh definiuje metafikcję jako pisarstwo „które świadomie i systematycznie kieruje uwagę ku swojemu statusowi jako artefaktu, ażeby postawić pytania o związek między fikcją a rzeczywistością” (Waugh 2001: 2, w polskim brzmieniu cyt. za: Branny 2006: 13-14).

ujmowanej metafikcji może być metateatralność, rozumiana jako „kreacja rzeczywistości, która nie dąży do uzyskania doskonałej iluzji realności, nie ukrywa swojego statusu sztuki, ani aktu tworzenia” (Ruta-Rutkowska 2010: 115), która realizuje się poprzez stosowanie chwytu „teatru w teatrze”, pokazywanie obiegu komunikacyjnego scena-publiczność, dyskursywizację tematyki teatralnej w kwestiach postaci, eksponowanie „ja” autorskiego, ujawnianie odbiorcy, demonstrowanie rozdźwięku między postacią a aktorem i między postacią a odgrywaną rolą, obnażanie kulisów teatru i teatralnego instrumentarium (por. Ruta-Rutkowska 2010: 113-138). Metafikcja uznawana jest w tym artykule za pojęcie szersze niż metateatr i metadramat. Termin ten może być stosowany zarówno w odniesieniu do tekstów epickich i dramatycznych, jak i lirycznych, jako nadrzędny wobec metapowieści, metateatralności czy metapoezji. Wprawdzie u Gombrowicza metafikcja jest podszyta metateatralnością, to niepowetowanym uproszczeniem byłoby sprowadzenie gamy zjawisk literackich wpisujących się w spektrum metafikcji w twórczości dramatycznej tego autora do samej metateatralności. Metateatralne „zagrywki” są tu tylko jednym z aspektów i źródeł metafikcji, dlatego w odniesieniu do dramaturgii autora *Ślubu* uważam za stosowne mówienie o komizmie metafikcji, a nie o komizmie metateatralności czy o komicznym wymiarze metateatralności.

W artykule analizowane są trzy główne struktury metafikcyjne: intertekstualność, ironia i postaci podszyte metafikcją oraz powiązane z nimi formy, jak parodia, absurd i groteska⁵.

Metafikcja nie zawsze wywołuje efekty komiczne. Nosi jednakże w sobie znaczący potencjał komizmotwórczy, wynikający m.in. z podobieństwa cech komizmu i metafikcji. W naturze komizmu leży skłonność do przyjmowania form destabilizujących porządek i ustalone reguły, przełamujących kanony i konwencje (cfr. Nardi 2006: 11-14). Takimi formami destabilizującymi są niewątpliwie struktury metafikcyjne. Literatura o charakterze metafikcyjnym często wyśmiewa tradycyjne struktury i formy literackie, manifestuje swoją pozycję w świecie literatury i kultury, zrywa i odwraca umowy między nadawcą (autorem) a odbiorcą (czytelnikiem lub widzem), autorem a bohaterem, aktorem a widzem.

Kluczowe konteksty badań nad powiązaniem metafikcji i komizmu wyznaczają z jednej strony Bachtinowskie koncepcje „strefy bezceremonialnego kontaktu” i „poufałego obmacywania”, z drugiej pojęcia empatii i ironii.

⁵ Waugh odnotowuje, że metafikcyjny efekt można osiągnąć stosując różne techniki, na przykład wprowadzając do utworu aluzje do innych utworów, parodiując inne gatunki literackie, a także obierając jako temat dzieła sam akt twórczy.

Metafikcja wprowadza dzieło do „strefy bezceremonialnego kontaktu”, o której pisze Bachtin:

Śmiech odznacza się cudowną siłą przybliżania przedmiotu, wprowadza przedmiot w strefę bezceremonialnego kontaktu, w której można go poufale obmacywać ze wszystkich stron, przewracać, odwracać ma lewą stronę, oglądać od dołu i z góry, rozbijać zewnętrzną skorupę i zaglądać do środka, podawać w wątpliwość, rozkładać, rozczłonkować, obnażać i demaskować, swobodnie badać i wypróbować. Przybliżając przedmiot i spoufalając się z nim, śmiech, jak gdyby przekazuje go w nieustraszone dłonie eksperymentującego badacza – naukowca i artysty, poddaje władzy swobodnie eksperymentującej fantazji służącej celom badawczym (Bachtin 1982: 560).

Działania, które – zdaniem rosyjskiego literaturoznawcy – możliwe są w „strefie bezceremonialnego kontaktu”, jeżeli za „przybliżony przedmiot” uznać szeroko rozumiane dzieło literackie (w formie materialnej, ale też całe zaplecze literatury, konwencje literackie, instrumentarium artystyczne), jak również rzeczywistość (do której dzieło literackie się odnosi i którą imituje), przypominają łudzaco praktyki metafikcyjne. Do czego innego, jak „poufałego obmacywania z każdej strony, przewracania, odwracania na lewą stronę, oglądania od dołu i z góry, rozbijania zewnętrznej skorupy i zaglądania do środka, podawania w wątpliwość, rozkładania, rozczłonkowania, obnażania i demaskowania, swobodnego badania i wypróbowania” (Bachtin 1982: 560) nie tylko dzieła literackiego, ale ogólnie konwencji mówienia i pisania, struktur utrwalonych na mocy konwencji literackiej i kulturowej, zaprasza odbiorcę metafikcja? Metafikcja skłania odbiorcę do zajrzenia w te obszary dzieła, które zwykle są mu niedostępne; dezintegruje niejako dzieło, odsłania szkielet literacki, za jej sprawą „przedmiot jest rozbijany, obnażany (pozbawiony symbolizujących dostojeństwo szat); śmieszny nagi przedmiot, śmieszny również zdjęta «pusta szata». Dokonywana jest komiczna operacja rozczłonkowania” (Bachtin 1982: 561).

W ten sposób metafikcja prowadzi do zaburzenia hierarchicznego dystansu między poszczególnymi instancjami komunikacji literackiej. Świat komizmu, jak pisze Bachtin, „jest to strefa maksymalnie poufałego i brutalnego kontaktu: śmiechu, obelg, razów” (Bachtin 1982: 561). Czy można wyobrazić sobie bardziej poufałą formę kontaktu odbiorcy z dziełem niż taka, w której posiada on świadomość fikcyjności świata przedstawionego oraz konwencjonalności ujęć literackich? Rola odbiorcy włączonego do „strefy bezceremonialnego kontaktu” rośnie, staje się on badaczem, maleje zaś znaczenie samego dzieła i autora. To swoiste zepchnięcie z

pedestału dzieła sztuki, które za sprawą metafikcji przestaje być przedmiotem sakralnym, stworzonym przez wszechwładnego autora, jedyne, który zna tajniki procesu twórczego, jedynej i najwyższej instancji decyzyjnej. Realizuje się tu jeden z podstawowych mechanizmów komizmotwórczych – degradacja; swoista degradacja procesu twórczego w oczach odbiorcy.

Drugim, obok Bachtinowskiego, istotnym kontekstem badań nad komizmotwórczym potencjałem metafikcji są pojęcia empatii i ironii. Empatia⁶, rozumiana jako zdolność odbiorcy (nie jako cecha indywidualna, lecz jako skłonność wzbudzana przez tekst) do immersji w fikcję literacką (por. „zawieszenie niewiary” – Coleridge 2019) i do utożsamienia z dziełem literackim, a z drugiej strony ironiczne zdystansowanie się wobec niego (por. „obłudny czytelnik” – Baudelaire 1994), są kluczowe dla wyjaśnienia znaczenia zabiegów metafikcyjnych, zarówno w ujęciu estetycznym, jak i antropologicznym. Jak pisze Susan Sontag: „Jeżeli tragedia jest doświadczeniem całkowitego zaangażowania, komedia jest doświadczeniem niepełnego zaangażowania, dystansu” (Sontag 1979: 320).

