

Beata Popczyk-Szczęsna*

PROBLEM PARATEKSTÓW W NOWYM DRAMACIE POLSKIM: NARRACJE, ŚRÓD TYTUŁY, DIDASKALIA

Zainteresowanie czytelnika polską współczesną dramaturgią sceniczną wiąże się dziś z nie lada wyzwaniem lekturowym. Biorąc pod uwagę mnogość tekstów pisanych dla sceny, wielość miejsc ich publikowania i sposobów prezentacji, a także znaczne zróżnicowanie formalne utworów – miłośnik tego typu twórczości dramatyczno-teatralnej z pełną świadomością ograniczać się musi do spojrzenia cząstkowego; zmuszony jest dokonywać wyboru i czerpać przyjemność z mikrolektury, z rozpoznawania wielu fragmentów z niesłuchanie rozbudowanej całości. Nie znaczy to jednak, że nie można pokusić się o kilka refleksji natury bardziej ogólnej, dotyczących wybranego problemu teoretycznego, na przykład zagadnienia paratekstualności dramatu. Problem ten wydaje mi się niesłuchanie inspirującym tematem refleksji, zwłaszcza jeśli chodzi o nową polską twórczość sceniczną, ponieważ można w niej zaobserwować znaczące nasilenie obecności różnych form paratekstualnych, niejako wprost proporcjonalnie do rozbudzonego zainteresowania „autorów dramatycznych samym tekstem – jego językowym kształtem, symbolicznym zasięgiem i performatywną energią”¹.

W kompozycji dramatów pisanych współcześnie dla teatru dominują dwa sposoby uporządkowania materiału słownego. Z jednej strony, sporo tekstów zbudowanych jest wyłącznie z partii dialogowych bądź monologowych, z wyraźnym ograniczeniem elementów paratekstualnych, które przybierają wyłącznie formę imion własnych postaci lub zaledwie jakichś znaków (liter, liczb, emotikonów). Z drugiej – w wielu sztukach współczesnych pojawiają się wyraźnie wyodrębnione, zaakcentowane układem graficznym, fragmenty nienależące do dwóch podstawowych form podawczych dramatu. Są to wszelkiego rodzaju parateksty: podtytuły, spisy osób przedstawionych, obszerne didaskalia, których roli nie da się ograniczyć do znaczeń pojęcia „wskazówki sceniczne”, różne sygnały dodatko-

* Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teatru i Dramatu, e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl.

¹ A. Grabowski, J. Kopciński, *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 7.

we od autora, będące równoważnym, a czasami nawet istotniejszym od dialogów środkiem wyrazu².

Na temat ważnej znaczeniotwórczej i operacyjnej roli didaskaliów oraz wszelkich innych paratekstów w dramacie powstało już wiele szczegółowych analiz, m.in. opracowania Sławomira Świontka, Ewy Wąchockiej, Krystyny Ruty-Rutkowskiej czy Ireny Lewkowicz³. Biorąc pod uwagę refleksje metodologiczne i wnioski wspomnianych badaczy, proponuję w tym opracowaniu rozważania o trzech sposobach eksponowania paratekstów w obrębie tekstu dramatu. Pisząc „tekst dramatu”, mam w tym momencie na myśli podstawową dialogowo-monołogową formę wypowiedzi, skonstruowaną jako zapis replik osób mówiących/działających. Jednak myśląc o współczesnych tekstach dramatycznych wcale nie ograniczam się do wyobrażenia wspomnianego zapisu, który traktuję jako jedno z możliwych, wcale nie normatywnych, rozwiązań w obszarze pisania dramatów/pisania dla sceny. Dlatego też słowa „dramat”, które często pojawiać się będzie w moim artykule, używam przede wszystkim w znaczeniu „dyskurs dramatyczny”, obejmując tą nazwą całość konkretnego autorskiego przekazu, który „zakłada istnienie wypowiadającego się i słuchacza manifestowane użyciem gramatycznych form 1. i 2. osoby”⁴ – i to w podwójnym aspekcie, gdyż zarówno w odniesieniu do fikcyjnej relacji dialogowej, jak i do zaprojektowanej w tekście komunikacji z odbiorcą.

