

ROZDZIAŁ 1

Stan badań

1.1. Wprowadzenie

Na podstawie przeprowadzonego przeglądu literatury przedmiotu wyłoniono jako istotne tło proponowanych rozważań trzy główne wątki dotychczasowych badań: po pierwsze wzmianki o komicznym potencjale niektórych struktur i kategorii wpisujących się w spektrum metafikcji, po drugie szkice podejmujące tematykę związaną z różnymi aspektami komizmu w twórczości – osobno – Luigiiego Pirandella i Witolda Gombrowicza, po trzecie uwagi porównawcze nakreślające pirandellowsko-gombrowiczowskie pokrewieństwa. W przypadku Pirandella można odnotować dwa rodzaje studiów: te omawiające poglądy pisarza na temat zjawisk komicznych wyłożone w tekście *L'umorismo* oraz te dotyczące jakości komicznych w jego twórczości (na przykład rozpatrujące ją w świetle autorskich poglądów na zagadnienia humorystyczne, albo też traktujące o powinowactwach sztuk Pirandella z gatunkami komicznymi, takimi jak komedia dell'arte). Istotne miejsce zajmuje monografia Florindy Nardi, w której badaczka obszernie omawia poglądy Pirandella na zjawiska komiczne, sytuując je w szerokiej panoramie teorii komizmu (między innymi zestawia jego dorobek z psychoanalizą, z koncepcjami Sigmunda Freuda czy Henriego Bergsona), jak również ilustruje niektóre realizacje humoryzmu w twórczości Pirandella. Jeśli zaś chodzi o gombrowiczowskie jakości komiczne, to badacze zajmowali się różnymi ich aspektami, na przykład: parodią, groteską, karnawalem czy czarnym humorem. Wśród badań naświetlających rozmaite wymiary zjawisk komicznych i z pogranicza komizmu w twórczości Pirandella i Gombrowicza można odnotować brak studiów nad komicznymi sensami metafikcji.

Rozdział jest podzielony na trzy części: w pierwszej omówiono badania nad powiązaniem metafikcji i komizmu, w drugiej – wobec braku studiów porównawczych na ten temat – przytoczono wyniki prowadzonych dotąd oddzielnie badań wokół pirandellowskich i gombrowiczowskich jakości komicznych, a w trzeciej zarysowano główne wątki dotychczasowej refleksji komparatystycznej nad włoskim i polskim pisarzem.

1.2. Powiązania metafikcji i komizmu

Margaret A. Rose w 1979 roku w książce pt. *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, jak również w późniejszej publikacji *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern* wskazuje na zależność parodii i metafikcji¹. Australijska badaczka postrzega parodię jako „metafikcyjne lustro fikcji”², jako metafikcyjne lustro procesu tworzenia i odbioru tekstów literackich oraz jako krytyczny cytat języka literackiego z komicznym efektem³. Rose kładzie nacisk na sposób, w jaki parodia przez zwrócenie uwagi na formalne „zrobienie” i sztuczność literatury problematyzuje *mimesis* oraz nieustannie walczy z naiwnymi i uproszczonymi koncepcjami literackiej reprezentacji⁴. Jak zaznacza, pewne rodzaje parodystycznej fikcji „zachowują się” metafikcyjnie – oto tekst parodystyczny zawiera lustro własnych fikcjonalnych praktyk, ma więc podwójne oblicze: jest jednocześnie fikcją i fikcją o fikcji. Parodia skupia w sobie, niczym w soczewce, praktyki literackie, których owoc stanowi. Badaczka zwraca przy tym uwagę na konwencje tworzenia, komponowania, konstruowania fikcji. W swoich rozważaniach sygnalizuje ponadto negocjacje, do których siłą rzeczy dochodzi w procesie odbioru parodii: ponieważ zawiedzione zostają oczekiwania odbiorcy, konieczna okazuje się ich weryfikacja. Według Rose parodia ma metafikcyjną naturę i jest formą metafikcji. Każda parodia jest zatem metafikcją, ale nie każda metafikcja jest parodią. W *Parody/Metafiction* zostaje przedstawiona teza, że parodia ma charakter metafikcyjny, pełni funkcje metafikcyjne, prowadzi do metafikcji, przy czym autorka ta nie wiąże wprost komicznego wydźwięku parodii z metafikcyjnością. Rose stwierdza metafikcyjny wydźwięk parodii. Wskazuje na metafikcyjność jako jedną z możliwych cech parodii, jednak zaznacza również, że metafikcyjność – w odróżnieniu od komizmu – nie jest jej cechą konstytutywną. Metafikcyjność parodii ujawnia się więc w ścisłym powiązaniu z komizmem, wywołanym zaskakującym zestawieniem naśladowanego wzorca z nowym kontekstem. Badaczka konstatuje, że w metafikcji cytat nie musi wytwarzać efektu komicznego i nie każdy typ komicznej metafikcji może być określony jako