Metafikcja poprzez autorefleksję nad strukturami dzieła literackiego demaskuje struktury wytworzone przez człowieka do kodyfikacji rzeczywistości⁷. W ten sposób dekonstrukcja dzieła literackiego za sprawą zabiegów metafikcyjnych prowadzi do dekonstrukcji samej rzeczywistości (rozumianej najogólniej jako zespół ludzkich wyobrażeń na jej temat), a tym samym zabiegom metafikcyjnym można przypisać funkcję poznawczą. Jeżeli przyjąć za Jerzym Trzebińskim, że umysł ludzki narzuca na rzeczywistość formę narracji, jako umysłowej formy rozumienia świata poprzez strukturalizowanie doświadczenia, a co za tym idzie schematy narracyjne to w istocie schematy poznawcze (Trzebiński 2002: 24),

⁶ Na temat empatii, zob. na przykład: Jankowiak-Siuda, Siemieniuk, Grabowska 2008: 51-58; Keen 2007; Lipps 1965: 374-382; Rembowski 1993: 17-29; Stein 1988; Vischer 1994: 89-123.

⁷ Por. Waugh 2001; Goffman 1974 – badacz podkreśla znaczenie ram i struktur, za pomocą których człowiek porządkuje i postrzega świat; Berger, Luckmann 1966 – autorzy twierdzą, że społeczeństwa i grupy społeczne konstruują własne wersje rzeczywistości. Istotne obserwacje wiążące teorię ram z komizmem czyni Zofia Lissa w artykule *O komizmie muzycznym* (Lissa 1938a: 23-73; Lissa 1938b: 95-107). Badaczka stosuje tak zwaną teorię nastawień, sformułowaną na gruncie psychologii społecznej, do analizy przeżyć komicznych. Zgodnie z teorią nastawień „człowiek, racjonalizując swoje dotychczasowe doświadczenie, buduje sukcesywnie zbiór schematów spostrzeżeniowych, które stanowią rodzaj bazy umożliwiającej rozpoznawanie i klasyfikowanie elementów rzeczywistości. Rozróżnienie w percypowanym przedmiocie elementów charakterystycznych i niecharakterystycznych, odbiegających od spostrzeżeniowej normy, oraz specyficzna interpretacja elementów różnych od wzorca jest według wielu badaczy podstawą każdego przeżycia komizmu. Ujmując rzecz inaczej, w kategoriach kognitywistyki, można zatem stwierdzić, że komizm ujawnia się w procesie rzutowania obrazu percypowanego przedmiotu w strukturę mentalną podmiotu, a źródłem śmiesznego jest dokonywana przez obserwatora ściśle określona waloryzacja nieprzystawalności obrazu przedmiotu do jego – podmiotu – własnej bazy doświadczeniowej i powiązanego z nią zbioru kategorii oraz pojęć służących poznawaniu i systematyzowaniu świata” (Główczewski 2004: 151; Główczewski określa to „kognitywistyczną definicją komizmu”).

zastanówmy się, co stanie się, gdy schematy te na gruncie dzieła literackiego zostaną zdekonstruowane. Poczucie, że każdy obraz rzeczywistości i każde dzieło literackie jest konstruktem umownym i podważalnym ma zasadnicze reperkusje na poziomie komunikacji literackiej: metafikcja w szczególny sposób modeluje relację emocjonalną między nadawcą, odbiorcą i dziełem literackim. Literatura o charakterze metafikcyjnym nie pozwala odbiorcy na pełną i trwałą identyfikację z dziełem i rzeczywistością przedstawioną, nie pozwala na całkowitą immersję; zabiegi metafikcyjne aktualizują ciągłą grę między immersją w świat przedstawiony i identyfikacją z przedmiotem lektury a świadomością, że obcujemy z fikcją literacką, obniżeniem konwencjonalności na poziomie artystycznym i egzystencjalnym. Odbiorca takich utworów nigdy do końca nie może „zawiesić niewiary”, balansuje między statusem czytelnika w ujęciu romantycznym, a zatem czytelnika, który daje się bezkrytycznie „uwieść” rzeczywistości przedstawionej i „prawdom” literackim, które przedstawia sztuka, a statusem świadomego i krytycznego Baudelaire’owskiego „obłudnego czytelnika”, czytelnika podobnego autorowi, jego brata, do którego francuski poeta zwraca się w utworze *Do czytelnika* ze zbioru *Kwiaty zła*. Z jednej strony zabiegi metafikcji uniemożliwiają beztrudną przyjemność lektury, czytelnik nie może zatracić się w lekturze, dać ponieść się fikcji literackiej, a sam fakt zachodzenia aktu lektury jest mu natarczywie uświadamiany, podobnie jak to, że jest on podmiotem tego aktu. Z drugiej moment rozpoznania utworu jako odchylenia od normy oraz uchwycenia gry⁸, jaką proponuje mu autor – daje przyjemność⁹, satysfakcję, poczucie wyższości – oto ja czytelnik rozszyfrowałem grę z konwencją i nie dałem się zwieść podstępemu autorowi¹⁰.

Utwory o charakterze metafikcyjnym odznaczają się więc ciągłymi napięciami między utożsamianiem a zdystansowaniem czytelnika wobec dzieła i wobec rzeczywistości przedstawionej. Napięcia te stanowią o komicznym potencjale metafikcji. Problem identyfikacji i dystansu jest jednym z kluczowych problemów teorii komizmu, któremu wiele uwagi w swoich badaniach poświęcił Francesco Orlando, interpretując tę kwestię w kluczu

⁸ W ujęciu Ottona Schauera „wszystko, co komiczne, jest to rodzaj drażnienia, przekomarzania się: to drażnienie się zaś stanowi zabawę w postaci pozornej walki” (Schauer 1910: 427, cyt. za: Zawadzki 1929: 51). Zdaniem Schauera „zdarzenia komiczne traktujemy jako zabawę, a przyjemność komizmu to radość zabawy” (Zawadzki 1929: 51). Obserwacje te mają szczególne zastosowanie w odniesieniu do komizmu metafikcyjnego, który stanowi zaproszenie odbiorcy do swoistej zabawy z tekstem i konwencjami.

⁹ O przyjemności przeżycia komizmu pisali m.in.: Theodor Lipps, Sigmund Freud, Otto Schauer, Ewald Hecker, Artur Schopenhauer i inni, również w tym kluczu krytycznie omawia teorie komizmu Bohdan Zawadzki (Zawadzki 1929: 16-57).