Nie ulega wątpliwości, że w procesie lektury współczesnego dramatu warto brać pod uwagę – jak pisze Irena Lewkowicz – cały paratekstualny „tekst didaskaliczny”⁵. Rola didaskaliów nie ogranicza się wyłącznie do funkcji użytkowej i instrumentalnej, a rozmaite parateksty tworzące tkanekę wypowiedzi werbalnej są czymś więcej niż prostymi informacjami o elementach świata fikcji i czymś więcej niż tylko spisem nazw własnych. W artykułach naukowych na temat tek-

² Zaznaczyć należy, że posługuję się terminem „parateksty” w nawiązaniu do koncepcji teoretycznych Gérarda Genette’a, ale wykorzystuję również ustalenia innych badaczy, którzy używają tego pojęcia w analizie tekstu dramatycznego w odniesieniu do wielu metatekstualnych fragmentów dramatycznych, w tym szczególnie didaskaliów. Zob. obszerny przegląd stanowisk teoretycznych na temat didaskaliów zamieszczony w artykule: I Lewkowicz, *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście...*, s. 97–111.

³ Zob. S. Świontek, Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999; E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999; K. Ruta-Rutkowska, *Polska tradycja metadramatu*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012; I. Lewkowicz, *Parateksty na wolności...*

⁴ Hasło: *dyskurs*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 118.

⁵ I. Lewkowicz, *Parateksty na wolności...*, s. 106–107.

stu pobocznego, który wcale nie jest poboczny, często podejmuje się problem wielofunkcyjności didaskaliów, które cechuje znaczący potencjał illokucyjny i performatywna energia. Badacze opisują chwiejny, graniczny status wszystkich paratekstów, akcentując ich rolę mediacyjną między tekstem a światem, a także rolę komunikacyjną w relacji między „ja” autorskim i odbiorcą⁶. Dlatego też (nad)obecność form paratekstualnych w polskim dramacie najnowszym można traktować jako przejaw upodmiotowienia tekstów, przykład sygnatury dramatopisarza, co projektuje z kolei odczytanie utworów w aspekcie antropologicznym – jako zbioru „śladów” wskazujących swego autora⁷.

Zaprezentuję poniżej trzy przykłady ciekawych, w moim przekonaniu, relacji wewnątrztekstowych, w których semantyczne napięcie rodzi się z zestawienia dialogów dramatycznych z innymi, inaczej ustrukturyzowanymi częściami tekstu. Bogactwo form paratekstualnych można uporządkować, wyodrębniając trzy powtarzalne strategie kompozycyjne, w jakiejś mierze reprezentatywne dla wielu nowych tekstów scenicznych. Są to:

- po pierwsze – rozbudowane fragmenty narracyjne, pojawiające się w dramatach nie tylko w funkcji inicjalnej metawypowiedzi, lecz także obecne w wielu częściach tekstu, pomiędzy dialogami dramatycznymi, czasem stanowiące autonomiczną całość, oznaczoną jako kolejna scena;
- po drugie – śródtytuły otwierające każdy kolejny fragment tekstu, stanowiące przykład albo metaforycznego uogólnienia zawartości sceny, albo ironicznego kontrapunktu względem następujących poniżej partii słów;
- po trzecie – didaskalia w formie zabawnych komentarzy, stanowiące przykład autorskiego opisu słowotwórczo-stylistycznego; coś w rodzaju ozdóbki akcji i treści o charakterze metafikcyjnym. Te fragmenty mają wymiar nie tylko jawnoteatralny i autotematyczny, ale nadają całości wypowiedzi walor, by tak rzec, konstrukcji obnażonej, wydobytej na światło dzienne, dzięki której ważniejsza od mocy mimetycznej utworu pozostaje anatomia dramatu jako zbioru słów „dobrze skrojonych”.

Przykład pierwszy – rozbudowane fragmenty narracyjne

Autorskie pomysły różnicowania dialogowej formy dramatycznej wydają się nie mieć końca, gdyż uzależnione są w dużej mierze od dynamicznych, zmieniających się formatów komunikacji międzyludzkiej. Ciekawym przykładem tego typu zabiegów pisarskich jest *Katarzyna Medycejska* Małgorzaty Sikorskiej-Mi-

⁶ Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 9.

