

Irena Lewkowicz*

PARATEKSTY W NAJNOWSZYM DRAMACIE POLSKIM (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Wyjaśniając istotę paratekstu, Gérard Genette – paratekstualnie, bowiem w marginalnym przypisie do głównego tekstu swoich rozważań – komentuje jego charakter: „Termin ten należy brać w sensie dwuznacznym, a nawet przewrotnym, w jakim funkcjonuje on w wypadku takich przymiotników, jak »parafiskalny« lub »paramilitarny«”¹. Ta migotliwa aura semantyczna paratekstów, wsparta ich liminalnym, chwiejnym statusem w dziele i wewnętrzną antytetycznością, wydaje się niezwykle pociągająca dla wielu współczesnych dramatopisarzy. Początek XXI wieku przyniósł w Polsce prawdziwy rozkwit nowej dramaturgii, którą wyróżnia – wśród wielu innych cech – również wykorzystywanie przez autorów performatywnej i subwersyjnej energii paratekstów. Można domniemywać, że ich atrakcyjność wynika z kilku aspektów oraz efektów stosowania dyskursu paratekstualnego. Po pierwsze, z wzmacniania pragmatycznego wymiaru dzieła, czyli potencjału jego oddziaływania na odbiorcę, wynikającego z illokucyjnej mocy paratekstów². Po drugie, z możliwości aktualizacji za ich pośrednictwem wyrafinowanych strategii dramatu komentarza – zarówno metatekstowego auto-komentarza, jak i komentarza referującego charakter mediacji między fikcją a rze-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru, irena.lewkowicz@interia.pl.

¹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 429.

² Jak podkreśla Danuta Szajnert, w koncepcji Genette’a: „[...] wypowiedzi paratekstualnej mają intencjonalnie przysługiwać rzeczywiste moce illokucyjne – bez względu na jej lokalną o d b a d z d o s r o d k o w ą t e n d e n c j ę, a przez wzgląd na atrybucję i odpowiedzialność, jaką przyjmują za nią empiryczne podmioty – w przeciwieństwie do mocy mimetycznych właściwych dyskursom podmiotów fikcjonalnych. Wypowiedź taka może zatem np.: informować o czymś, ujawniać intencje, interpretować tekst, autor może w niej coś obiecywać i do czegoś się zobowiązywać, może przed czymś siebie i swoje dzieło bronić, na coś przyzwalać, może radzić, nakazywać, a nawet grozić [...]” [podkr. – D. Sz.]; D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między intencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 106.

czywistością czy wyobrażonym a teatralnym. Niestabilny sposób istnienia i obszar odniesienia paratekstów przesądza o sile, z jaką są one zdolne niszczyć spoiwa tradycyjnie pojętej dramatyczności – ale także zapożyczać, tekstualizować i włączać w dzieło różne komponenty rzeczywistości pozaliterackiej. Po trzecie wreszcie, nie bez znaczenia dla powabu paratekstów w dzisiejszym dramacie pozostaje ich walor swoistych piśmiennych performansów. Performatywność, z istoty rzeczy właściwa dramatowi jako dziełu sztuki, dzięki zastosowaniu paratekstualnej „dykcji” ulega znaczącemu wzmocnieniu, czasem zaś nasileniu aż do wymiaru materialnego, substancjalnego pojmowania słowa, na wzór libertyńskich gestów liberatury.

Zamiarem powyższej pośpiesznej konstatacji jest nie tylko zarysowanie zajmujących mnie tu paratekstualnych praktyk i procedur, lecz także zadeklarowanie głównego obszaru refleksji, który wyznaczać będą przede wszystkim zjawiska wydzielone przez Genette’a w osobną grupę i nazwane perytekstami (*péri-textes*)³. A więc interesować mnie będzie tekst pochodzący od autora dramatu,

³ G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, tłumaczenie ang.: idem, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, foreword by R. Macksey, trans. J. E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 5–24. Trzeba jednak przypomnieć, że Genette, zaliczając do grupy perytekstów takie elementy istniejące w liminalnej przestrzeni utworu, jak np. nazwisko autora, tytuł, podtytuły i śródtytuły, datowanie, motto, przypisy czy noty, nie zajmował się didaskaliami, które pojmował zresztą w tradycyjny sposób – jako wskazówki sceniczne. W tej wypowiedzi przyjmuję podstawowe kryterium Genette’a (oraz interpretujących jego klasyfikacje badaczy), czyli wzgląd na czasową i przestrzenną sytuację opisywanych paratekstów: peryteksty to zatem wszystkie te elementy aparatu paratekstualnego, które „usytuowane są w obrębie książki”, cf. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 204. Tak rozumiane peryteksty interpretuję jako składniki tekstu istotne dla konstrukcji/znaczenia całego dzieła. Inaczej rozważa to zagadnienie Witold Wołowski, autor wydanej w 2016 r. pierwszej w Polsce monografii poświęconej didaskaliom/didaskaliczności. Badacz traktuje elementy para-, pery- i metatekstowe przede wszystkim jako składniki: „komentarzowe niewspomagające bezpośrednio procesu konstruowania świata przedstawionego”, vide: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2016, s. 115 [podkr. – W. W.]. Przypisuje także „perytekstom” usytuowanie właśnie „poza obrębem książki/sekcji nośnika”; wydziela też „didaskalia diegetyczne”, które: „są po prostu *tekstem*, nie zaś *paratekstem* sztuki. Niektóre elementy paratekstowe mogą natomiast uchodzić za didaskalia [...]” (ibidem, s. 120). Postulując potrzebę poszerzenia kategorii świata przedstawionego, autor wprowadza jednocześnie nową kategorię „*świata dzieła*, czyli zbioru ważnych elementów kształtujących diegezę, znajdujących się zarówno w tekście dramatycznym, jak i poza nim” (ibidem, s. 115). W przyjętym przeze mnie tutaj ujęciu: „*tekstem*” dramatu jest wszystko, co zostało w nim zapisane (przez autora), zaś „*perytekst*” to kwalifikacja/wskaźnik/atrybucja elementów tego tekstu, a więc pewien sposób „interpretacyjnego obcowania” (termin K. Troczyńskiego) z tym/takim elementem. Relacja parateksty – didaskalia to jedno z ciągle spornych zagadnień współczesnej dramatologii (cf. przyp. 46).

auktorialny, przez niego modelowany i w całości zawierający się w woluminie⁴; co nie znaczy oczywiście fetyszyzowany jako trwały czy regresywny, pozbawiony zewnątrztekstowego komentarza. Przeciwnie: wchłaniając „dyskurs świata na temat tekstu”⁵, peryteksty nieuchronnie ujawniają transgresywność dzieła. Jak pisze Danuta Szajnert: „Wszystkim zjawiskom paratekstualnym przysługuje ten sam graniczny (między tekstem a światem oraz między tekstem i wypowiedziami o tekście), status [...]”⁶.