¹⁰ Jerry Palmer w książce pt. *Logic of Absurd* (Palmer 1987) określa komiczną narrację jako puzzle, jako zagadkę, która musi zostać rozwiązana (komizm jest tu wypadkową wysiłku i przyjemności z rozwiązania łamigłówek logicznej).

freudowskim (por. Orlando 1979; Freud 1993). Orlando pisze o napięciach między poczuciem wyższości i dystansem wobec komicznego przedmiotu (identyfikowanego z tym, co podlega stłumieniu) a utożsamieniem się z tym przedmiotem. Brak całkowitego utożsamienia się z komicznym przedmiotem, swoista gra zbliżeń i oddaleni jest jedną z istotnych determinant przeżycia komizmu. Zofia Lissa wspomina, że aby komizm mógł dojść do skutku koniecznym warunkiem jest „brak uwiązania afektywnego podmiotu w stosunku do przedmiotu, który przeciwstawia się naszym nastawieniom” (Lissa 1938a: 33)¹¹. Z jednej strony brak pełnego „wczucia się w przedmiot”, z drugiej – jak podkreśla Aleksander Głowczewski w artykule pt. *Komizm w komunikacji literackiej* – „odpowiednio zorganizowane w strukturę apelacyjną elementy utworu aktywizują czytelnika, wywołują rozmaite reakcje emocjonalne, intelektualne i wolicjonalne” (Głowczewski 2004: 149-150), tak że

odbiorca, wyposażony w kompetencje kulturowe, doświadczenie życiowe, rozmaite predyspozycje i nawyki niejako «wnika» w przedstawiony mu świat dzieła, zostaje zaproszony do dialogu z wyrażoną w utworze postawą, z własnego punktu widzenia waloryzuje śmieszący przedmiot. W jakimś sensie żyje – poprzez przeżycie komizmu – tym, co oferuje mu literatura (Głowczewski 2004: 149-150).

Obserwacja ta wydaje się nader trafna w odniesieniu do szczególnej odmiany komizmu, jaką jest komizm metafikcyjny. Dotykamy tu bowiem pojęcia nadzwyczaj istotnego w badaniach nad specyfiką komizmu metafikcyjnego – empatii. W komizmie musi funkcjonować jakiś mechanizm kontrolny, który nie pozwala na pełne utożsamienie się z komicznym przedmiotem, który powoduje, że empatia nigdy się nie dopełnia, może – a nawet musi – zaistnieć, ale nie może się dopełnić. Kompletne wczucie się w przedmiot komizmu zniwelowałoby komiczny efekt. Metafikcja operuje szerokim repertuarem narzędzi kontrolnych, które nie pozwalają na dopełnienie się uczucia empatii. Metafikcja posługuje się tekstowymi instrumentami, które wybijają odbiorcę z immersji, empatii, dystansują go względem dzieła literackiego, uświadamiają mu, że obcuje z dziełem literackim, będącym przedmiotem estetycznym i intencjonalnym, a nie ekwiwalentem rzeczywistości. Gombrowicz w *Operetce*, za sprawą wykorzystania elementów metafikcyjnych, realizuje ironiczną grę zwiększania i zmniejszania dystansu między nadawcą a odbiorcą, między rzeczywistością pozaliteracką a światem przedstawionym, między rzeczywistością a formami jej postrzegania

¹¹ W przeżyciu komicznym nie dochodzi do pełnego „wczucia” się w przedmiot – „uwiązanie afektywne, czyli postawa «na serio» i komiczność pozostają w korelacji odwrotnej” (Lissa 1938a: 41).

(które sterują myśleniem i działaniami człowieka, a także wpływają na jego podmiotowość), uruchamiając w ten sposób zakodowane w metafikcji zasoby komizmotwórcze.

3. Komizm metafikcyjny. Analiza wybranych przykładów z *Operetki*

3.1. Intertekstualne uwikłania *Operetki* w komizm

Jedną z konstytutywnych cech budowy *Operetki* są różne odmiany intertekstualności: intertekstualność strukturalna, intertekstualność prezentacyjna, intertekstualność stylistyczno-tematyczna. Ślady form, konwencji, tematów, stylów, konkretnych utworów czy autorów istnieją jako odwołania ironiczne, w taki sposób, że dochodzi do rozbicia, wykpienia i wyśmiania naśladowanych wzorców.

Intertekstualność strukturalna manifestuje się w dramacie jako parodia gatunku operetki. W autorskich *Uwagach o grze i reżyserii* Gombrowicz wprost nawiązuje do wiedeńskiej tradycji operetkowej. „Odniesieniem intertekstualności strukturalnej są utwory operetkowe Johanna Strauša, Oscara Strauša, Lehára¹², Kálamána i innych” (Schultze, Conrad 2004: 445-446). Autotematyczny charakter utworu zostaje przywołany już w tytule, który zwiastuje, że przedmiotem utworu nie będą tylko opowiadane zdarzenia, ale też system znaków związany z gatunkiem operetki. Autor od początku zapowiada, że będzie „majstrował przy operetkowym idiomie” (Jarzębski 2007: 91):

operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydłaniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. [...] Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem? (Gombrowicz 1997: 257).

W utworze rozpoznawalne są elementy nawiązujące do schematu operetkowego: przeplatanie partii wokalnych z niemuzycznymi dialogami i monologami, akompaniament muzyczny, lekki temat, akcja zbudowana wokół perypetii sercowych bohaterów, komediowy charakter, liczne kostiumy i rekwizyty. W dramacie Gombrowicza w miarę rozwoju wydarzeń elementy te potwornieją i ulegają groteskowej deformacji aż po absurdalizację świata przedstawionego i komiczne wywrócenie do góry nogami schematów będących przedmiotem stylizacji (por.

¹² O jednym z motywów wielokrotnie przewijających się w toku dramatu – galopadzie, Brigitte Schultze i Jan Conrad, autorzy artykułu o metateatralności sztuk teatralnych Gombrowicza, piszą: „galopada w stylu np. operetki Lehara *Wesoła Wdówka* jest istotnym odniesieniem do galopu, którym działający pod przykrywką rzekomy hrabia Hufnagiel chciałby wywołać rewolucję i któremu chętnie wtórują lokaje: «galop, hopsasa»” (Schultze, Conrad 2004: 449).

Bąkowska 2020: 103-123). Utwór Gombrowicza nie daje odbiorcy wrażenia obcowania z operetką z krwi i kości, przeciwnie szczególnie silne jest poczucie odchylenia od normy (literackiej i muzycznej) i to właśnie ta metafikcyjna rekontekstualizacja tradycji (por. Hutcheon 1986: 331-350) zaważa na komicznym wydzwieńku parodii.

Drugi rodzaj intertekstualności realizuje się w *Operetce* za sprawą „obrazów cytatów”:

W momencie, gdy całkowita dezorientacja osiąga punkt kulminacyjny, pojawiają się dwaj grabarze w maskach niosący trumnę. Ten obraz-cytat przywołuje oczywiście scenę z szekspirowskiego *Hamleta*. [...] Otoczona „wybawcami” powstaje z grobu Albertynka. W tym wizualnym znaku, zdominowanym przez układ pionowy, wyraźne jest odniesienie do ukrzyżowania i zmartwychwstania Chrystusa. Zacytowany tu obraz ma w polskim dramacie i teatrze szczególnie długą i bogatą tradycję. [...] Oprócz *Hamleta* Szekspira znajdujemy tu wiele odniesień intertekstualnych do innych konkretnych utworów scenicznych, np. *Don Giovanni* Mozarta i pozostałych sztuk z tego kręgu tematycznego. Rywale, Hrabia Szarm i Baron Firulet, prześcigają się w „zbieraniu miłostek”, które nie zmierzają jednak do uwiedzenia wybranki, lecz do jej ubrania (Schultze, Conrad 2004: 448).