¹ M.A. Rose, *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London 1979. Na temat parodii i jej zestawienia z kategoriami takimi jak metafikcja i komizm zob. eadem, *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993 – to uściślone i rozbudowane rozważania, które wcześniej autorka przedstawiła w *Parody/Metafiction*.

² Oryg. „metafictional mirror to fiction” (M.A. Rose, *Parody/Metafiction...*, s. 13).

³ Oryg. „[parody is] the critical quotation of performed literary language with comic effect”, „the metafictional mirror to the process of composing and receiving literary texts” (ibidem, s. 59).

⁴ „Myślę, że parodię można rozumieć jako metafikcję, czyli fikcję, która dąży do ustalenia określonych zasad komunikacji literackiej i odwołuje się do tradycji literackiej, poprzez przywołanie pierwowzoru i przetworzenie go” (wypowiedź Wojciecha Browarnego w: *Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 6–7).

parodystyczny, bowiem komizm w metafikcji bywa osiąganym za pomocą odmiennych niż w parodii sposobów. Rose utrzymuje zatem, że komizm w parodii ujawnia metafikcję, u podstaw mojej koncepcji badawczej leży natomiast teza, że jedną z możliwych determinant komicznego potencjału parodii jest jej metafikcyjność. Uporządkowania zaproponowane przez tę autorkę stanowią istotny kontekst moich badań, których cel łączy się z dowiedzeniem, że parodia, będąc źródłem metafikcji, ma wydzźwięk komiczny (metafikcja jest jedną z determinant komicznego potencjału parodii). Analizy przedstawiane w tym studium zmierzają do dowiedzenia, że to metafikcja jest źródłem komizmu, operując między innymi parodią. Komizm tak ujmowanej parodii wiąże się z jej aspektem metafikcyjnym, który – jak można przyjąć, idąc tropem wyznaczonym przez Rose – jest w nią niejako wpisany.

Także Linda Hutcheon w swoich obszernych badaniach na temat parodii⁵ konsekwentnie rozpatruje ją w kontekście metafikcji, odmawia jednak przypisania jej na stałe cechy prześmiewczości, komiczny wydzźwięk parodii traktując z założenia marginalnie. W tekście *Parody without Ridicule* sytuuje parodię wobec metafikcji. Badaczka zauważa, że autorzy powieści metafikcyjnych operują wieloma metodami ujawniania, że ich dzieła są literackimi artefaktami, sztucznymi wytworami zbudowanymi ze słów. „Literackość” i językowe „zrobienie” utworu bywają sygnalizowane między innymi za sprawą parodii – oto dzieło jawi się jako zbudowane na innym dziele, które nieustannie uobecnia się w tle⁶. Również w typologii zaproponowanej w 1980 roku w książce *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* Hutcheon wymienia parodię, obok *mise en abyme* i alegorii, jako główną formę jawnej metafikcji diegetycznej⁷. Jak zauważa autorka, na przykład John Barth wykorzystuje narzędzia parodystyczne, by wskazać diegetyczne, fikcyjne, literackie elementy swoich fikcji⁸. Szczegółowe uwagi na temat parodii w kontekście metafikcji badaczka przedstawia w rozdziale zatytułowanym *Thematizing Narrative Artifice. Parody, Allegory and the Mise En Abyme*⁹.