W językoznawczej czy – zwłaszcza – medioznawczej perspektywie takie zawężenie tropienia paratekstualności do obszaru perytekstów, przekształcające ich status i wyrażnie sytuujące mechanizm działania, byłoby błędne, a przynajmniej nieużyteczne⁷. Wydaje się jednak, że w aspekcie dramatologicznym może obronić swoją zasadność i przynieść wymierne korzyści. Dramat bowiem, a w jeszcze większym stopniu jego postać wyróżniana dziś jako „tekst dla teatru”, jest formą już ze swej „genologicznej natury” wybitnie perytekstualną i waloryzującą nieciągłość. Przesądza o tym prymarne rozbieżności dramatu na różne, akompaniujące sobie i wzajemnie zrelatywizowane sfery, współbieżne tryby jego zapisu – *nota bene* często nazbyt pochopnie hierarchizowane⁸ – ale poddane wspólnej językowo-stylistycznej i kompozycyjnej organizacji. Jak wiadomo, tekstowa konwencja dramatyczna – przewidująca wpisanie w dramat projektu jego wykonania scenicznego – zakłada, że obok tzw. tekstu głównego istnieją w dramacie fragmenty niedialogowe, obejmujące wypowiedzi dotyczące samego dzieła, wyraźnie wydzielone typograficznie/graficznie i najczęściej nieprzeznaczone do wygłoszenia na scenie. Wypowiedzi takie, na przykład tytuły, śródtytuły, wskaźniki podziału sekwencyjnego⁹, kwalifikacje gatunkowe, spisy osób, didaskalia, imienne identyfikatory replik¹⁰, autorskie przypisy, przedmowy, wstępy etc., czyli wszystkie istniejące poza warstwą replik dialogowych czy monologów fragmenty napisanego dramatu – a mówiąc językiem

⁴ Por. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 203–212; eadem, *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 1–2, s. 35–66.

⁵ G. Genette, *Seuils...*, s. 8, cyt. za: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 206.

⁶ D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 204.

⁷ Por. I. Loeve, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007; A. Gwóźdź (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków 2010.

⁸ K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 32; zob. też: eadem, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001, s. 13–42.

⁹ Określenie: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 117 i passim.

¹⁰ Termin Andrzeja Stoffa oznaczający sygnatury osób mówiących, *vide*: A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1985, s. 282.

Genette'a „otoki tekstu” – w zależności od przyjętej koncepcji dramatyczności/sce-
niczności, respektowanych konwencji dramatycznych oraz aktualizowanego mode-
lu teatru i konkretnej praktyki scenicznej posiadają bardzo różną objętość, formę,
status i zasady stosowania¹¹. Jednak żaden dramat nie jest od nich wolny. To one,
w szczególności didaskalia, określają warunki użycia słowa dramatycznego, precy-
zują pragmatyczny kontekst językowej komunikacji. W rezultacie, modelowanie
lektury tekstu dramatycznego musi respektować autorskie strategie paratekstual-
ne. Bez zważania na nie, w tym przede wszystkim na relacje składników „aparatu
perytekstualnego”¹² z tekstem głównym, trudno uznać lekturę za fortunną. Każdy
dramatopisarz intensywnie uprawia „działalność paratekstualną”¹³, niezależnie od
swojej woli czy nawet wiedzy. Uprawia ją, wpisując się we wzorzec gatunkowy dra-
matu, także gdy ten podważa klasyczną normę.

Z tej implikacji genologicznej współcześni polscy dramatopisarze korzystają
chętnie, nierzadko z ludycznym temperamentem i niemalą zręcznością. Przyj-
rzyjmy się zaledwie kilku, lecz – jak sądzę – sugestywnym, najnowszym przykła-
dom takiej działalności. A warto zacząć od początku, czyli od sposobu projekto-
wania paratekstualnej ramy dramatu, wyrażającej się na przykład (jak i w innych
tekstach literackich) w tytułach, inwokacjach, mottach etc., ale też choćby w spe-
cyficznych dla dramatu spisach *dramatis personae*, wstępnych *argumentach* czy
wyznaczeniu zasad sekwencyjności tekstu – współtworzących tzw. dyskurs pre-
facjalny dzieła¹⁴.

By zilustrować charakter strategii prefacjalnych młodego polskiego drama-
tu, sięgam po wyjątkowo interesujący w tym kontekście utwór Mateusza Pakuły
z 2013 r. *Mój niepokój ma przy sobie broń*¹⁵. Tytuł jest cytatem z poematu Andrzeja

¹¹ Oczywiście zagadnienie to dotyka podstawowych – i zróżnicowanych – przeko-
nań na temat sposobu istnienia tekstu dramatycznego oraz wydzielania w nim przestrzeni
i funkcji tego, co istnieje „obok” tzw. tekstu głównego, czyli poza dialogami/monologami
przypisywanymi postaciom. W tym miejscu muszę poprzestać na tej ogólnej konstatacji;
więcej pisałam na ten temat: I. Jajte-Lewkowicz, *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów
w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst
w dramacie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 92–119.

¹² Określenie Danuty Szajnert, *vide*: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*,
s. 218.

¹³ *Ibidem*, s. 207.

¹⁴ *Cf.* D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, przede wszystkim: Cześć
czwarta: *Intencja i interpretacja – argumenty paratekstualne*, s. 201–421; M. Stanisław,
Przedmowa romantyczna jako źródło badań, [w:] *idem, Przedmowy romantyków. Kre-
acje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Księgarnia Akademicka, Kraków
2007, s. 17–54.

¹⁵ M. Pakuła, *Mój niepokój ma przy sobie broń*, [w:] *idem, Panoptikos*, Wyd. Loka-
tor, Kraków 2015, s. 9–85 (pierwotnie: „Dialog” 2013, nr 1, s. 98–122). Dramat został

Sosnowskiego *Cover*¹⁶. W swoim drugim wydaniu utwór Sosnowskiego umieszczony został jako wstęp, otwierający inny tom poety: *Konwój. Opera*¹⁷, będący swoistym zbiorem „mott, poematów, wierszy i przypisów”¹⁸. Tekst poematu sam stanowi swego rodzaju „cover”, parafrazę wiersza *In Memory of My Feelings* amerykańskiego poety Franka O’Hary¹⁹, uporczywie tropiącego w nim, za pomocą rozplenionego poetyckiego „ja”, ślady rzeczywistości²⁰. Podobnie jak zmultiplikowany w kolejnych awatarach Guliwer Pakuły: bohater, narrator oraz komentator, przemierzający – niczym w Swiftowskich *Podróżach do wielu odległych narodów świata* – zmediatyzowane, hybrydyczne, popkulturowe uniwersum.