Odbiorca zapewne rozpozna „zapożyczone” motywy i oryginalne konteksty ich zaistnienia. Komizmotwórczy wydzwieńk tego rodzaju zabiegów wynika z ich nagromadzenia, umieszczenia w obcym im kontekście i paradoksalnego zestawienia poszczególnych elementów intertekstualnych. Obraz „zmartwychwstania” nagiej Albertynki skomponowany na „kształt i podobieństwo” ukrzyżowania i zmartwychwstania Chrystusa – rodzi dodatkowo komiczne napięcia wynikające z jego profanacyjnego wydzwieńku. Intertekstualność zwraca uwagę odbiorcy na fikcyjny i konwencjonalny charakter literatury, uniemożliwiając tym samym mu wczucie się w świat przedstawiony i wymuszając zdystansowany wobec niego stosunek (jako w najwyższym stopniu fikcyjnego, literackiego, teatralnego).

Bliska „obrazom-cytatom” jest też intertekstualność stylistyczno-tematyczna. Warto wskazać co najmniej dwie odsłony tej odmiany intertekstualności w *Operetce*: stylizację szekspirowską oraz romantyczno-sielankową. Stylizacja szekspirowska ma tu podwójne oblicze: Gombrowicz wprost wskazuje na szekspirowską atmosferę w *Uwagach o grze i reżyserii*: „Efekty burzy, wichry, gromy, z początku raczej retoryczne, w drugim, a zwłaszcza w trzecim akcie, przechodzą w prawdziwą burzę. Sceny szekspirowskie trzeciego aktu niech będą patetyczne i tragiczne” (Gombrowicz 1997: 262-263). Następnie, już w ramach tekstu

właściwego dramatu¹³, podmiot mówiący sygnalizuje ponownie szekspirowsko-romantyczną aurę w didaskaliach: „*Grom potężny. Wicher. Ciemność*” (Gombrowicz 1997: 335), „*Ruiny zamku Himalaj. Ta sama sala, ale zruinowana. Ściany wywalone, troszkę mebli pozostało; stolik nakryty makatą, lampa stojąca, fotele... W głębi rumowiska. Wiatr hula, burza, przez wyrwy w murach widać niebo tajemnicze, ognie, błyski, luny...*” (Gombrowicz 1997: 337), itd. Z kolei intertekstualne echa romantyczno-sielankowe ujawniają się w didaskaliach, a także w sposobie kreacji postaci i ich wypowiedzi:

(Wchodzą Szarm i Firulet w strojach sielskich, w kapeluszach słomkowych, z siatkami na motyle. Twarze podmalowane, kretyniczno-radosne, clownów)

Szarm i Firulet *(śpiewają)*

Hej, ha, motylek nakrapiany

Jak chyżo mknie, ja za nim w lot!

Hej, ha, motylek nakrapiany

Ja za nim w lot, oj w lot!

(Gombrowicz 1997: 350-351)

Intertekstualność, jedno z koronnych narzędzi metafikcji, jest w *Operetce* nośnikiem iście postmodernistycznego potencjału komizmotwórczego. Gombrowicz zachowuje się niczym artysta Lyotardowski, który

uderza w innego artystę, bezczelnie demontuje jego dzieło i wszyscy mają się roześmiać nad losem zdeptanej przezeń ofiary – autora dzieła skończonego, zastygłego, poddanego krytycznemu demontażowi. [...] Miejsce komiczności usytuowane jest poza artystą, w kimś innym, którego kosztem odbywa się spektakl eksperymentalnej sztuki (Mizerkiewicz 2007: 281-282).

Z tym, że Gombrowicz nie uderza w jednego konkretnego artystę, lecz w konwencje wyrażania, w dyktat form, w determinizm zarówno artystyczny, jaki i społeczny. W *Operetce* intertekstualność wydaje się – paradoksalnie – wyrazem „lęku przed wpływem” (Bloom 2002)¹⁴. Gombrowicz, aby uwolnić swoje dzieło i swoje postaci spod wpływu stuleci tradycji

¹³ Przez właściwy tekst dramatu rozumiem tu tekst dialogowy (dialogi postaci) i niedialogowy (didaskalia), nie zaliczam do niego natomiast „słowa wstępnego” od autora, czyli autorskiego paratekstu (*Komentarz, streszczenie akcji, Uwagi o grze i reżyserii*).

¹⁴ Zob. też uwagi Michała Głowińskiego o „dystansie wobec formy Gombrowicza”: „Formuła «dystans wobec formy» stanowiła dla niego [Gombrowicza – N.B.] podstawowe sformułowanie programowe, jeden z

literackiej i kulturowej, wymierza wypracowanym przez nią formułom cios, a jego bronią jest komizm, rodzący się na gruzach schematów literackich, kulturowych i społecznych.

3.2. Ironia jako komponent metafikcji i źródło komizmu

W *Operetce* na różne sposoby uobecnia się też ironia: w autorskich prologach, didaskaliach, poprzez nieustanne ujawnianie i chowanie obecności „ja” autorskiego, a także w sposobie ukształtowania świata przedstawionego, postaci i ich wypowiedzi jako sztucznych, groteskowych, absurdalnych. Ironia jest jednym z nieodzownych komponentów metafikcji, determinujących jej komizmotwórczy potencjał.

Elementem *Operetki*, w którym manifestują się komizmotwórcze właściwości metafikcji jest autorski paratekst o silnym nacechowaniu ironicznym. Właściwy tekst dramatu poprzedza odautorski *Komentarz*, streszczenie akcji, oraz *Uwagi o grze i reżyserii*. Już na poziomie wstępnych uwag autora, odsłaniających kulisy pracy dramaturga (Gombrowicz mówi, czym jest dla niego sztuka teatralna, ujawnia swój stosunek wobec gatunku operetki, a także pisze, w jaki sposób i w jakim celu chciałby wykorzystać operetkową formę w *Operetce*), wyczuć można, że zakodował on w tekście jakąś parodystyczną i ironiczną grę. Autorski paratekst demaskuje iluzję z jednej strony świata przedstawionego, a z drugiej nieobecności dramaturga¹⁵. Gombrowicz odnosi się nie tylko do opowiadanych wydarzeń (a w streszczeniu podaje wręcz swoją ich interpretację), ale też do formy dzieła i związków tej formy z treścią, jakie projektuje dla swojego dzieła. Silne jest wrażenie, że zarówno opowiadane wydarzenia, jak i struktura dzieła są tylko narzędziami warsztatu pisarza, który przyjmuje wobec nich zdystansowaną postawę. Autor od początku, konsekwentnie nie pozwala odbiorcy na „zawieszenie niewiary”, budzi w nim sceptyka, stwarza wszechogarniające wrażenie niejednogłośności wypowiedzi i „wypadnięcia z formy” – *Operetka* wypada z formy operetki, postaci wypadają z konwencji, które odtwarzają, autor nie jest przezroczysty, a czytelnik jest zmuszany do ciągłej weryfikacji przyjętych założeń odbiorczych.

zasadniczych punktów jego estetyki. Odnosiła się ona przy tym nie do takich czy innych elementów wypowiedzi, ale do «formy» w ogólności, zatem do wszelkiego przekazu narracyjnego i tego wszystkiego, co on zawiera, a także do tradycji, do jakich się odwołuje. Dystans wobec formy był w ujęciu Gombrowicza koncepcją programową z tej przede wszystkim racji, że miał chronić pisarza przed uleganiem wszelkim utartym i społecznie aprobowanym wzorcom uprawiania literatury (nie tylko z resztą tradycyjnym, także awangardowym), stanowił przeto teoretyczną podstawę parodii” (Głowiński 1986: 209).