⁷ Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 240–242.

szczuk⁸. Dramatopisarka zastosowała w utworze kompozycję ramową, dopisując do zasadniczej akcji dramatycznej kilka różnych, wyrazistych paratekstów. Na początku sztuki znalazły się zgrabnie wymyślone fragmenty informujące o produkcji, zapisane w formie krótkich streszczeń wcześniejszych działań, a opatrzone kolejno tytułami: *Akcja z zeszłej środy*, *Akcja z piątku*, *Dziś zobaczmy*. Te części dramatu można by potraktować jako nawiązanie do konwencji scenopisu filmowego – ze względu na duży potencjał wizualny przedstawionych treści. Jednak mnogość działań postaci, zawartych w krótkich słowach osobliwego wprowadzenia-streszczenia, wskazuje raczej na ironiczny wymiar aktu prezentacji, stanowi przykład autorskiej metarefleksji, wprowadza specyficzny rodzaj dystansu zarówno wobec konwencji przedstawiania świata w dramacie, jak i wobec potencjalnych oczekiwań odbiorców, preferujących często tematy sensacyjne, pełne przemocy i krwi, z odrobiną przerażenia rodem z horroru. O tym, że autorka z właściwą sobie dawką humoru uwzględnia w zapisie dramatycznym obecność odbiorcy, świadczą kolejne paratekstualne fragmenty. Zaraz poniżej widoczne są repliki odzwierciedlające porządek internetowego forum dyskusyjnego:

F o r u m

widzieliście ostatni odcinek? Jak wstawali z martwych? : -) ten serial jest super, a anioł jest boski.

Ania12@o2.pl

Ten serial to największa chala i bez sensu

kmiotek@onet.pl

sam jesteś bez sensu kmiotku, jak ci się nie podoba serial to go nie oglądaj!!!

wojtek@wp.pl

to jest eskimoski serial. Oni go tylko tłumacza i graja nasi aktorzy. pisze teraz prace magisterska to wiem.

megi@gmail.pl (s. 43)

Dzięki tym humorystycznym wstawkom czytelnik dramatu łatwo utwierdza się w przekonaniu o hybrydycznej naturze tekstu, w którym nawarstwiają się kolejno nie tylko różne motywy i konwencje artystyczne, lecz także niektóre sformułowania typowe dla dyskursu medialnego w jego odmianie rozrywkowej, publicystycznej, a nawet sądowniczej. Współczesny dramat o Katarzynie

⁸ M. Sikorska-Miszczyk, *Katarzyna Medycejska*, „Dialog” 2008, nr 3, s. 42–69. Wszystkie cytaty według tego wydania.

Medycejskiej, czyli autorska wizja biografii postaci historycznej, skomponowana została na kształt widowiska, w którym elementy medialnego *show* współlistnieją z okolicznościami procesu sądowego, a sposób wystawienia na widok publiczny osoby królowej budzi skojarzenia z przygotowaniami ofiary do egzekucji i wpisuje się w reguły mechanizmu przedstawień prześladowczych.

Równie ważny pozostaje też wymiar autotematyczny dramatu. Nagromadzenie różnych form wypowiedzi powoduje, że odbieramy ten tekst jako utwór o umowności każdej literackiej kreacji. Wyeksponowanie tworzywa słownego, zarówno poprzez użycie wielu strategii retorycznych i form stylistycznych, jak i poprzez stosowanie neologizmów, kieruje uwagę czytelnika na sam proces stwarzania fikcji – w tym przypadku fikcji komponowanej na bazie przepisanych/ostentacyjnie koloryzowanych faktów historycznych.

Bardzo ciekawy jest *Epilog* tej sztuki, zapisany w formie krótkiej narracji, stanowiący autorski dodatek – bonus dla czytelnika. Jest to paratekst skomponowany jako bajka o dwóch zwalczających się stronnictwach.

Epilog

Ponieważ nie mam możliwości dorzucenia do tej sztuki jakiegoś ciekawego filmu na DVD, a chciałoby się uszczęśliwić Czytelnika i Widza tak bardzo, jak tylko się da, gratismem jest Bajka.

Bajka dla dzieci, które marzą o chlebie i winie, jak my.

Była sobie Królowa i dwa Stronnictwa: Jajkojadów z Cieńszego Końca i Jajkojadów z Grubszego Końca (tradycję tej metafory rozpoczął niejaki Swift, który miał zwyczaj wygrażania pięścią, ilekroć znalazł się na ulicy St James 28). Oprócz Królowej była też Księża, która instruowała dokładnie: „Jeść będziecie jajka ze szlacheckiego końca – tak wam przykazuję, jako Pan Wasz, Życia Początek i Koniec, Wszystkiego w Jajku Dawca”.