Tytułowi dramatu Pakuły, przybierającemu postać „metatekstowej informacji odautorskiej”²¹, przysługuje wartość określana przez Genette’a jako konotacyjna, tzn. „ściśle związana ze sposobami realizowania funkcji deskrypcyjnej, wskazują-

napisany na zamówienie Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, miał swoją prapremierę 12 stycznia 2013 r.: dramaturgia: M. Pakuła, reżyseria: J. Mark, scenografia i kostiumy: J. Elminowska, muzyka: A. Skolias, Mr Krime; gościnnie: J. Skolias, reżyseria światła: M. Wajda, <http://www.teatr-zeromskiego.com.pl/spektakle/id/61> [dostęp: 20.02.2016].

¹⁶ A. Sosnowski, *Cover*, rys. J. Foks, Biuro Literackie, Legnica 1997, zob. też: J. Gutorow, *Dwa razy o A. S.*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Znak, Kraków 2003; P. Goliński, *Cytat w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Podteksty. Czasopismo Kulturalno-Naukowe” 2009, nr 2, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=17&dzial=4&id=373> [dostęp: 20.02.2016].

¹⁷ A. Sosnowski, *Konwój. Opera*, Pomona, Wrocław 1999.

¹⁸ Cf. <http://biuroliterackie.pl/książki/cover> [dostęp: 20.02.2016].

¹⁹ F. O’Hara, *In Memory of My Feelings*, ed. B. Berkson, *The Museum of Modern Art*, New York 1967; cf. J. Gutorow, *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 149–151.

²⁰ Jak pisze Jacek Gutorow: „Sosnowski zachowuje przebieg obrazów i układ formalny oryginału, lecz umieszcza wiersz O’Hary w dwóch kontekstach zgoła zaskakujących: kontekście języka polskiego, który staje się jednym z ważniejszych »bohaterów« parafrazy (tak jak język angielski jest bohaterem utworu O’Hary) oraz kontekście autobiograficznym [...]” (ibidem, s. 149). To spostrzeżenie można odnieść również do trybu dramatopisarstwa Pakuły; w jego utworze język także jest rzeczywistym bohaterem. Nawiasem mówiąc, wiersze samego Gutorowa zostały wykorzystane w dramacie, podobnie jak utwory kilkunastu innych autorów, skrupulatnie wymienionych w perytekstualnej nocie: „Teksty wykorzystane”; por.: M. Pakuła, *Mój niepokój...*, s. 85. Mateusz Pakuła przyznaje, że dla określenia własnej praktyki dramatopisarskiej woli słowo „cover” lub „kolaż” albo „multikompilacja”, a nie np. „remiks”; cf. M. Pakuła [wywiad], *Konrad jest jak cebula – wywiad z Mateuszem Pakułą wokół dramatu „Konrad Maszyna”*, rozmawiała U. Pawlicka, <http://niedoczytania.pl/konrad-jest-jak-cebula-wywiad-z-mateuszem-pakula-wokol-dramatu-konradmaszyna> [dostęp: 22.02.2016].

²¹ Określenie D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 219.

cej na zawartość dzieła i/lub określającej jego formę”²². W tym wypadku to wartość sprecyzowana mocniej dzięki wykorzystaniu w kolejnych segmentach dramatu także dalszej części cytowanej frazy wiersza Sosnowskiego, która brzmi: „ona nie jest biała”. Cytat ów ukazuje się jako numerowany (1.2) śródtytuł ekspozycyjnego epizodu (monologu Guliwera), będącego jednocześnie wyróżnikiem drugiego w pierwszej sekwencji – nazwanej 1. INTRO – ogniwa dramatu. Natomiast jego przewrotny wariant: „Moja broń jest czarna”, pojawia się jako śródtytuł jednego z epizodów środkowych (4.3) – trzeciego ogniwa z sekwencji 4. WYSPA HIBAKUSZA (stanowiącego także monolog, tym razem Kobiety Hibakusza). Wpisana/rozpisana w ten sposób w mediujące tytuły-cytaty – wskazujące też podział sekwencyjny tekstu²³ – autorska intencja ujawnia strategię posługiwania się słowem: palimpsestowe peryteksty waloryzują tu jej podstawowy gest – powtórzenia i transformacji. Sygnalizowana tytułem (tak głównym, jak i częstkowymi) meta-tekstowa formuła dramatu nie tylko ujawnia ślad obecności erudycyjnego, świadomego swej tekstotwórczej mocy, implikowanego podmiotu sprawczego dzieła (czyli instancji kwestionującej tradycyjną „konwencję nieobecności dramatopisarza”²⁴) oraz mechanizm jego narracyjnych poczynąń, lecz także metonimicznie to dzieło wyraża, pochwytyując jego podstawową zasadę – repetycji.

²² Ibidem.

²³ Cf. W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 129–131.

²⁴ Określenie Adama Kulawika, [w:] A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990, s. 359–365. Instancja ta zyskuje w literaturze przedmiotu bardzo różne nazwy, np. „wypowiadacz-skryptor” (*l'enonciateur-scripteur*), vide: A. Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, przeł. J. Zurowska, wstęp M. Loba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, *passim*. Terminologię Anne Ubersfeld z jej książki *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1996, omówiła w obszernej recenzji Krystyna Ruta-Rutkowska w „Pamiętniku Literackim” 2001, nr 4, s. 229–238. Sama Ruta-Rutkowska zaadoptowała nazwę „główny wypowiedacz”, ponadto używała w swoich tekstach określeń: „podmiot tekstowy”, „skryptor” (K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry...*; eadem, *Dramaturgia...*, *passim*; eadem, *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, *passim*. Nie wchodząc tu głębiej w (problematyczne ciągle) zagadnienie, warto wspomnieć oznaczające podobnie pojętą instancję: „nadrzędną świadomość” (M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 (uzup. i popr.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 288), „montera” (E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, *passim*) czy też „didaskalia” (M. Martinez Thomas, *Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol*, [w:] S. Golopentia, M. Martinez Thomas (éd.), *Voir les didascalies*, Cahiers du CRIC Ophrys, Toulouse–Paris 1994; W. Wołowski, *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2007) i „didaskalia-przedstawiacza” (W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 85, *passim*).