⁵ Zob. L. Hutcheon, *Parody without Ridicule. Observations on Modern Literary Parody*, „The Canadian Review of Comparative Literature” 1978, t. 5, nr 2, s. 201–211; eadem, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1980; eadem, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York 1985; eadem, *Historiograficzna metapowieść. Parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 72, nr 4, s. 216–229 (tyt. oryg. *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*).

⁶ „Modern experimental novelists – or metafiction writers as they are now called – have many ways of pointing out that their creations are essentially artifices made of words [...]. Often [...] the ‘literariness’ of the work is signalled by the presence of parody: in the background of the author’s work will stand another text, against which the new creation will be measured” (L. Hutcheon, *Parody without Ridicule...*, s. 201).

⁷ Oryg. „overt diegetic metafiction” (eadem, *Narcissistic Narrative...*, s. 27).

⁸ Ibidem, s. 50–51.

⁹ L. Hutcheon, *Thematizing Narrative Artifice. Parody, Allegory and the Mise En Abyme*, [w:] eadem, *Narcissistic Narrative...*, s. 48–57.

Hutcheon ukazuje parodię jako formę metafikcji, pisze o parodii w metafikcji¹⁰, o metafikcji, która parodiuje¹¹, o metafikcyjnej parodii¹², wreszcie o parodystycznej metafikcji¹³, nie rozpatruje jednak komizmu związanego z metafikcyjnymi cechami czy zastosowaniami parodii, przeciwnie: zaznacza, że parodia w metafikcji zaprasza do rozpoznania kodów literackich, ale błędem byłoby uznanie za ostateczny efekt tego procesu wykpienie i wyśmianie czy czystą destrukcję¹⁴. W odniesieniu do niektórych współczesnych pisarzy, jak na przykład John Fowles, John Gardner czy Thomas Mann, pisze o „dziwnej formie parodii”¹⁵, która jest ironiczna, ale mało prześmiewcza, która też wyraża krytyczny dystans, choć niewiele w niej kpiny. Hutcheon twierdzi, że we współczesnych odmianach parodii nie występuje element wyśmiania¹⁶. Z jednej strony trudno nie zgodzić się z badaczką: parodia nie zawsze prowadzi do efektów *sensu stricto* komicznych, z drugiej należy odnotować, że parodia jako źródło metafikcji odznacza się komicznym potencjałem (innymi słowy, potencjał komiczny może być związany z metafikcyjnym wydźwiękiem parodii – przy czym oczywiście nie jest to jedyna możliwa determinanta komicznych sensów parodii).

Wnioski na temat paranteli parodii i metafikcji prezentuje też Patricia Waugh w 1984 roku w słynnej monografii poświęconej metafikcji¹⁷. Jak zauważa, metafikcja i parodia są tak bliskie, że nadzwyczaj trudne jest rozgraniczenie obu pojęć. Badaczka wskazuje, że obie techniki służą zbliżonym celom: po pierwsze „defamiliaryzacji” konwencji literackich, które uległy automatyzacji i stały się nieautentyczne, a po drugie wytworzeniu nowych i bardziej autentycznych form¹⁸. Według Waugh metafikcja i parodia niekoniecznie idą w parze, ale

¹⁰ Eadem, *Narcissistic Narrative...*, s. 25.

¹¹ Oryg. „metafiction parodies” (ibidem).

¹² Oryg. „metafictional parody” (ibidem, s. 24).

¹³ Oryg. „parodic metafiction” (ibidem, s. 50).

¹⁴ Ibidem, s. 25. Więcej na ten temat pisze L. Hutcheon, *Parody without Ridicule...*, s. 201–211.

¹⁵ Oryg. „strange form of parody” (eadem, *Parody without Ridicule...*, s. 201).

¹⁶ W badaniach nad parodią można wyróżnić tendencję do oddzielania jej od komicznego aspektu, a nawet – do negatywnego postrzegania tego aspektu. Na przykład w teoriach strukturalistów i poststrukturalistów „na pierwszy plan wysuwa się kwestia nieciągłości, intertekstualności i autorefleksyjności tekstów literackich (Kristeva, Todorov, Barthes) oraz destrukcyjnego charakteru parodii jako formy wyłącznie komicznej (Derrida, Foucault)” (E. Sidoruk, „Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern”, Margaret A. Rose, Cambridge 1993 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1998, t. 89, nr 3, s. 224).