I był Kardynał ze Stronnictwa Grubego Końca, który szlachetniejszy koniec wielbił jako Gruby, bo Grubość to Życie, Krzepkość i Jędrność, stąd jego wiara, że słuszność jest po jego stronie. [...] I był Reformista ze Stronnictwa Cienkiego Końca, który szlachetniejszy koniec wielbił jako Cienki, bo Cienkość to Subtelność, Piękno i gęsiego pióra czubek, a to znaczy, że nauka, sztuka i mądrość z cienkiego końca wychodzą [...]. (s. 69)

Ciąg dalszy bajki, jak można się domyślać, opisuje zawziętą walkę obu stronnictw, prowadzoną w celu uzyskania przewagi, potwierdzenia swej racji i niezależności, m.in. poprzez okrutną eliminację tego, co inne, obce... Taką bajkową narracją kończy autorka swój dramat o XVI-wiecznych konfliktach religijnych. Tekst napisany z perspektywy kilku wieków później dosadnie ilustruje ludzką zależność od obowiązujących w każdej kulturze narracji dominujących: są one – jak pokazuje utwór Sikorskiej-Miszcuk – zarówno porządkujące, jak i dalece

cząstkowe. Sztuka obrazuje zatem (w dużej mierze dzięki swym fragmentom nie-dialogowym) z jednej strony twórczy potencjał jednostki w tworzeniu opowieści, z drugiej – destrukcyjny wpływ człowieka na człowieka, zwłaszcza wtedy, gdy aktualizuje się w nas atawistyczny pierwiastek przemocy⁹.

Przykład drugi – (prze)moc śródtytułów

Kolejnym sposobem manifestowania paratekstów w utworach dramatycznych są śródtytuły, rozdzielające poszczególne części/sceny/odslony dramatów. Zarówno wspomniana Małgorzata Sikorska-Miszczuk, jak i wielu innych współczesnych twórców dzieli w ten sposób materię tekstu scenicznego, wprowadzając tytuły, stanowiące formę pośrednią między metatekstową zapowiedzią treści sceny a komentarzem w funkcji ironicznego kontrpunktu do zawartości myślowej następujących po nim replik dramatycznych. Taki rodzaj delimitacji tekstu występuje m.in. w *Walizce* i w *Kobro* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, w *Trash story* Magdy Fertacz, w sztukach: *Biedny Ja*, *Suka* i *Jej Nowy Kołes* Michała Walczaka, *Ojciec nasz* Artura Pałygi oraz *Don Kichot* Mateusza Pakuły. Warto zaznaczyć, że tytułowanie kolejnych scen dramatycznych może skutkować powstaniem albo tekstu-montażu o cechach epickich, albo tekstu-kolażu, w którym istotna jest programowa odrębność, a zarazem niespójność różnych materiałów/fragmentów¹⁰. Śródtytuły, będące formą sygnatury autorskiej, wprowadzają dystans wobec fikcji i specyficzny rodzaj niejednoznaczności tego, co przedstawione. Jednostkowe historie bohaterów ujęte są zatem w dyskurs heteronomiczny oraz niejednorodny stylistycznie, w rodzaj konstelacji rapsodycznej, „w której epickość i dramatyczność ulegają jednocześnie syntezie i rozłączeniu”¹¹.

Do krótkiej analizy funkcji śródtytułów wybrałam tekst młodego autora Michała Kmiecika – tekst o tyle symptomatyczny, że stanowiący „gorącą” wypowiedź dramatopisarza, zbudowaną według reguł palimpsestowych nawiązań literackich, ale również tekst dla teatru „angażującego”, może nawet interwencyjnego. Dramat pt. *Śmierć pracownika*, opublikowany w grudniowym „Dialogu” z 2011 r., wywołuje skojarzenia ze sztuką *Śmierć podatnika* Pawła Demirskiego. Kmiecik deklaruje wprost ten rodzaj nawiązania, z którym wiąże

⁹ Pisałam o tym w artykule: *Konflikt słów – zderzenie kultur. O napięciach w tekstach scenicznych Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk*, [w:] S. Bobowski, P. Rudzki (red.), *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 211–215.

¹⁰ Na temat różnicy między montażem a kolażem w kompozycji dramatu najnowszego zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 106–110.