Tytuł i tekst utworu nie „milczą o sobie nawzajem”²⁵, lecz perswadują i dopełniają stwarzany obraz świata, demaskując intertekstualną, manifestacyjnie literacką procedurę jego formowania. Już pierwsza kwestia dramatu ujawnia inkluzję prefacjalnych tytułów-cytatów w tekst główny i tym samym uwyrażnia charakter nawiązywanych tu relacji między „centrum” i „otokiem”. W środkowym fragmencie swego długiego ekspozycyjnego monologu Guliwer mówi:

Zacznę tak: Nienawidzę podróży i podróżników. A mimo to oto zabieram się do opowiadania swoich wypraw. Trochę się stresuję trochę niepokoję. Mój niepokój ma przy sobie broń. Ona nie jest biała. Towarzyszy mi w spokojne dni jak lotniskowiec. Ona jest funkcjonalna jak eskadra i eskorta. Jako desant. Ja już lecę ja już wpadam w studnię czasu czas jak nóż błyska mi przed oczami i już spadam jak spodek na spadochronie. Wiem jestem trochę niewytłumaczalny trochę niezrozumialny. Zarozumiały w tej kwestii. Ale zrozumcie. Była burza sztorm szkwał spleśniały potwór ser morski nas zaatakował wieloryb Moby olbrzymi Dick lewiatan twój dobry sąsiad. Piraci z Karaibów nas napadli porwali i ukatrupili do zębów rekinów wrzucili prosto z mostu tak nas biednych marynarzy los brzydko doświadczył a to dopiero był początek pieśni.[...] No i co i gdzie ja teraz jestem? Co to za klub co to jest za miejsce? Mój niepokój ma przy sobie broń. Ona nie jest biała²⁶.

W tej inicjującej tekst główny wypowiedzi bohatera/rapsoda/prologosa pojawiają się kolejne cytaty bądź pastisze fraz wiersza Sosnowskiego, a zamyka monolog ponowne powtórzenie zwrotów: „Mój niepokój ma przy sobie broń. Ona nie jest biała”, zapisane jednak jako dwa osobne zdania, czyli inaczej niż w poemacie *Cover*²⁷. Choć interpretacja przytoczonej we fragmencie kwestii Guliwera nie jest moim celem, warto podkreślić patronujące jej przekonanie, iż postrzeganie świata jest nieuchronnie zapośredniczone przez słowo. Słowo oralne, dynamiczne i zmienne – stanowiące jedyną wiarygodną reprezentację aleatorycznej rzeczywistości. Językowy charakter naszego poznania i nieprze-

²⁵ D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 220.

²⁶ M. Pakuła, *Mój niepokój...*, s. 11–12 (wszystkie cytaty z tego wydania).

²⁷ Odpowiedni fragment poematu Sosnowskiego brzmi tak: „Mój niepokój ma przy sobie broń, ona nie jest biała / i towarzyszy mi w spokojne dni jak lotniskowiec. / Ona jest funkcjonalna, jak eskadra i eskorta, jako desant. / Mój niepokój ma niekonwencjonalny teatr wojny, / kameralną scenę dla operowych pantomim / w miniaturze, jak zarośnięta sadzawka dla konwoju / który wiezie kruszec! / chociaż w lukach / znajdziesz tylko szlam, fusy róż / na dnie zbiornikowca. / Czasami bez tlenu / schodzę w lazurowy odmęt / i patrzę na świat przez panoramiczne owadzie okno / śpiącego Nautilusa. Kapitan Nemo staje obok mnie / i coś tłumaczy, ale ja nie słyszę, / jestem niewytłumaczalny. / Burza przychodzi dziś z Berlina, / błyskawice szeleszczą w twoich włosach, prąd elektryzuje jezioro / i fala wyrzuca setki ryb na brzeg. To »sygnał« do startu”. A. Sosnowski, *Cover...*

kładalna idiomatyczność języka, jakim mówimy, to oczywiście rozpoznania nienowe. W znacznym stopniu uwidocznia je przywołana przez Pakułę poezja Andrzeja Sosnowskiego, a przez nią również dzieła parafrazowanych lub cytowanych tu amerykańskich poetów modernistów²⁸. Paratekstualna dialektyka wnętrza i zewnątrz, którą posługuje się Pakuła w tytule/podtytułach dramatu, czyli w jego prefacjalnej ramie, zostaje powtórzona w tekście głównym, potwierdzając sugerowaną poetykę utworu. Poetyka ta, choć pozornie bez reszty ufundowana na ludycznym modelu zappingu, zachowuje pamięć wyrafinowanej tytułowej operacji. Ta zaś potwierdza taki horyzont poznawczy przedstawianego świata, w którym nawet – rzekomo idylliczna – Wyspa Troskliwych, zaludniona przez Troskliwe Misie (Bryana, Fotografika, Hulajnogę, Zboka, Beksę i Kapustkę), porozumiewające się „słitaśnie” za pomocą piosenek Bryana Adamsa, w istocie stanowi przerażającą diagnozę zmediatyzowanej, apokaliptycznej rzeczywistości, czy może hiperrzeczywistości²⁹. Eksperymenty paratekstualne – parafrazy, trawestacje i rekontekstualizacje przywoływanych cytatów – wyzwalają polilog głosów, rozpleniwanie się sensów, stając się jednym z remediów na utratę przez współczesny dramat potencjału mimetycznego. Metoda posłużenia się perytekstami wyraża walor kulturowych gier, intertekstualnych interferencji, a także złożonych retorycznych strategii, uprawianych tu jednak nie jako dowód i ekspresja erudycji autora, którą koniecznie należy wytropić³⁰, lecz jako skierowanie uwagi na właściwy obszar i sposób dynamicznego „odczytywania” tekstu. Poszukiwania w nim na przykład paradoksalnego ładu, niekoncentrycznego i nielinearnego przebiegu zdarzeń, wyzwalań i zagęszczania ambiwalentnych emocji i – ponad nimi – porozumienia z odbiorcą, także z tym, do którego puszczanie „intertekstualnego oka” byłoby po prostu niefortunne.

Rozpoznawalne kulturowo odniesienia tytułów to cecha wielu najnowszych polskich dramatów. Mateusz Pakuła, który z upodobaniem uprawia różne formy intertekstualności (nawet w jej skrajnej postaci, wymyślonej przez siebie niepoprawnej strategii „protestu i oporu”, czyli „bad writingu”³¹), jak przystało na nie-

²⁸ J. Gutorow, *O przekładaniu Stevensa...*, s. 15–17; cf. A. Sosnowski [wywiad], *Ta karczma zoom się nazywa. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, „Kresy” 2000, nr 2–3, s. 20–27; G. Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003.

²⁹ Cf. M. Pakuła, *Mój niepokój...*, s. 58–81, cf. posłowie: M. Centkowski, *Podróż do wnętrza*, [w:] M. Pakuła, *Panoptikos*, Wyd. Lokator, Kraków 2015, s. 348–351.