¹⁷ P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London–New York 2001. Zob. zwłaszcza rozdział tej książki pt. *Literary Evolution. The Place of Parody* (s. 63–87).

¹⁸ „Russian formalist theory begins with Viktor Shklovsky’s notion of *ostranenie* or *defamiliarization*. Literature here becomes a means of renewing perception by exposing and revealing the habitual and the conventional. This leads Shklovsky to the second main concept in his theory, that of ‘laying bare the device’ in order to achieve defamiliarization. Literature can thus be seen as inherently self-conscious, for ‘laying bare the device’, when applied to the literary work itself, results in self-conscious parody. [...] metafiction represents a response to a crisis

ponieważ mają podobne cele, to nierzadko występują w sztuce razem. Pisze ona o parodii w kontekście metafikcji: wspomina o parodii w metafikcji¹⁹, o metafikcyjnej parodii²⁰, o parodii jako narzędziu metafikcji (jako sposobie obnażenia konwencji, a więc jako źródle metafikcji)²¹. Wprawdzie badaczka nie analizuje obu kategorii w ścisłym związku z komizmem, czyni jednak interesujące uwagi, sytuując w uogólnionych zarysach parodię i metafikcję wobec Freudowskiej teorii dowcipu wyłożonej w książce *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Autorka konkluduje zresztą, wykazując bliskość z postawą Hutcheon, że „parodia w metafikcji jest czymś więcej niż dowcipem”²².

Do założeń Rose, Hutcheon i Waugh odnosi się w 1999 roku Sonia Baelo-Allué w artykule poświęconym parodii i metafikcji w filmie Woody’ego Allena *Jej wysokość Afrodyta* (tyt. oryg. *Mighty Aphrodite*)²³. U podstaw tych analiz leży założenie, że i parodia, i metafikcja mogą być wykorzystane w celach komicznych,

within the novel – to a need for self-conscious parodic undermining in order to ‘defamiliarize’ fictional conventions that have become both automatized and inauthentic, and to release new and more authentic forms. Parody, as a literary strategy, deliberately sets itself up to break norms that have become conventionalized” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 65–66).

¹⁹ Oryg. „parody in metafiction” (ibidem, s. 64, 72, 78).

²⁰ Oryg. „metafictional parody” (ibidem, s. 67).

²¹ „One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks. The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction” (ibidem, s. 31).

²² „Certainly, what Freud argued for the release potential of the joke could be argued for parody. In *Jokes and their Relation to the Unconscious* he shows that the power of jokes is a consequence of their form. As in dreams, this is based on a process of condensation plus substitution. He sees the function of jokes (as I have argued in the case of metafiction) as an extension of the play instinct. The parodist/metafictionist, using an established mode of fiction, lays bare the conventions that individual works of the mode share (which therefore define it) and fuses them with each other to extrapolate an «essence». This is then displaced through exaggeration and the substitution of a new content, so that the relationship of form to content, as in the joke, is itself laid bare. The joke, however, elicits only an immediate release response. Metafiction elicits both this and a release within the system of literary history. Freud argues further that what is special about jokes is their procedure for safeguarding the use of methods of providing pleasure against the objections raised by criticism which would put an end to the pleasure... the joke-work shows itself in a choice of verbal material and conceptual situations which will allow the old play with words and thoughts to withstand the scrutiny of criticism; and with that end in view every peculiarity of vocabulary and every combination of thought sequences must be exploited in the most ingenious possible way (Freud 1976, p. 180 [S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, przeł. J. Strachey]). In metafiction, the criticism is provided in the work itself by the process which produces the joke or parody, for this method of displacement and substitution carries with it an implicit critical function. Parody in metafiction, despite what its critics might argue, is more than a joke” (P. Waugh, *Metafiction...*, s. 77–78).