¹⁵ „Tekst niedialogowy stanowią przede wszystkim didaskalia, ale także wszelkie wstępy i przypisy autorskie, międzytytuły itp. Dramat klasyczny operuje jedynie didaskaliami, które są kształtowane bezosobowo, jako «przezroczyste» informacje o miejscu i czasie zdarzeń (wszystkie inne pojawiały się tutaj w miarę rozwoju dramatu), a przede wszystkim tak, aby zachowana została «konwencja nieobecności dramaturga» (tak to nazywa Adam Kulawik), służąca iluzji jego nieobecności” (Ruta-Rutkowska 1999: brak numeracji stron).

Warto również zwrócić uwagę, że w *Operetce* głos w didaskaliach nie jest stylistycznie ani neutralny ani przezroczystry, przeciwnie – jest silnie zsubiektywizowany, na przykład: „HUFNAGIEL: Kopniak (*daje mu kopniaka w tyłek*)” (Gombrowicz 1997: 317), albo „*wiatr, ale niemrawy*” (Gombrowicz 1997: 290). W przytoczonej kwestii uobecnia się głos „wypowiadacza”, głos dramaturga wyziera spod konwencji własnej nieobecności. W ten sposób aktualizuje się ironiczna gra dramaturgiczna polegająca na chowaniu i ujawnianiu obecności „ja autorskiego”, jakiejś „świadomości sprawczej”, to gra identyfikacji ironicznego podmiotu w tekście i identyfikacji tego podmiotu ze światem przedstawionym i tekstem.

Z kolei w kwestii Księcia: „Tiu, tiu, tiu! (na boczku do Albertynki) cacy!” (Gombrowicz 1997: 303) znamienne jest podobieństwo stylistyczne wypowiedzi Księcia i wypowiedzi podmiotu mówiącego w didaskaliach (chodzi o zdrobnienia i infantylny ton mowy: „tiu, tiu, tiu”, „na boczku”, „cacy”), które powoduje nałożenie na siebie dwóch odrębnych instancji nadawczych, dochodzi do skrócenia dystansu między tym, kto mówi w didaskaliach a postacią, niemalże jakby podmiot mówiący w didaskaliach podzielał świadomość i usposobienie postaci. Jeśliby porównać klasyczny podmiot mówiący w didaskaliach do powieściowego narratora trzecioosobowego, nienależącego do świata przedstawionego, to w przytoczonej kwestii staje się on niejako narratorem pierwszoosobowym. Uobecnia się w ten sposób ironiczna gra z konwencjami i ze statusem podmiotu tekstowego.

Kolejnym elementem dzieła, na przykładzie którego można zaobserwować znaczenie ironii dramatycznej dla przeżycia komizmu metafikcyjnego i podobieństwa strukturalne obu zjawisk, są absurd i groteska. Gombrowicz ubiera swój utwór w maskę absurdu i groteski m.in. za pośrednictwem didaskaliów. Czytamy, że któraś z postaci „siada w głębi sceny na parasolu, który jest też krzesłem” (Gombrowicz 1997: 270), „siada na krześle-parasolu” (Gombrowicz 1997: 292), Złodziejaszki prowadzone są na smyczy niczym psy i tak też się zachowują („Wchodzi Firulet w stroju strzeleckim, jak Szarm, prowadząc na smyczy Złodziejaszka, takiego samego jak Złodziejaszek Szarma” [Gombrowicz 1997: 306], „SZARM (do swojego Złodziejaszka) Tsss... Leżeć!” [Gombrowicz 1997: 308], „Złodziejaszki naskakują na siebie warcząc” [Gombrowicz 1997: 310]), Hufnagiel dosiada Profesora, który stał się koniem („wpada znów Hufiec Lokai z Hufnaglem, dosiadającym profesora” [Gombrowicz 1997: 340]), „Książę z wielkim abażurem na głowie, zasłaniającym twarz, udaje lampę”, czy Fior „odskakuje od stolika, który jest Księżną na czworakach, przykrytą makatą” [Gombrowicz 1997: 338]). Im bardziej w utwór Gombrowicza wdziera się groteska, tym bardziej „kreacja świata zachodzi już w zupełnie nierzeczywistym wymiarze niejako w próżni” (Łaguna 1984:

77). Zdaniem Piotra Łaguna „ta transformacja to pierwszy poziom ewokacji ironii” (Łaguna 1984: 77). Drugi zaś – dodaje badacz –

wiąże się z tym, iż mimo tak daleko idącej umowności i deformacji dochodzi mimo wszystko do jakiegoś odwzorowania rzeczywistości. Ironia groteski przypomina więc ironię błazenady. Wprawdzie wszystko zostaje przemieszone i zdeprecjonowane, ale to właśnie jest metoda zgodnego z prawdą wyrażenia rzeczywistości (Łaguna 1984: 77).

W *Operetce* groteskowy świat rządzi się prawami ironii, co zmusza odbiorcę do nieustannej zmiany pozycji wobec niego, wydłużania i skracania dystansu (por. Łaguna 1984: 76).

Ironia ujawnia w *Operetce* poziom *meta* wobec fabuły, obecność zewnętrznego wobec przedstawianych zdarzeń „ja”, jego szczególne usytuowanie w strukturze tekstu i jego stosunek wobec własnej wypowiedzi oraz „zarządzanych” przez nie wypowiedzi i zachowań postaci¹⁶ i wprowadza zdystansowane spojrzenie na zawartość i formę utworu. Ironia stając się formą dialogu intertekstualnego i prowokując refleksję natury metafikcyjnej, aktywizuje pewien komizmotwórczy potencjał.

3.3. Postmodernistyczna (de)konstrukcja postaci. O komizmie postaci podszytych metafikcją

Tekst *Operetki* nie dostarcza *expressis verbis* sygnałów samoświadomości postaci jako fikcyjnych¹⁷. Nie burzą też one „czwartej ściany”, zwracając się wprost do widza bądź

¹⁶ Por. „Już starożytnej komedii znana jest bowiem tzw. parabaza, czyli bezpośredni zwrot do odbiorcy, zawierający zwykle wypowiedź w imieniu autora. Parabaza jest luźną wstawką, nie związaną z fabułą utworu, ale ją komentującą i tym samym inaugurującą poziom meta- (wobec fabuły) oraz obecność zewnętrznego wobec niej «ja». W dramacie średniowiecznym i renesansowym na podobnej zasadzie pojawia się wypowiedź Prologusa, który wygłasza streszczenie sztuki i jej rekomendację, a czasem nawet rozważania teoretyczne, jak u Bena Jonsona. Zarówno «wypowiadacz» parabazy (zwykle koryfeusz), jak Prologus funkcjonują więc tu na innych zasadach niż pozostałe postacie, przyjmują bowiem kompetencje «dysponenta reguł gry». Ich świadomości wykraczają poza świat przedstawiony, skoro pozostają na zewnątrz niego, by wprowadzać zdystansowane spojrzenie na zawartość sztuki; na «dzianie się». Ale nie tylko. Dzięki ich szczególnemu usytuowaniu w strukturze tekstu w dramacie powstaje dodatkowy obieg informacyjny (i dodatkowy poziom rzeczywistości, który można, za Świontkiem, nazwać metateatralnym), usytuowany niejako pomiędzy fabułą a podmiotem utworu” (Ruta-Rutkowska 1999: brak numeracji stron).