³⁰ Jak mówi Pakuła: „[moje teksty nie są] quizem dla humanistów omnibusów – zabawą w odgadywanie źródeł cytatów, w ogóle mi nie zależy na takim flircie z czytelnikiem/publicznością spektaklu”. M. Pakuła [wywiad], *Konrad jest jak cebula...*

³¹ A. Dąbek, *Mateusz Pakuła „Na końcu łańcucha”*, Dwutygodnik.com – strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3459-mateusz-pakuła-na-koncu-lancucha.html> [dostęp: 28.03.2016]; cf. J. Puzyna-Chojka, *Second hand drama. O sztukach*

sytego zabawy „kinderystę”³² – jest również autorem takich utworów, jak: *Wejście smoka. Trailer, Księżę Niezłom czy Smutki tropików*, opatrywanych w autorskie przypisy i bibliografie, raportujące skrupulatnie liczne źródła odniesień. Młody dramaturg także sam chętnie poddaje się żywiołowi komentarza: wielokrotnie, wyczerpująco i w różnych sytuacjach medialnych objaśnia własne utwory. Stwarza to oczywiście interesujący kontekst jego twórczości, ale takie epitekstualne gesty, zgodnie ze złożoną wcześniej deklaracją, nie są w tym miejscu przedmiotem mojej refleksji, z wyjątkiem jednej deklaracji, która niech posłuży jako podsumowanie retorycznego zamiaru autora: „Tak, właśnie o to chodzi. Chodzi o to, żeby ci się język odrodził”³³.

Dyskurs prefacjalny zwyczajowo tworzą też – przypomnijmy – m.in. spisy postaci, motta, wstępy czy słowa odautorskie, które równie przekonująco (i równie często) jak tytuły prezentują pisarskie strategie twórców najnowszego polskiego dramatu. Za przykład mogą posłużyć utwory Artura Grabowskiego, który swój wydany w 2015 r. tom dramatów *Trzy, cztery – tragedia!*³⁴ wyposaża w rozbudowany paratekstualny aparat o złożonej postaci i zróżnicowanych funkcjach. Każda z pomieszczonych tu czterech „kompozycji dramatycznych” została opatrzona odautorską kwalifikacją gatunkową: „tragedia elementarna”, „kompozycja rytualna”, „choreografia na dwa głosy w tłumie”, „mono na głosy”. Jak widać, klasyczne kategorie genologiczne ustąpiły w podtytułach dramatów zastosowaniu „złożonych instrukcji tonalno-gatunkowych”, jak nazywa podobne sygnatury Witold Wołowski³⁵. Nie dość na tym: w tekstach widoczne jest także: „mnożenie didaskalicznych elementów prosekwencyjnych”³⁶, co wyraża się np. opatrzeniem ośmiu części dramatu *Cnoty Zachodniej Cywilizacji* dwuelementowymi śródtytułami. Syntagmatycznie stanowią one powielenie fragmentów otwierającego dramat, autorskiego planu przebiegu akcji. Konstrukcja owego planu została oparta na krzyżowym, podwójnym porządku: numerycznym – zanotowanym cyfrowo (ale niezgodnie z następstwem liczb) i na rozwoju „tragedii w porządku anato-

Mateusza Pakuły, Teatralny.pl – Teatr, Recenzje, Spektakle <http://teatralny.pl/recenzje/second-hand-drama-o-sztukach-mateusza-pakuly,544.html> [dostęp: 27.02.2016].

³² J. Jaworska, *Wejście kinderysty*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 38–45; M. Pakuła [wywiad], *Mój niepokój napisał sztukę za mnie. Rozmowa z Mateuszem Pakułą*, rozmawiała J. Jaworska, „Dialog” 2010, nr 11, s. 123–125.

³³ M. Pakuła, (*Więc o co chodzi? O radykalne odrodzenie języka?*), „Gazeta Teatralna” [Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach] 2013, nr 37, s. 2.

³⁴ A. Grabowski, *Trzy, cztery – tragedia!*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015. Tytuł zbioru pozbawia intertekstualnej niewinności przypomnienie poprzedniego tomu dramatów pisarza: cf. idem, *Do trzech razy sztuka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

³⁵ W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 131.

³⁶ Ibidem, s. 125.

micznym”³⁷, będącym sugestią metaforycznego kształtu, składu oraz następstwa zdarzeń. Jego zapis ujęto zaś w zróżnicowany typograficznie i strefowany w dwuwiersowe jednostki blok. W taki szyfr układu sekwencji wpisany został jeszcze (nawiasowo pośrodku fraz) wykaz postaci, połączonych w pary/tercety. Kompozycja sekwencji w tekście głównym respektuje jednak ich proste następstwo liczbowe, tym samym stawiając w stan podejrzenia ślad zapisanego, intencjonalnego porządku i ujawniając zasadniczą niespójność: formy i implikowanego przez nią świata. W ten sposób Grabowski (teoretyk literatury!) podejmuje eksperymentalną perytekstualną grę z odbiorcą i z własnym tekstem, sygnalizując za jej pomocą swój tryb pisania: niewierny tropom mimetycznym, ale nieustępliwy w poszukiwaniu sensu.

Podobnie jak podtytuły, również przedstawione w tomie zestawienia *dramatis personae* (ujmowane w różne warianty porządkowe, onomastyczne, typograficzne, symboliczne czy deiktyczne) stają się tu swego rodzaju widowiskami mowy dramatycznej – z podziałem na figury dramatu, role i kategorie sceniczne (np. „osoby tragedii” oraz „postacie dramatu”, ale też „maski mitu” czy „głosy tła”³⁸). Trzy spośród dramatów opatrzone zostały przez autora przedmowami, o dwoistym charakterze: poetyckiego autokomentarza i quasi-scenicznej instrukcji. Ponadto jeden z utworów (noszący Benjaminowski tytuł: *Pasaże i bramy*³⁹) otwierają trzy motta, epigraficznie odnoszące się do budowanej w dramacie wielostopniowej metafory miasta jako przestrzeni drogi krzyżowej. Każda z zastosowanych tu form perytekstów stanowi sygnaturę osoby autora. Grabowski używa takich procedur bardzo swobodnie, a przez sugestię autorskich intencji wyraziście formuje także schemat relacji: autor – czytelnik. Ale każda forma perytekstów jednocześnie odsyła, jako niedająca się zlekceważyć dyrektywa, do ukrytego mechanizmu konstruowanego w ten sposób świata. Wielowariantowa repetycja głosu „sprawcy” każe zadać pytanie o faktyczną przyczynę i mechanizm zdarzeń, których zaledwie powierzchnia jest nam dana. Powierzchnia, zawierająca różne

³⁷ Cytuję linearnie: „**tragedia w porządku anatomicznym**: 3. solidarność (Pan/Pani) TAK, NIE / 6. wierność (On/Ona) ZRÓB TO ZE MNĄ // 7. równość (Jakaś/Taka) NA PEWNO CHYBA / 1. czułość (Matus/Córuś) DŁUGO SPAŁAŚ // 2. sprawiedliwość (Ten/Tamten) JUŻ BLIŻEJ NIE MOŻNA / 8. wolność (Lewy/Prawy) NIE MUSISZ, PATRZ // 4. litość (A/B/C) DO PRZERWY BYŁ JESZCZE REMIS / 5. czystość (Zielona/Żółta/Niebieska) ZANIM CHŁOPCY WRÓCĄ”. A Grabowski, *Trzy, cztery...*, s. 8.