²³ S. Baelo-Allué, *Parody and Metafiction in Woody Allen’s “Mighty Aphrodite”*, „Epos” 1999, nr 15, s. 391–406.

uzupełniając się wzajemnie dla uzyskania nowych rezultatów²⁴. Badaczka odwołuje się, podążając ścieżką wytyczoną przez Hutcheon i Waugh, do formalizmu rosyjskiego, by określić, że metafikcja prowadzi do obnażenia narzędzi konstrukcji utworu²⁵ – konstrukcja dzieła, zamiast pozostać niewidoczną, jest eksponowana i ujawnia własną sztuczność. Wiedzie to, jak pisze Baelo-Allué, do eksplorowania problematycznej relacji życia i fikcji. Metafikcja, która – co podkreśla autorka – jest wykorzystywana szczególnie przez postmodernistów, wprowadza do dzieła pesymistyczny nastrój, prowokując konstatację, że wszyscy jesteśmy uwięzieni w konstrukcjach, które sami wytwarzamy, zarówno w obrębie fikcji, jak i w rzeczywistości. Uporządkowana rzeczywistość i fikcja są przez metafikcję kwestionowane i odrzucane. W efekcie metafikcja determinuje poczucie zamieszania, pesymistyczny nastrój. Gdzie tu komizm? Baelo-Allué lakonicznie konstatuje, że choć zasadnicze cele metafikcji są poważne, to jej rezultaty mogą być również komiczne²⁶, i zaznacza, że obie kategorie nie zawsze muszą być ujmowane w ich negatywnych i pesymistycznych aspektach, mogą być bowiem wykorzystane w celach komicznych, stając się z powodzeniem źródłem przezbawnych komedii²⁷. Badaczka wskazuje więc na możliwy komiczny wydźwięk obu kategorii oraz na to, że mogą one współtworzyć komizm, nie analizuje jednak, na czym miałyby polegać, z czego wynikać, na jakich mechanizmach miałyby się zasadzać taki rodzaj komizmu. Istotna – zwłaszcza w kontekście struktur i sensów metafikcji w twórczości dramatycznej Pirandella i Gombrowicza – wydaje się ogólna konstatacja Baelo-Allué, że nawet jeśli zasadnicze cele metafikcji są poważne, to jej efekty mogą być również komiczne. Metafikcja, o czym mowa w dalszej części książki, służy w utworach obu pisarzy poważnym celom, będąc wyrazicielką nurtujących ich dylematów artystycznych i egzystencjalnych, stąd jej wydźwięk – nawet gdy jest komiczny – okazuje się podszyty refleksją, tragizmem, groteską.

W kontekście badań nad komizmem metafikcji na uwagę zasługuje tekst autorstwa Keyvana Sarkhosha *Metalepsis in Popular Comedy Film* (2011)²⁸, w którym przeanalizowano metalepse i wskazano jej komiczne konsekwencje w filmach z gatunku komedii. Wzmianki o komicznym wydźwięku metalepse, jednej z kategorii wpisujących się w spektrum zjawisk metafikcyjnych, czynią już

²⁴ Ibidem, s. 394.

²⁵ Zob. W.B. Szklowski, *A Parodying Novel. Sterne's "Tristram Shandy"*, [w:] Laurence Sterne. *A Collection of Critical Essays*, red. J. Traugott, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1968 (tyt. oryg. *Parodiini Roman. „Tristram Shendi” Sterna*); idem, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 95–111 (tyt. oryg. *Iskusstvo, kak priem*).

²⁶ „Luckily enough, even though the aim may be serious the effect can also be comic” (S. Baelo-Allué, *Parody and Metafiction...*, s. 392).

²⁷ Ibidem.

²⁸ K. Sarkhosh, *Metalepsis in Popular Comedy Film*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2011, s. 171–196.