¹⁷ W teorii literatury za postaci metafikcyjne (problematykę postaci metafikcyjnych jako jedna z pierwszych podjęła Jane Schleuter – Schleuter 1979) uznaje się postaci świadome swojego fikcyjnego statusu, które „komentując i analizując swoją kondycję, sytuują się na poziomie *meta*, stwarzając dystans między sobą jako podmiotem i sobą jako przedmiotem” (Jakubowiak 2013: 206), są więc niejako jednocześnie konstruowane za pomocą rozmaitych strategii literackich i stają się polem do badania tych strategii. Takie postacie, czyniąc swoje istnienie obiektem krytycznej refleksji, problematyzują w istocie relacje między fikcją a rzeczywistością (Schleuter 1979: 206-208). Badacze określają postać literacką jako twór słowny (językowy, tekstowy) i antropomimetyczny (por. Kasperski 1998; Markiewicz 1984). W kreacji postaci metafikcyjnych szczególnie silne są napięcia między tymi dwoma aspektami ich istnienia. Maciej Jakubowiak przez pojęcie postaci metafikcyjnej rozumie „postać jawnie tekstualną, która ma świadomość swojej kondycji i ją tematyzuje, odsłaniając literackie

czytelnika, nie buntują się w bezpośredni sposób przeciw losowi zaprojektowanemu dla nich przez autora, nie wchodzą w otwartą polemikę z „najwyższym wypowiedaczem” zarządzającym ich zachowaniem, wyglądem i wypowiedziami, nie komentują otwarcie fikcyjności świata przedstawionego, do którego przynależą. A jednak jest w nich coś isticie metafikcyjnego. To postaci podszyte metafikcją – wyraźnie funkcjonują na poziomie *meta*, ba konstruują ten poziom, widoczny jest sposób ich budowy za pomocą rozmaitych strategii literackich i społecznych. Poszczególne postaci są zlepkami konwencji i ta ich cecha jest w szczególności eksponowana: są syntezą form myślenia o człowieku i o rzeczywistości, sposobów literackiego wyrażania, a także sposobów bycia w literaturze i bycia w społeczeństwie, różnych ideałów estetycznych i zasad etycznych. W *Operetce* odsłonięte zostają mechanizmy artystycznej i społecznej konstrukcji rzeczywistości. Postaci *Operetki* problematyzują w ten sposób pośrednio relację rzeczywistości literackiej i pozaliterackiej (obie zniewolone formą i konwencją). Nieautentyczność, która jest w utworze m.in. wyrazem fikcyjności postaci, przez to, że budowana jest nie tylko w kontekście ściśle literackim, czy szerzej artystycznym, ale też społecznym, ujawnia się jako pewna uniwersalna cecha człowieka – niewolnika form organizujących świat i jego samego.

W Gombrowiczowskich postaciach wyraża się protest „ja” przeciw narzucanym mu formom społecznego i artystycznego bycia. W *Operetce* maski definiujące podmiotowość¹⁸ postaci (m.in. maski społeczne i maski konwencje literackie) nieustannie ewoluują, wraz z rozwojem wydarzeń przepoczwarczają się jedna w drugą¹⁹. W momentach przepoczwarczenia

mechanizmy swojej konstrukcji jednocześnie zachowując swój wymiar antropomimetyczny pozwalający na przenoszenie rozpoznań dotyczących poetyki i ontologii fikcji literackiej do refleksji antropologicznej” (Jakubowiak 2013: 206-208). Taka postać „ujawnia [...] fikcyjny charakter konstruowania tożsamości i jego konsekwencji” (Jakubowiak 2013: 208).

¹⁸ Zgodnie z psychologiczną koncepcją podmiotowości sformułowaną przez Tadeusza Tomaszewskiego „na podmiotowość składają się: specyficzna tożsamość człowieka, wyraźna indywidualność różniąca go od innych ludzi oraz fakt, że jego własna działalność zależy w znacznym stopniu od niego samego. Po pierwsze, określa ją nie tylko wewnętrzna organizacja jednostki, ale też i jej miejsce w otaczającym świecie i wpływ, jaki jej własna działalność na ten świat wywiera. Po drugie, jako wyróżnik T. Tomaszewski wymienia tutaj zdolność człowieka do rozpoznawania swej obiektywnej sytuacji i zrozumienia jej pojedynczych elementów. Umożliwia ona jednostce przekształcenie spostrzeganej sytuacji w zadanie do wykonania. Po trzecie, autor wymienia zdolność jednostki do interpretacji i selekcjonowania bodźców ze względu na pojedyncze zadania” (Gorlach, Seręga 1985: 56-57). Ewa Karmolińska-Jakodzik odnotowuje, że „z punktu widzenia koncepcji psychologicznych, podmiotowa aktywność jednostki stanowi jeden z atrybutów jej człowieczeństwa. Aktywność owa kierowana jest przez cele wybrane lub wytworzone przez sam podmiot. Jest to zjawisko autodeterminacji (self-determination), czyli «wewnętrzne źródło przyczynowości». Dzięki podmiotowej aktywności los człowieka przestaje być określany wyłącznie i jednoznacznie przez okoliczności zewnętrzne, a on sam przestaje być pasywnym obiektem manipulacji” (Karmolińska-Jakodzik 2014: 119). Obserwacja ta jest o tyle istotna, że wydaje się, iż w przypadku postaci *Operetki* niewiele zależy od nich samych – są więźniami konwencji, które narzucają im sposób bycia i modelują ich postrzeganie rzeczywistości i ich samych. W tym świetle *Operetka* jawi się jako dramat o walce o wyzwolenie podmiotowości z okowów form.

¹⁹ W pierwszym akcie oczom widza ukazują się postaci-marionetki, których drobiazgowo dopracowane stroje i wyreżyserowane ruchy dopełniają ich charakterystyki jako typowych przedstawicieli różnych grup społecznych.

demonstrują się napięcia między „ja” wewnętrznym a maskami zewnętrznymi. W tym nieustającym przeobrażaniu się masek wewnętrzne „ja” postaci nigdy się nie emancypuje. Nieustanna sukcesja masek ma reperkusje na poziomie samoświadomości postaci. Okazuje się, że przeobrażeniom i pęknięciom masek towarzyszy rozdarcie w obrębie jaźni postaci. Maską wyznaczała ramy ich tożsamości, ramy ich jestestwa. Niestalość masek skutkuje zdystansowaniem postaci wobec samej siebie. Ta dekonstrukcja postaci, przez parodystyczno-groteskową destrukcję konwencji i form je konstytuujących za sprawą zabiegów metafikcyjnych, w której rozpada się podmiotowość postaci, łączy się bezpośrednio z postmodernistycznymi wariantami komizmu. Tomasz Mizerkiewicz zauważa, że to właśnie z koncepcją podmiotowości rozumianej w sposób „niepodmiotowy” należy wiązać ponowoczesne odmiany komizmu satyrycznego i humorystycznego: „jednostka nie miała stałych konturów, wytwarzała nowe poglądy w pełnym napięciu negowaniu wcześniejszych projektów, w miejsce podmiotu otrzymywaliśmy więc byt będący w nieustannym ruchu, z konieczności niedookreślony” (Mizerkiewicz 2007: 285)²⁰. Odbiorca nie może „wczuć się” w fikcję świata przedstawionego, ani w pełni zidentyfikować się z postacią, ponieważ maski-konwencje jedna po drugiej załamują się i rozpadają. Skutkiem tego odbiorca jest zmuszany do ciągłej weryfikacji założeń interpretacyjnych, każdemu nastawieniu odbiorczemu Gombrowicz wymierza cios, do momentu, gdy jedyną zasadą konstrukcji świata i tożsamości postaci staje się absurd. Rozpad podmiotowości postaci za sprawą ich metafikcyjnego podszycia w ciekawy sposób łączy się to Freudowską koncepcją dowcipu jako wyrazu protestu