¹¹ Ibidem, s. 140.

się podobny styl myślenia o teatrze – jako miejscu rozważania różnych problemów społecznych – z intencją wywołania pozateatralnych konsekwencji. Chodzi przede wszystkim o ten rodzaj komunikacji z odbiorcą, w czasie którego następuje „zasianie w widzach poczucia, że coś nie jest w porządku”¹². Sztuka podejmuje temat przedmiotowego traktowania pracowników i ludzi poszukujących pracy, czego przyczyn należy upatrywać nie tylko w stylu władzy demonstrowanej przez przełożonych, ale przede wszystkim w całym systemie rozwiązań ekonomiczno-prawnych oraz w sprzecznościach tkwiących w sposobie funkcjonowania kapitalistycznego rynku pracy.

W dyskursie dramatycznym, który stworzył Michał Kmiecik, znaczącą rolę odgrywają formy paratekstualne. Już na początku sztuki, w spisie osób przedstawionych, wyeksponowany został podział postaci na te ważniejsze, bardziej upodmiotowione, i te usytuowane w pozycji przedmiotu, pozbawione nazwy własnej. Do trzech znaczących figur, oczywiście dominujących w dramatycznym układzie sił, należy POSIADACZ, ASYSTENT, INWESTOR. Inni bohaterowie określani zostali natomiast następującymi słowami i/czy równoważnikami zdań:

W SPRAWIE PRACY/JUŻ NIE W SPRAWIE PRACY
PRZED AWANSEM SPOŁECZNYM/PO AWANSIE SPOŁECZNYM
ZWIĄZANY
BYŁO
ROZKRĘCAJĄCE
ODCINAJĄCE KABLE
WIEDZĄ
KI
TKWI W SZCZEGÓŁACH
KOCHAJĄCY
KOCHANA¹³

Nazwy bohaterów, które odnoszą się do różnych czynności/stanów, służą typizacji postaci, sygnalizują również znaczny stopień upodrzednienia figur dramatycznych, uwydatniając mechanizm niszczenia jednostek uwikłanych w opresyjne reguły rynku pracy. Modelowy wymiar świata przedstawionego podkreśla użyta przez Kmiecika metafora poszukiwania pracy jako błądzenia w labiryncie, przywołana głosem z offu w formie nawiązania do mitu o Tezeuszu i Minotaurze.

Polemiczny i interwencyjny charakter sztuki wynika m.in. ze sposobu użycia śródtytułów. Większość scen sztuki opatrzona została hasłowymi wprowadzenia-

¹² Nie przez szybę. Rozmowa z Michałem Kmiecikiem, rozmawiała Justyna Jaworska, „Dialog” 2011, nr 12, s. 115.

¹³ M. Kmiecik, *Śmierć pracownika*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 73.

mi. Są to albo frazy dobitnie eksponujące ideologiczny i propagandowy wymiar ustaw legislacyjnych czy prawd ogólnie przyjętych, albo tzw. skrzydlate słowa, których utarte znaczenia poddane są różnym semantycznym modyfikacjom. I tak, na przykład, na początku sceny trzeciej zapisany został w formie tytułu cytat z ustawy o przestępstwach seksualnych z 1956 r., przewrotnie odnoszący się do treści sceny spotkania w sprawie podjęcia pracy. Paragraf dotyczący przestępstw seksualnych jako początek sceny rozmowy kwalifikacyjnej to autorski pomysł kompozycyjny, sugerujący, że społeczne relacje interpersonalne są ewidentną grą o własne interesy, prowadzoną z wykorzystaniem przemocy psychicznej i z pominięciem jakiegokolwiek empatii w stosunku do drugiego człowieka. Inne przykłady komponowania treści sztuki w oparciu o kontrastowe połączenia tytułów scen z następującymi po nich dialogami/monologami to: scena 5, zatytułowana „p a n i władca na krańcu świata i w twoim domu” – jako początek dialogu ASYTENTA z POSIADACZEM; scena 6: „moje miejsce pracy jest moim domem (według fernanda pessoy i heinera müllera)” – jest to fragment długiego monologu sfrustrowanego ASYTENTA; scena 9: „widmo krąży po siedzibie firmy”, prezentująca rozmowę osoby poszukującej pracy (czyli tytułowego widma) z przedstawicielem związków zawodowych.