³⁸ A. Grabowski, *Thumaczenie śpiewu kozła (kompozycja rytualna)*, [w:] idem, *Trzy, cztery...*, s. 122. Na temat form i funkcji spisów postaci, *vide*: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 132–142.

³⁹ W. Benjamin, *Pasaże*, wpraw. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

elementy „tekstualizowanej i implantowanej w korpus tekstu”⁴⁰ nieartystycznej rzeczywistości społecznej. Dramaty Grabowskiego problematyzują zagadnienie wzajemnego oddziaływania paratekstów na siebie i – przede wszystkim – ich relacji z tekstem głównym. Tekst ów, stanowiąc rację ich istnienia, obejmowany jest tu bezustannym paratekstualnym komentarzem, projektującym recepcję dzieła, a tym samym modyfikującym jego znaczenie.

Szczególną funkcję – z „paratekstualnego punktu widzenia” – zajmuje w nowym zbiorze dramatów pisarza utwór *Następca*. Ów pozorny monodram stanowi w istocie wielogłos, a mówiąc precyzyjniej: „tekst dla teatru”, który mnoży „efekty głosu”⁴¹. To zorkiestrowana polifonia dialogujących głosów, pochodzących z obszarów współbieżnych, lecz osobnych porządków tekstu: didaskalicznego i głównego⁴². Sygnalizując swoją obecność w didaskaliach, głos-komentator (nazywający siebie bratem Hamleta) czyni je przestrzenią własnej „ekspresji tekstowej”⁴³, a wykorzystuje do jej ewokacji epickie oraz liryczne wzorce wypowiedzi. Źródło podobnej techniki można oczywiście upatrywać w przekształcającej się formule XX-wiecznego dramatu – w najnowszych tekstach poddawanej często zasadzie mediatyzacji przekazu⁴⁴. Podjęte tutaj zabiegi tekstowe przekonują, iż autor niezmiennie, od lat, „z dużą starannością urządza swoje dramaturgiczne laboratorium”⁴⁵.

Przywołałam monodram Grabowskiego, by podkreślić uchwytyny w nim moment przejścia z obszaru paratekstualnej ramy dramatu, jaką stanowi dyskurs prefacyjny, w przestrzeń tekstu didaskaliów *sensu stricto*. Oczywiście tak pojęte didaskalia wyznaczają najciekawszą, ale też najobszerniejszą, problematyczną i niełatwo poddającą się uogólnieniu sferę dramatycznych paratekstów – już choćby ze względu na brak zgody wśród teoretyków co do generalnej zasady włączania didaskaliów do obszaru paratekstów. Nie zrobił tego Genette, kwestio-

⁴⁰ M. Karasińska, *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 15.

⁴¹ J.-P. Sarrazac *et al.* (red.), *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 65.

⁴² Ibidem, s. 67–68.

⁴³ Cf. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 3–37; J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004; W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, passim (szczególnie rozdział 2.4. *Kto mówi (do nas) w didaskaliach?*), s. 80–92.

⁴⁴ Taki charakter powinna także przybrać, w deklarowanej intencji autora, realizacja jego sztuki, przeznaczonej dla radia lub telewizji, *vide*: A. Grabowski, *Następca (mono na głosy)*, [w:] *Trzy, cztery...*, s. 356.

⁴⁵ J. Kopciński, *Aktywizacja. O trzech sztukach Artura Grabowskiego*, „Dialog” 2003, nr 11, s. 104–115.

nowali i kwestionują inni. Dziś wprawdzie często podziela się przeświadczenia teoretyków (o tekstologicznym nastawieniu), którzy sytuują didaskalia wśród paratekstów⁴⁶, ale nie jest to ani przekonanie jedyne, ani – tym bardziej – obowiązujące.

Uchylając w tym miejscu ontologiczny spór: parateksty a didaskalia, sięgam po jeden z najnowszych dramaturgicznych przykładów swoistego opracowania tego zagadnienia, jaki stanowi dramat Beniamina M. Bukowskiego *Niesamowici bracia Limbourg*⁴⁷. By usytuować utwór w perspektywie *didascalecture*⁴⁸, formułując zaledwie kilka – dyktowanych jej wskazaniem – supozycji. Otóż przyjmuję,

⁴⁶ Kwestię paratekstualności didaskaliów rozważali m.in.: J.-M. Thomasseau, *Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien*, „Littérature” 1984, n° 53, s. 79–103; S. Golopentia, M. Martinez Thomas (éd.), *Voir les didascalies...*; T. Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L’Harmattan, Paris–Montréal 1997; T. J. D. Armbrecht, *At the Periphery of the Center. Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2007; V. Lochert, *L’écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Librairie Droz, Genève 2009; M.-C. Hubert (dir.), *De l’hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Florence Bernard Presses Universitaires de Provence, Aix–Marseille 2012. Zagadnienie istnienia didaskaliów w tekście dramatycznym, począwszy od lat 80. XX wieku, jest jednym z intensywnie dyskutowanych w zachodniej dramaturgii; omawiają didaskalia kompleksowo m.in.: M. Carlson, *The Status of Stages Directions*, „Studies in the Literary Imagination” 1991, no. 2, s. 37–48; M. Martinez-Thomas (éd.), *Jouer les didascalies. Théâtre contemporain espagnol et français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999; F. Fix, F. Toudoire-Surlapierre (éd.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle – Regarder l’impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2007; F. Calas et al. (éd.), *Le texte didascalique à l’épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac–Tunis 2007. Problem został zreferowany (wraz z prezentacją własnego stanowiska) w monografii Witolda Wołowskiego, *vide*: idem, *Didaskalia i didaskaliczność...* (szczególnie rozdział: 2.6. Świat dzieła: didaskalia a paratekst, perytekst, metatekst), s. 112–131. Książka zawiera też obszerną bibliografię zagadnienia.

⁴⁷ Dramat zamieszczony został – z niemałym trudem poligraficznym – w: B. M. Bukowski, *Niesamowici bracia Limbourg*, „Dialog” 2015, nr 12, s. 5–61. Wcześniej, 23 maja 2015 r. Bukowski otrzymał za dramat Alternatywną Nagrodę Dramaturgiczną 8. edycji Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej i tekst jest dostępny online: <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2015/04/Niesamowici-bracia-Limbourg-Beniamin-Maria-Bukowski.pdf> [dostęp: 27.02.2016].