To maski-kostiumy społeczne. W drugim akcie, podczas balu maskowego, postaci przywdziewają maski sensu stricto, które zasłaniają ich twarze, a resztę ciała chowają pod workami. Pod koniec drugiego aktu w oniryczno-groteskowym tańcu i wirze rewolucji, maski zostają zerwane, worki rozszarpane, ale spomiędzy ich strzępów wyzierają nowe maski, które prefigurują przyszłe dramatyczne wydarzenia (rewolucja, pierwsza i druga wojna światowa): Książę i Księżna „w poszarpanych strojach” (Gombrowicz 1997: 335), Hufnagiel „bez maski i worka: twarz okrwawiona, okropna, nienawistna” (Gombrowicz 1997: 335), Generałowi „zdarto do połowy maskę i nadszarpięto worek. Generał jest w mundurze oficera hitlerowskiego, z monoklem, z rewolwerem...” (Gombrowicz 1997: 335), Markiza „już bez maski i worka; Markiza jest ucharakteryzowana na dozorczynię w niemieckim obozie koncentracyjnym, z biczem, kajdanami etc.” (Gombrowicz 1997: 335), Prezes „jest bez maski: ale na twarzy ma inną maskę, przeciwgazową, z olbrzymim ryjem; w ręku bomba” (Gombrowicz 1997: 335). Wreszcie w trzecim akcie ukazuje się kolejna odsłona maski: opadły maski społeczne, maski balowe i worki, opadły maski-przepowiednie ujawniające przyszłe dramatyczne wydarzenia, ale wyrastają nowe maski dyktujące człowiekowi formę. W finale dramatu, w całkowitym zaburzeniu wszelkich porządków i logiki, niektóre maski mają charakter deantropomorfizacyjny – narzucają postaci formę zwierzęcia („Profesor na czworakach, osiodłany, z uzdą w ustach, podskakuje, chrapie” [Gombrowicz 1997: 342]), inne deanimizacyjny, np. Książę-Lampa („Książę z wielkim abazurem na głowie, zasłaniającym twarz, udaje lampę” [Gombrowicz 1997: 338]), czy Księżna-Stolik (Fior „odskakuje od stolika, który jest Księżną na czworakach, przykrytą makatą” [Gombrowicz 1997: 338]), jeszcze inne zmieniają płęć: Proboszcz-Kobieta („Proboszcz wyłania się ze stosu rupieci. Sutanna spięta szpilkami w ten sposób, że wygląda na bluzkę i spódnicę. Na głowie duży kapelusz damski, w ręku parasolka” [Gombrowicz 1997: 340) – zob. Bąkowska 2020: 109-114.

²⁰ Uwagi te Mizerkiewicz odnosi do związków kampu z komizmem – zob. Mizerkiewicz 2007: 282-285.

„ja” wobec opresji społeczeństwa²¹, który pozwala utrzymać w równowadze nie zbiorowość, lecz właśnie jednostkowe „ego” (Freud 1993) – *Operetka* jest w istocie utworem o *status quo* różnych warstw społecznych i jego stopniowym rozpadzie. Bunt „ja” postaci wobec opresji społecznej w *Operetce* z jednej strony skutkowałby komizmem, z drugiej miałby na celu podtrzymanie jednostkowej podmiotowości, która usiłuje się uwolnić w momencie rozpadu kolejnych masek-konwencji (paradoksalnie w dramacie Gombrowicza podmiotowość ujawnia się przez naigrywanie się z konwencji, przez oglądanie postaci – jako syntez mniemań estetycznych i społecznych, których „kształty poobijane zostały przez krzywe lustra” [Mizerkiewicz 2007: 285] i wydane na pastwę cudzego śmiechu [por. Mizerkiewicz 2007: 282-285]).

4. Zakończenie

W *Operetce* parodystyczno-ironiczno-groteskowa (de)konstrukcja rzeczywistości i konwencji literackich dekonspiruje mit mimetyzmu literackiego, ujawniając, że literatura „przedstawia nie świat, lecz społeczne sposoby postrzegania świata” (Czapliński 2003: 194-195), a zatem reprezentuje w istocie „sposoby reprezentacji, a nie rzeczywistość” (Czapliński 2003: 194-195). Wyraża się w ten sposób Gombrowiczowski dążenie do zdystansowania się wobec formy jako „wszelkiego przekazu narracyjnego i tego wszystkiego, co on zawiera, a także tradycji, do jakich się odnosi” (Głowiński 1986: 209-210), i pragnienie dotarcia do „pierwotnej autentyczności”. W optyce Gombrowicza, jak zauważa Jerzy Jarzębski, „człowiek, chcąc nie chcąc, grzęźnie wciąż w gotowych językach i konwenansach, które nie tylko mu świat objaśniają, ale i jemu samemu wyznaczają w nim gotową rolę do odegrania. I tak – próbując się z tego więzienia form uwolnić – nieustannie popada w nowe uzależnienie, bo przecież bez formy w ogóle żyć nie może. Odbywa się to na wielu różnych poziomach: od poziomu zwyczajnych gestów do poziomu refleksji filozoficznej nad światem” (Jarzębski 2004: 60). Poszczególne elementy konwencji, do których – za pomocą rozmaitych zabiegów metafikcyjnych – nawiązuje autor wykorzystane zostają ironicznie. Są one dla Gombrowicza „tylko punktem odniesienia, swoistą skorupą, którą w końcu autor rozbija, propozycją pewnego języka, doprowadzanego przez pisarza do stanu krytycznego, kiedy poczyna on odsłaniać treści, których tradycyjna forma sztuki nie akceptuje bądź nie dostrzega” (Jarzębski 2007: 91).

²¹ Opresja społeczna rozumiana tu najogólniej jako uprzywilejowanie i utrzymanie u władzy pewnych grup społecznych kosztem wykluczenia, marginalizacji, uciemnienia innych (por. Cudd 2006).

Komizm metafikcyjny, rodzący się w *Operetce* z najpierw ewokacji, a potem pełnej drwiny destrukcji „utartych i społecznie aprobowanych wzorców uprawiania literatury” (Jarzębski 2007: 209-210), wydaje się absolutną realizacją przekonania Gombrowicza, że „z dziełem, koncepcją czy też tradycją można się identyfikować jedynie po, to by ją odrzucić” (Jarzębski 2007: 210). Co ciekawe ten rodzaj komizmu ma podwójną naturę: jest jednocześnie skutkiem i narzędziem „urefleksyjnienia stosunku do komunikacji, informacji, przekaznika, czy też zwyczajnie konwencji mówienia literackiego” (Mizerkiewicz 2007: 292). Mizerkiewicz zauważa, że „efektem «metaliterackiego» komizmu jest świadomość, która każe nieustannie baczyć na to, jak różnym aktom komunikacji towarzyszy akt «niekomunikacji», jak sensom wypowiedzi przeczą ukryte w nich agresywne niesensy, nonsensy, absurdy” (Mizerkiewicz 2007: 293). Komizm metafikcyjny okazuje się w tym świetle doskonałym wręcz narzędziem i wyrazicielem Gombrowiczowskiej walki z formą.