wcześniej Gérard Genette²⁹, a później John Pier i Jean-Marie Schaeffer³⁰. Sarkhosh przenosi Genette'owski termin „metalepsa narracyjna” (oryg. „*métalepse narrative*”) na grunt badań filmoznawczych i dokonuje analiz jej przykładów w komediach między innymi Woody'ego Allena, Marty'ego Feldmana i Mela Brooksa. Badacz konkluduje, że metalepsa potrafi doprowadzać do komicznego rozładowania napięcia w zderzeniu z trudną do zniesienia konstatacją, że cała nasza rzeczywistość może być w istocie fikcją. Sarkhosh stosuje przy tym pewne nader ciekawe rozróżnienia. Wydziela dwa typy metalepsy w komediach: „metalepsę narracyjną”³¹ i „metalepsę fikcjonalną”³², odnotowując, że każdy z nich determinuje własne efekty komiczne. Z metalepsą narracyjną mamy do czynienia w przypadku wtargnięcia ekstrapoetycznych elementów, zwłaszcza związanych z narratorem, do świata fikcyjnego (dochodzi więc do przekroczenia granicy między światem fikcyjnym a rzeczywistością wobec niego zewnętrzną, która jest przedmiotem odzwierciedlenia w fikcji). O metalepsie fikcjonalnej można zaś mówić, jeśli następują przemieszczenia i przemieszania między różnymi światami fikcyjnymi (bez wtargnięcia narratora czy wyeksponowania narzędzi narracyjnych). W przypadku metalepsy narracyjnej komizm wynika z ogólnego poczucia absurdu i parodii prowokowanego w danej scenie lub całym filmie. Komizm metalepsy narracyjnej eksploruje konwencje filmowe (a także proces produkcji filmów) i opiera się przede wszystkim na działaniach, reakcjach fikcyjnych postaci, na wiedzy i współudziale publiczności oraz na rozmaitych komicznych aluzjach. Metalepsa narracyjna ma głębokie koligacje z komedią. Z kolei metalepsa fikcjonalna (efekt metaleptyczny ma tu fantastyczny i niepokojący charakter) nie jest sama z siebie komiczna; śmiech widzów okazuje się tutaj, zgodnie z Freudowską teorią dowcipu, formą rozładowania napięcia, kompensacji i rozprężenia w obliczu czegoś niepokojącego³³. Sarkhosh w drodze szczegółowych analiz metalepsy w filmie dochodzi do wniosku, że prowadzi ona do komicznych efektów, a następnie badacz dokonuje pośród nich rozróżnień.

²⁹ G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, wstęp J. Culler, Cornell University Press, Ithaca 1980, s. 234–235 (tyt. oryg. *Discours du récit. Essai de méthode*).

³⁰ J. Pier, J.-M. Schaeffer (red.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2005, s. 10–11.

³¹ Oryg. „narrative metalepsis” (K. Sarkhosh, *Metalepsis in Popular Comedy Film...*, passim).

³² Oryg. „fictional metalepsis” (ibidem, passim).

³³ „In the case of *narrative metalepsis* comic effect results from the overall absurd and parodistic humor of a scene or of an entire film. It reflects the production conventions of the film and is based primarily on the actions and reactions of the fictional characters, in the cognizance and complicity of the audience and on further comic allusions. [...] Here [*fictional metalepsis* – N.B.], the metaleptic effect is of a fantastic, even disturbing nature. Therefore, in the case of fictional metalepsis the comic effect, finding its expression in the laughter of the audience, is frequently a form of relief on the side of the spectator. Comedy here, is a kind of alleviation, compensation or détente (cf. Freud 1905/1982: 138 [S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, przeł. J. Strachey]) in the light of hypothetical, but nonetheless disturbing fantasma” (ibidem, s. 192).

Sformułowane przez niego konkluzje dotyczące komizmu metalepsy są jednak tylko ogólne, nie sytuuje on bowiem metalepsy wobec teorii i form komizmu, nie pokazuje, na czym polega i z czego wynika komiczny wydźwięk metafikcji.