⁴⁸ Czyli zainicjowanemu przez Michaela Issacharoffa w latach 80. XX wieku „czytaniu didaskaliów”, które pojawiło się najpierw we francuskiej, a później w zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej wiedzy o teatrze, *cf.* M. Issacharoff, *Texte théâtral et didascalecture*, „Modern Language Notes” 1981, n° 96, s. 809–823; idem, *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985, s. 25–40; idem, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, Stanford 1989.

że didaskaliowe ramy modalne przesądzają o kompozycji dzieła, zarazem łącząc i oddzielając jego epizody (i obrazy) od siebie, a zawarte w nich światy – od tego, co pozostaje na zewnątrz. Nie są to dziś jednak ramy stabilne; didaskalia tak dalece się usamodzielniają i przekształcają swoje tradycyjne związki z tekstem głównym (tzn. funkcje dyrektywy scenicznej, opisu, komentarza, polemiki czy ekspresji „mowy autora”), iż dotychczasowe obszary ich liminalnej mediacji są kwestionowane i przekraczane⁴⁹, podobnie jak ich tekstowe wizerunki. Zwyczajowe, typograficzne wyodrębnienie didaskaliów polega, jak wiadomo, na zastosowaniu odmiennego kroju, wielkości czy koloru pisma; ujmowaniu ich w nawiasy, podkreślaniu itp. W przestrzeni druku ma być dostrzegana ich osobność⁵⁰. Gdy jednak obejrzeć, literalnie traktując to słowo, nowe polskie dramaty, nietrudno zauważyć, że stosuje się tu – w modelującej funkcji didaskaliów – na przykład różne zabiegi strefowania tekstu⁵¹, czy też jego ikonosyntaktycznej organizacji za pomocą typograficznych, numerycznych i obrazowych formuł⁵². Zabiegi takie zyskują walor piśmiennych performansów, wydają się przywracać czynności pisanie (dramatu) i samemu pismu ich kulturowe znaczenia: materialność, wizualność i cielesność.

Przykładem rzeczywiście ekscytującej transgresji tego rodzaju jest właśnie dramat Bukowskiego. W jego *Niesamowitych braciach Limbourg* tytułowi bracia: Paul, Jean i Herman, średniowieczni miniaturzyści, iluminatorzy, ilustratorzy słynnego gotyckiego manuskryptu *Bardzo bogatych godziniek księcia de Berry*, w steatralizowanej rzeczywistości dramatu pełnią funkcje prologosów i jednocześnie bohaterów oraz groteskowych komentatorów zdarzeń i sytuacji. Ironicznie pointują świat średniowiecznej, anegdotycznie przedstawionej opowieści, z dezynwolturą konfrontując go z realiami współczesności. A co najważniejsze: ich najsłynniejsze dzieła z *Godzinek* – czyli 12 miniatur tworzących cykl *Kalendarza* i przedstawiających kolejne miesiące roku – zostały powielone w tekście i opatrzone wcale nie estetycznymi, lecz naturalistyczno-krytycznymi i przewrotnymi uwagami⁵³. Reprodukcje wraz z ich objaśnieniami (komerażami?) segmentują i interpretują tekst dramatu na wzór didaskaliów, choć nie przypominają żąd-

⁴⁹ Vide: W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, *passim*.

⁵⁰ Ibidem, s. 194–210.

⁵¹ W terminologii Wołowskiego także: „zonifikacja”, cf. W. Wołowski, *Du texte dramatique au texte narratif...*; idem, *Didaskalia i didaskaliczność...*, *passim*.

⁵² Choćby w utworze Artura Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół*, Andreasa Pilgrima i Sebastiana Majewskiego *Holoubek syn Picassa* czy w wielu tekstach Artura Grabowskiego.

⁵³ Np. *Wrzesień (IX)* opatrzony został uwagą: „Kto nigdy nie oglądał Gumisiów, / Ten gotów sądzić, że przed zamkiem w Saumur / Odbywa się winobranie”, *vide*: B. M. Bukowski, *op. cit.*, s. 45.

nej znanej techniki tzw. didaskaliów graficznych; nie stanowią „figur wizualnych”, portretów postaci, ilustracji sytuacji dramatycznych czy szkiców scenograficznych⁵⁴. Miniatury, w szczególności zaś ich subwersywne komentarze, to w istocie skondensowany (para)tekst didaskaliczny, rozdzielający i anonujący fragmenty dramatu. Ale jednocześnie – jako sensotwórcza metanarracja – uspojnający dramatyczny dyskurs. Tekst ów, wzorem wypracowanych we współczesnym dramacie strategii, staje się także śladem prowokacyjnie ujawnianej obecności podmiotu (wypowiadacza-skryptora, montera, didaskala...), narzędziem różnorodnych gestów jego autoprezentacji.

Paradoksalny status didaskaliów w dramacie Bukowskiego swoiście podsumowuje proces przeobrażania formuły paratekstów w najnowszym polskim dramacie. Potrafią one – z bezprzykładną nonszalancją – niemal czynić z tekstu głównego pretekst dla własnej ekspresji. Wszak przeglądając *Niesamowitych braci Limbourg*, można skoncentrować się na „oglądaniu obrazków” – i nie byłaby to wcale chybiona procedura obcowania z dramatem, a raczej intrygujące wezwanie do podjęcia dyskusji o sztuce, kondycji artysty i przemijaniu.

Punkt widzenia autorów ujawniony w paratekstualnej grze z własnym tekstem, niezależnie od naszej umiejętności rozpoznania go, zgody na dyktowane przez niego warunki czy wreszcie woli towarzyszenia takiej rozgrywce, pozostaje znaczącym sygnałem dzieła. Jak pisał Genette: „[...] prawomocny bądź nie, punkt widzenia autora stanowi część praktyki paratekstualnej, animuje ją, inspiruje, funduje [...]. Krytyk wcale nie jest zobowiązany do podpisywania się pod nim; uważam tylko, że znając ów punkt widzenia, nie może go całkowicie zlekceważyć”⁵⁵. Swoboda, z jaką współcześnie polscy dramatopisarze performują własne teksty, ustanawiają ich wielopiętrowe progi, znaczą ślady podejmowanych i porzucanych kulturowych tropów, zobowiązuje czytelnika do równie śmiałego podążania za nimi – co niechaj stanowi usprawiedliwienie zaproponowanej tu przechadzki.

Bibliografia

- Armbrrecht T. J. D., *At the Periphery of the Center. Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2007.
- Benjamin W., *Pasaże*, wpraw. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bukowski B. M., *Niesamowici bracia Limbourg*, „Dialog” 2015, nr 12, s. 5–61; <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2015/04/Niesamowici-bracia-Limbourg-Beniamin-Maria-Bukowski.pdf> [dostęp: 27.02.2016]

⁵⁴ Cf. W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność...*, s. 200–201.