W trzy węzłowe struktury metafikcyjne *Operetki* – intertekstualność, ironię i postaci podszyte metafikcją – wpisany jest komizmotwórczy potencjał. Zwykle impuls aktywizujący ten potencjał związany jest ze wzbudzeniem, a następnie rozprężeniem napięcia psychicznego w momencie wybicia odbiorcy z empatycznego utożsamienia z dziełem na rzecz ironicznego zdystansowania wobec niego, którymi nasycony jest dramat. Impuls ten intensyfikują mechanizmy takie jak nagromadzenie, wyolbrzymienie, a także kontrastowe zestawienie i degradacja. Dużą rolę w procesie uwolnienia i wyzyskania komicznego potencjału struktur metafikcyjnych może odegrać sposób wystawienia sztuki na scenie. Wiele zależy od reżysera, od tego, które sceny i jak zostaną wyeksponowane, od intonacji i zachowania scenicznego aktora. Niewątpliwie pomocne są tu wskazówki zawarte przez autora we wstępnych uwagach oraz w didaskaliach, jednakże spore pole do popisu ma też reżyser, który konkretyzując utwór na scenie, ma możliwość szczególnego wyzyskania komizmotwórczego potencjału metafikcji, co miałyby również niebagatelne znaczenie dla uwypuklenia idei i dominant wskazanych przez samego Gombrowicza.

Bibliografia Literatura podmiotu

Gombrowicz 1997: Gombrowicz, W. *Operetka*. – W: *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

Literatura przedmiotu

Bachtin 1982: Bachtin, M. *Epos i powieść*. – W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa: Czytelnik, 1982.

Baudelaire 1994: Baudelaire, Ch. *Do czytelnika*. – W: *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, posł. J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski et al. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.

- Bąkowska 2020*: Bąkowska, N. Maska czy gęba? Operetka Witolda Gombrowicza w kontekście komedii dell'arte. – *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 38/2020, 103-123.
- Berger, Lucksmann 1966*: Berger, P., T. Lucksmann. *The Social Construction of Reality: a Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City: Anchor Books, 1966.
- Bloom 2002*: Bloom, H. Lęk przed wpływem: teoria poezji. Przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster. – W: *Horyzonty nowoczesności*. T. 19. Kraków: Universitas, 2002.
- Branny 2006*: Branny, E. Powieść hipertekstowa Michaela Joyce'a afternoon jako metafikcja. – *Tekstualia*, 4(7)/2006, 1-15.
- Coleridge 2019*: Coleridge, S. T. *Biographia Literaria*. Przeł. B. Działoszyński. Warszawa: PWN, 2019.
- Cudd 2006*: Cudd, A. E. *Analyzing Oppression*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Czapliński 2003*: Czapliński, P. Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości. Kraków: Universitas, 2003.
- Eco 1973*: Eco, U. *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka et. al. Warszawa: Czytelnik, 1973.
- Freud 1993*: Freud, S. *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przeł. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo Sen, 1993.
- Goffman 1974*: Goffman, E. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Harper & Row, 1974.
- Gorlach, Seręga 1985*: K. Gorlach, K., Z. Seręga. Socjologiczna koncepcja podmiotowości – zarys problemów badawczych. – W: *Podmiotowość. Możliwość – rzeczywistość – konieczność*. Red. P. Buczkowski, R. Cichocki. Poznań 1985. Poznań: Nakom, 1985.
- Głowiński 1967*: Głowiński, M. Powieść jako metodologia powieści. – W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Red. J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Głowiński 1986*: Głowiński, M. Cztery typy fikcji narracyjnej. – W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*. T. LXVII. Red. J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- Głowczewski 2004*: Głowczewski, A. Komizm w komunikacji literackiej. – *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska*, 60/2004, 143-156.
- Gombrowicz 2004*: Gombrowicz, W. *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Hutcheon 1986*: Hutcheon, L. Ironia, satyra, parodia. Przeł. K. Górską. – *Pamiętnik Literacki LXXVII*, 1/1986, 331-350.
- Jakubowiak 2013*: Jakubowiak, T. Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne w dwóch powieściach Teodora Parnickiego. – *Teksty Drugie*, 3/2013, 204-226.
- Jankowiak-Siuda, Siemieniuk, Grabowska 2008*: Jankowiak-Siuda, K., K. Siemieniuk, A. Grabowska. Neurobiologiczne podstawy empatii. – *Neuropsychiatria i Neuropsychologia*, 4/2009, 51-58.
- Jarzębski 2004*: Jarzębski, J. *Gombrowicz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Jarzębski 2007*: Jarzębski, J. *Gombrowicz teatralny*. – W: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Karmolińska-Jakodzik 2014*: Karmolińska-Jakodzik, E. Podmiotowość a tożsamość współczesnego człowieka w przestrzeni rodzinnej. *Dyskurs teoretyczny*. – *Studia Edukacyjne*. 31/2014, 113-136.
- Kasperski 1998*: Kasperski, E. Poetyka i antropologia postaci. – W: *Postać literacka: teoria i historia*. Red. E. Kasperski. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1998.
- Keen 2007*: Keen, S. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Lipps 1965*: Lipps, Th. Empathy, Inner, Imitation and Sense-feelings. – In: *A Modern Book of Esthetics*. Ed. M. M. Rader. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Lissa 1938a*: Lissa, Z. O komizmie muzycznym. – *Kwartalnik Filozoficzny*, 1/1938, 23-73.
- Lissa 1938b*: Lissa, Z. O komizmie muzycznym. – *Kwartalnik Filozoficzny*, 2/1938, 95-107.
- Łaguna 1984*: Łaguna, P. Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Markiewicz 1984*: Markiewicz, H. Postać literacka. – W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Mizerkiewicz 2007*: Mizerkiewicz, T. Nić śmiesznego. *Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007.
- Nardi 2006*: Nardi, F. *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*. Roma: Editori Vecchiavelli, 2006.
- Orlando 1979*: Orlando, F. *Lettura freudiana del „Misanthrope”*. Torino: Einaudi, 1979.
- Palmer 1987*: Palmer, J. *The Logic of the Absurd: on Film and Television Comedy*. London: British Film Institute Publishing, 1987.
- Ruta-Rutkowska 1999*: Ruta-Rutkowska, K. Dramatyczne gry w podmiot. – *Teksty Drugie*. 1/2/1999, 31-48.

- Ruta-Rutkowska 2010*: Ruta-Rutkowska, K. Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie, – Pamiętnik Literacki. 2010, t. CI, z. 2, 113-138.
- Schauer 1910*: Schauer, O. Ueber das Wesen der Komik. – Archiv für die gesamte Psychologie, t. 18. 18/1910.
- Schleuter 1979*: Schleuter, J. Metafictional Characters in Modern Drama. New York: Columbia University Press, 1979.
- Schultze, Conrad 2004*: Schultze, B., Conrad, J. Metateatr Witolda Gombrowicza. – W: Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej. Wybór i oprac. M. Zabura. Kraków: Universitas, 2004.
- Sontag 1979*: Sontag, S. Notatki o kampie. Przeł. W. Waetenstein. – Literatura na Świecie, 9/1979, 306-323.
- Stein 1988*: Stein, E. O zagadnieniu wczucia. Przeł. D. Gierulanka, J. F. Gieruła. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988.
- Trzebiński 2002*: Trzebiński, J. Narracyjne konstruowanie rzeczywistości. – W: Narracja jako sposób rozumienia świata. Red. J. Trzebiński. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002.
- Rembowski 1993*: Rembowski, J. Zarys historii badań nad empatią. – Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia psychologiczne, 9/1993, 17-29.
- Vischer 1994*: Vischer, R. On the Optical Sense of Form: a Contribution to Aesthetics. – W: Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Przeł. i red. H. F. Mallgrave, E. Ikonomou. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- Waugh 2001*: Waugh, P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London-New York: Routledge, 2001.
- Zawadzki 1929*: Zawadzki, B. Przegląd krytyczny ważniejszych teoryj komizmu. – Przegląd filozoficzny, 1-2/1929, 16-57.