Wszystkie tytuły scen w sztuce Kmiecika to sarkastyczne komentarze dialogów i zachowań postaci przedstawionych. Sarkazm, czyli etymologicznie rzecz ujmując: mocne kąsanie słowem, jest w tym przypadku wyrazem krytycznej postawy młodego autora wyczulonego na różne zaniedbania warunków pracy i socjalnych zabezpieczeń jednostki, ukazanej w opresyjnej sytuacji podległości wobec innych ludzi, wyżej usytuowanych w hierarchii społecznej. Kmiecik stosuje w swym tekście strategię cytowania i kompilacji, którą określa mianem *samplingu*. Klisze językowe, błędy języka mówionego w połączeniu z „cudzym słowem” i nawiązaniem intertekstualnym, np. do twórczości Heinera Müllera, Erica Emmanuela Schmita czy Bertolda Brechta, tworzą z tej sztuki osobiwą mieszaninę słów, jakiś rodzaj utworu-materiału w pewnym sensie „otwartego” – i na różne możliwości prezentacji scenicznej (nawiasem mówiąc, w tekście Kmiecika znajduje się sporo uwag o potencjalnej realizacji teatralnej sztuki), i na otaczającą rzeczywistość, na aktualność. W odniesieniu do sztuki *Śmierć podatnika* można zatem mówić zarówno o strategii montażu, gwarantującej napięcia między poszczególnymi częściami tekstu dramatycznego, jak i o zasadzie kolażu, czyli wprowadzania elementów obcych, gotowych cytatów, np. dokumentów. Obie te strategie – niedyskretne, manifestacyjne – uwydatniają krytyczny potencjał tekstu, zarówno wobec dawno już obalonej reguły spójności „dzieła”, jak i wobec dominujących reguł porządku społecznego, sankcjonującego podporządkowaną pozycję każdego człowieka, któremu przydarzyła się kiedykolwiek sytuacja poszukiwania pracy.

Przykład trzeci – językowe gry i zabawy

Najlepszym przykładem praktyki dramatopisarskiej, w której różne parateksty stanowią formę autorskiej zabawy językiem są utwory Mateusza Pakuły. Właściwie w każdym z tekstów tego pisarza daje o sobie znać upodobanie do słowotwórczych i stylistycznych przekształceń języka. Język prezentuje się czytelnikowi utworów Pakuły przede wszystkim jako plastyczne tworzywo, jako materiał poddający się kompilacjom niemal nieograniczonym, bo wyobraźnię lingwistyczną autora ograniczają jedynie reguły komunikatywności wypowiedzi. Mimetyczny aspekt słowa zdominowany jest przez ozdobność, nieprzezroczystość językowych środków przedstawiania. Jako przykład posłużą dwa fragmenty didaskaliów, podkreślające samozwrotny, metatekstualny walor wypowiedzi:

Scena 7

Stare babodziady pędzą na rowerach z górki. Pędzą na pazurki. Widzą gwiazdę nisko na niebie. Jest nisko i mruga. Jest w niej oddech. O tak. Stare widzą to i piszczą z radości. Ich radość jest fajna i śmieszna bo jest to radość czegoś starego. Na przykład człowieka. Chociaż człowiek współczesny też jest bardzo fajny. Ale stare babodziady pędzą na rowerach z górki. Pędzą na pazurki. Chcą opowiedzieć o sercu i ogniu. I wiatr też jest ważny. Ważniejszy. Wiatr jest w życiu najważniejszy. To może być jakieś wyrażenie. Oni myślą różne rzeczy. To są rzeczy czegoś starego. To są rzeczy jakichś rzeczy¹⁴.

Reżyser i scenarzysta bardzo Bruce'owi dziękują i zapraszają go na później. Bruce też dziękuje i wychodzi. Tymczasem wchodzi następny castingowany nińdża czyli Kruk. Czy muszę zwracać uwagę na to jak piorunujące jest minięcie się tych dwóch ze sobą nawzajem? Urządzenia rzeźą i buczą ekrany parują powietrze ma elektryczny smak jak by zaśpiewał Krzysztof. Czy muszę zwracać uwagę na to jak dramatyczne jest spojrzenie się na siebie nawzajem tych dwóch? To po prostu totalny dramatic look¹⁵.

Pierwszy z fragmentów, pochodzący ze sztuki *Księżę Niezłom*, stanowi część krótkiej sceny 7, będącej wyłącznie wypowiedzią didaskaliczną. Oprócz zabawnego języka i narracyjnej struktury tego *didaskalium* zwraca uwagę autonomiczność wypowiedzi – zarówno ze względu na styl języka opisującego Babodziadów (nieco bardziej metaforyczny niż język pozostałych części dramatu, pseudopotycki), jak i na luźny związek sceny z zasadniczą linią fabularną utworu. Ot, taka sobie wizja pisarza, obrazek rodzajowy wyrażony w formie paratekstu, ukazujący radość życia wyzwolonych z piwnicznego więzienia Babodziadów. Jest to fragment, który uzupełnia akcję przedstawioną na zasadzie ozdobnika w kompozycji

¹⁴ M. Pakuła, *Księżę Niezłom*, [w:] idem, *Biały dmuchawiec. Pięć sztuk teatralnych*, Wyd. Fundacja SPLOT, Kraków 2010, s. 112.