⁵⁵ G. Genette, *Seuils...*, s. 375, cyt. za: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 208.

- Calas F. et al. (éd.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac–Tunis 2007.
- Carlson M., *The Status of Stages Directions*, "Studies in the Literary Imagination" 1991, no. 2, s. 37–48.
- Centkowski M., *Podróż do wnętrza*, [w:] M. Pakuła, *Panoptikos*, Wyd. Lokator, Kraków 2015, s. 348–351.
- Dąbek A., *Mateusz Pakuła „Na końcu łańcucha”*, Dwutygodnik.com – strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3459-mateusz-pakuła-na-koncu-lancucha.html> [dostęp: 28.03.2016].
- Fix F., Toudoire-Surlapierre F. (éd.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle – Regarder l'impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2007.
- Gallépe T., *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris–Montréal 1997.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette G., *Paratexts. Thresholds of interpretation*, foreword by R. Macksey, trans. J. E. Levin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Genette G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.
- Goliński P., *Cytat w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Podteksty. Czasopismo Kulturalno-Naukowe” 2009, nr 2, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=17&dzial=4&id=373> [dostęp: 20.02.2016].
- Golopentia S., Martinez Thomas M. (éd.), *Voir les didascalies*, Cahiers du CRIC Ophrys, Toulouse–Paris 1994.
- Grabowski A., *Trzy, cztery – tragedia!*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Gutorow J., *Dwa razy o A. S.*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Znak, Kraków 2003.
- Gutorow J., *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 149–151.
- Gwóźdź A. (red.), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków 2010.
- Hubert M.-C. (dir.), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Florence Bernard Presses Universitaires de Provence, Aix–Marseille 2012.
- Issacharoff M., *Discourse as Performance*, Stanford University Press, Stanford 1989.
- Issacharoff M., *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985, s. 25–40.
- Issacharoff M., *Texte théâtral et didascalecture*, „Modern Language Notes” 1981, n° 96, s. 809–823.
- Jajte-Lewkowicz I., *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 92–119.
- Jankowicz G. (red.), *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Jaworska J., *Wejście kinderysty*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 38–45.
- Karasińska M., *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011.
- Kopciński J., *Aktywizacja. O trzech sztukach Artura Grabowskiego*, „Dialog” 2003, nr 11, s. 104–115.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990.

- Lochert V., *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Librairie Droz, Genève 2009.
- Loeve I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Martinez Thomas M., *Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol*, [w:] S. Golopen-tia, M. Martinez Thomas (éd.), *Voir les didascalies*, Cahiers du CRIC Ophrys, Toulouse–Paris 1994.
- Martinez-Thomas M. (éd.), *Jouer les didascalies. Théâtre contemporain espagnol et français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999.
- Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 (uzup. i popr.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- O'Hara F., *In Memory of My Feelings*, ed. B. Berkson, The Museum of Modern Art, New York 1967.
- Pakuła M. [wywiad], *Konrad jest jak cebula – wywiad z Mateuszem Pakułą wokół dramatu „KonradMaszyna”*, rozmawiała U. Pawlicka, Niedoczytania.pl, Fundacja Liternet, <http://niedoczytania.pl/konrad-jest-jak-cebula-wywiad-z-mateuszem-pakula-wokol-dramatu-konradmaszyna> [dostęp: 22.02.2016].
- Pakuła M. [wywiad], *Mój niepokój napisał sztukę za mnie. Rozmowa z Mateuszem Pakułą*, rozmawiała J. Jaworska, „Dialog” 2010, nr 11, s. 123–125.
- Pakuła M., *(Więc o co chodzi? O radykalne odrodzenie języka?)*, „Gazeta Teatralna” [Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach] 2013, nr 37, s. 2.
- Pakuła M., *Mój niepokój ma przy sobie broń*, [w:] idem, *Panoptikos*, Wyd. Lokator, Kraków 2015, s. 9–85.
- Puzyna-Chojka J., *Second hand drama. O sztukach Mateusza Pakuły*, Teatralny.pl – Teatr, Recenzje, Spektakle, <http://teatralny.pl/recenzje/second-hand-drama-o-szulkach-mateusza-pakuly,544.html> [dostęp: 27.02.2016].
- Ruta-Rutkowska K. [recenzja], *Anne Ubersfeld, « Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre »*, Belin, Paris 1996, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 4, s. 229–238.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 31–48.
- Ruta-Rutkowska K., *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Sarrazac J.-P. et al. (red.), *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Sosnowski A., *Cover*, rys. J. Foks, Biuro Literackie, Legnica 1997.
- Sosnowski A., *Konwój. Opera*, Pomona, Wrocław 1999.
- Sosnowski A. [wywiad], *Ta karczmą zoom się nazywa. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, „Kresy” 2000, nr 2–3, s. 20–27.
- Stanisz M., *Przedmowa romantyczna jako źródło badań*, [w:] idem, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 17–54.
- Stoff A., *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1985.

- Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między intencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Szajnert D., *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 1–2, s. 35–66.
- Thomasseau J.-M., *Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien*, „Littérature” 1984, n° 53, s. 79–103.
- Ubersfeld A., *Czytanie dramatu I*, przeł. J. Żurowska, wstęp M. Loba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Wąchocka E., *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Waligóra J., *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Wyd. Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2004.
- Wołowski W., *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2016.
- Wołowski W., *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2007.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 3–37.

Irena Lewkowicz

PARATEXTS IN THE LATEST POLISH DRAMA

Abstract. The first fifteen years of the 21st century took in Poland a rise of the new dramaturgy. Near the other features characteristic for the new “texts for the stage” they are distinguish by using performative energy of the paratexts. Because of their hybridism and liminality, paratexts carry the power which can destroy dramaturgy in its traditional meaning, adopt, textualize and incorporate to the writings compounds of the non-literary reality.

In the creations of the young Polish authors paratexts obtain the status metatextual and metaimaginary games with the recipient. They become the signs of the provocative manifestation the presence of the subject and make of the main text, with the full calculating premeditation, an excuse for their expansion. The paratexts make us to change the meaning of the dramatic text, the author, the subject, the system of dramatic and literary communication and the opposition drama-theater. Suspended between the stage duty, the expression of subjectivity and performative game with the recipient, represent the paratexts both the discipline and the temptation of contemporary Polish playwriting – their diverse manifestations will become the subject of this paper attempts to describe and theoretical generalizations.

Słowa klucze: paratekst, perytekst, współczesny polski dramat.

Key words: paratext, peritext, contemporary Polish drama.