¹⁵ M. Pakuła, *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 20.

całości. Nie jest jakimś koniecznym elementem zdarzeń, za to dostarcza czytelnikowi, podobnie jak postaciom, niezbędnego oddechu przy rozpoznawaniu zasadniczo ponurego świata przedstawionego; ze względu na humor zawarty w tej zrelacjonowanej scenie fragment pełni przede wszystkim funkcję ludyczną.

Drugi cytat, pochodzący z utworu *Wejście smoka. Trailer*, to z kolei oczywista gra autora z konwencją teatralną, która zakłada, że tekst didaskaliczny często pełni funkcję autotematyczną i metateatralną. Natężenie modalności wypowiedzi, uzyskane dzięki ujawnieniu podmiotu mówiącego i wprowadzeniu formy pytającej, łączy się w tym fragmencie z kpiarskim podejściem autora do co najmniej kilku obszarów twórczości: po pierwsze, do zasad pisania dramatu jako instrukcji potencjalnego przedstawienia; po drugie, do przekonania o sprawczej mocy słowa w dramacie i siły nakazów nadawcy wypowiedzi (autorskie wskazówki traktujemy przecież w tym przypadku jako wypowiedź mocno ironiczną), po trzecie wreszcie – do reguł postępowania w showbizisie, w rzeczywistości medialnej, w której miarą wartości przekazu jest stopień wywołania wrażenia na odbiorcy i wysokość słupków oglądalności.

Intryga w sztuce Pakuły przebiega w czasie castingu do produkcji opartej na kinowym przeboju sprzed lat, nic zatem dziwnego, że autor tworzy coś w rodzaju dramaturgicznego pastiszu fabuły kina akcji i jego bohaterów. Dużo w tym pomyśle konceptów słownych rodem z twórczości dadaistycznej, w której inspiracją i wzorem do naśladowania jest dziecięca wyobraźnia i/czy aktywność słowna. Pojawia się w dramacie stylizacja na język potoczny i środowiskowy; w ekspresywnym, radosnym żargonie filmowców wulgaryzmy splatają się z elementami slangu zawodowego i banałami. Co ciekawe, podmiot autorski ujawniający się w didaskaliach wchodzi w podobne role, co postaci dramatu: buduje wypowiedź jako oczywistą manifestację nonszalancji, luzu i odpowiedniego looku, zgodnie z wymogami komunikacji, w której chodzi przede wszystkim o atrakcyjność wizualną i siłę autokreacji. Świat przedstawiony w dramacie, stworzony z wykorzystaniem estetyki recyklingu, prezentuje się czytelnikowi jako obszar gry masek, pod którymi ukrywają się figury dość bezmyślne i prostackie, nie tyle mówiące, ile mówione językiem jakby zasłyszonym, pożyczonym, narzuconym. Język ten, zarówno w partiach dialogowych, jak i we fragmentach jawnoteatralnych didaskaliów, sprytnie maskuje pożądlivy, instynktowny sposób bycia postaci dramatycznych.

* * *

Zaprezentowane odmiany paratekstów odnaleźć można w wielu nowych polskich dramatach. Przywołane przeze mnie przykłady pochodzą ze sztuk w jakiejś mierze reprezentatywnych, jeśli chodzi o illokucyjny wymiar i performatywną energię dyskursu dramatycznego. Nie są to jednak przypadki szczególne, ponieważ podobne sposoby komponowania tekstu pojawiają się w różnym zakresie w twór-

czości innych autorów. Gdyby przyjrzeć się dokładnie formom eksponowanych fragmentów paratekstualnych, można by odnaleźć ich odpowiedniki w tradycji literackiej i konwencjach dramatopisarskich XX stulecia. Wyraziste eksperymenty z tekstem pobocznym są przecież charakterystyczne dla tekstów kabaretowych, dla twórczości surrealistów czy dramatu absurdu. W przypadku dramaturgii najnowszej (nad)obecność paratekstów wiąże się z tendencją do rozbijania tradycyjnej dialogowej struktury dramatu, ale przede wszystkim – z autorskimi gestami kompilacji wielu spetryfikowanych dyskursów publicznych, co pozwala określić nowe dramaty jako przestrzenie jawnej tekstualności, która determinuje oczywiście proces lektury i programuje specyficzne uwrażliwienie czytelnika na grę znaczeń w ramach projektowanej przez autora konstelacji słów.

Różne fragmenty całościowego „tekstu didaskalicznego”, bardzo atrakcyjne z perspektywy lektury, nie zawsze – a nawet dość rzadko – pełnią funkcję instrukcji teatralnych. Pojawiają się one bowiem raczej w randze autorskiej „gry słowem” jako tworzywo tekstu pełnego wewnętrznego napięcia. Co nie znaczy, że parateksty nie mogą zaistnieć w przedstawieniu – albo w postaci partii tekstu wygłaszanego, albo znajdując swój ekwiwalent w postaci innych środków teatralnych.

Reasumując wszystkie poczynione uwagi, traktowałabym różne formy paratekstualne w nowym polskim dramacie nie tylko, co oczywiste, jako przykład wskazówek scenicznych czy wizualno-reżyserskich uprawnień autora oraz środek natężenia mocy illokucyjnej wypowiedzi i energii performatywnej tkwiącej w słowie, lecz także jako przykład wzmożonej literackości utworów dramatycznych, które nie są wyłącznie tekstami teatralnymi. Ich autorzy projektują bowiem specyficzny rodzaj doświadczenia czytelnika – **lekturę jako wydarzenie**, w czasie którego na równi z rozpoznawaniem mimetycznych walorów fikcji następuje specyficzna, jednostkowa realizacja dramatu. Tekst wydarza się w procesie lektury na różne sposoby, także dzięki konfrontacji dialogowej formy podawczej i towarzyszących jej licznych paratekstów.

Bibliografia

- Bogdanowska M., *Komentarz i komentowanie. Zagadnienia konstrukcji tekstu*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Grabowski A., Kopciński J., *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 7–26.
- Kmiecik M., *Śmierć pracownika*, „Dialog” 2011, nr 12, s. 73–112.
- Lewkowicz I., *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] A. Grabowski, J. Kopciński (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 97–122.

- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Nie przez szybę. Rozmowa z Michałem Kmiecikiem, rozmawiała Justyna Jaworska, „Dialog” 2011, nr 12, s. 113–115.
- Pakuła M., *Księżę Niezłom*, [w:] idem, *Biały dmuchawiec. Pięć sztuk teatralnych*, Wyd. Fundacja SPLOT, Kraków 2010.
- Pakuła M., *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11, s. 14–33.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998.
- Popczyk-Szczęsna B., *Konflikt słów – zderzenie kultur. O napięciach w tekstach scenicznych Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk*, [w:] S. Bobowski, P. Rudzki (red.), *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 209–220.
- Ruta-Rutkowska K., *Polska tradycja metadramatu*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Sikorska-Miszczyk M., *Katarzyna Medycejska*, „Dialog” 2008, nr 3, s. 42–69.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.
- Wąchocka E., *Autor i dramat*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, [w:] M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 217–247.

Beata Popczyk-Szczęsna

PARATEXTS IN THE NEW POLISH DRAMA

Abstract. Contemporary authors writing for the theater expose a linguistic shape of dramas in their works, and consequently they apply numerous paratextual forms. The role of paratexts is by no means restricted to their instrumental function only; stage directions and self-referential remarks are more than simple stage guidelines or information about the elements of the world depicted.

There have been many studies on essential functions of paratexts in drama. This paper is a kind of supplement where three noticeable strategies of the author will be discussed, consisting in including paratexts in the drama. These are the following compositional solutions: 1) entering in the drama dialogue the expanded fragments of narration, being autonomous entireties, which are marked as subsequent scenes; 2) using subheadings which begin individual fragments of the text and which are ironic counterpoints of the content of dialogues; 3) enriching the text with amusing comments which are examples of the author's word-formative and stylistic show; these fragments indicate

that what is more important than the work's mimetic power is the anatomy of drama as a collection of words which are "well cut".

The above-mentioned techniques of composition are typical of literary work of a number of contemporary playwrights.

Słowa kluczowe: dramat, dialog, lektura dramatu, parateksty, metateksty.

Key words: theatrical play, dialogue, reading of the play, paratexts, metatexts.