1.3. Pirandello i gombrowiczowskie jakości komiczne

1.3.1. Luigi Pirandello

Pirandello, jako teoretyk i praktyk komizmu (oraz humoryzmu), stanowi ciekawy materiał dla badacza tego zagadnienia. Nie dziwi więc, że można wyróżnić obszerny korpus tekstów traktujących o Pirandello i jego ujęciu zjawisk komicznych i o twórczości włoskiego pisarza w świetle jego własnych założeń na temat humoryzmu. Obie perspektywy łączy Nardi, która w monografii pt. *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana* (2006) poświęca uwagę Pirandello i komizmowi – zarówno refleksji teoretycznej dramaturga, jak i jej zastosowaniu w jego pisarstwie. Tom jest podzielony na dwie części. W pierwszej (*Preliminari su comico e umorismo*) autorka najpierw (w podrozdziale *Cenni di storia e teoria del comico da Platone a Baudelaire*) przedstawia analizę historyczno-teoretyczną komizmu, zarysowuje refleksje teoretyczne na temat komizmu, jego przejawów i mechanizmów wytwarzania od Platona do Baudelaire'a, a następnie (w podrozdziale *Bergson e Freud verso e versus Pirandello*) skupia się na trzech autorach (Bergsonie – filozofie, Freudzie – psychoanalityku i Pirandello – pisarzu), kodyfikatorach niezbyt odległych, jak wykazuje badaczka, interpretacji komizmu, wszyscy trzej opanowali bowiem do perfekcji oscylowanie między komizmem a tragizmem³⁴. W drugiej części książki, *Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, najpierw (w podrozdziale *Il comico ne L'umorismo di Pirandello*) Nardi analizuje założenia Pirandello dotyczące

³⁴ „Le rire di Bergson come *Der Witz* di Freud in opposizione e, al tempo stesso, in direzione de *L'umorismo* di Pirandello segnano un cambiamento, sintomatico dell'età contemporanea, di un nuovo modo di intendere comico e umorismo, legati appunto ad una società entrata in una nuova era che, pur tenendo conto delle passate considerazioni, affronta la comicità legandola ancor più al «sentire umano» e alla sua tragicità. Perché si abbia comico per Bergson deve esserci «un'anestesia momentanea del cuore»; per Freud il «risparmio di compassione» che dà il piacere umoristico è possibile solo in una condizione di totale indifferenza; al contrario e di conseguenza, infine, per Pirandello (più attento all'ombra che al corpo, all'umorismo che al comico) il «sentimento del contrario», l'umorismo, si ha solo se si abolisce quell'indifferenza, se si compatisce, se si scompone la realtà per capirne il più profondo e minuto dettaglio della sua tragicità, ma questo si ottiene soltanto con il superamento del comico con il comico stesso. E tutta l'attenzione della presente indagine è, infatti, dedicata al comico, alla sua centralità e funzionalità all'interno della teoria pirandelliana nonché, più avanti, della sua applicazione letteraria e drammaturgica” (F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Vecchiavelli, Roma 2006, s. 13).

humoryzmu i komizmu, ilustrując je przykładami z jego twórczości (odwołuje się nie tylko do tekstów literackich – zarówno prozy, jak i dzieł teatralnych Pirandella – lecz także do różnych jego pism: listów, esejów itd.); a następnie (w podrozdziale *La drammaturgia del umorismo. Dalle novelle al teatro attraverso il dialetto dell'attore*) proponuje lekturę niektórych dzieł Pirandella napisanych dla teatru między pierwszym (1908) a drugim wydaniem (1920) *L'umorismo*, które pokazują zastosowanie w praktyce poetyki opisanej w eseju. Nardi omawia zatem sztuki z okresu dialektalnego twórczości pisarza, takie jak *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola*, *'A birritta ccu 'i ciancianeddi*³⁵. Skupia się przy tym szczególnie na relacji Pirandella z aktorem Angelem Muskiem (od fascynacji i wspólnych sukcesów do rozstania, gdy Pirandello dojrzewa do zmiany kursu w kierunku teatru refleksji i teatru humoryzmu)³⁶. Autorka nakreśla równoległe ewolucję koncepcji komizmu i humoryzmu³⁷ oraz relacji dramaturga z aktorem z Katanii. Najogólniej rzecz ujmując, zajmuje się więc ona komizmem dzieł włoskiego pisarza w kontekście jego wyłożonych w *L'umorismo* teoretycznych dociekań na tematy komiczne. Wprawdzie Nardi ani nie porusza bezpośrednio zagadnień związanych z metafikcją u Pirandella, ani nie odnosi się do dramatów będących w tym studium przedmiotem analiz, jednak konstytuuje istotne tło dla spojrzenia na zjawiska komiczne w wybranych sztukach Pirandella z perspektywy obecnych w nich struktur metafikcyjnych.

Wśród licznych prac poświęconych Pirandellowskiej teorii komizmu i humoryzmu można wymienić (oprócz oczywiście tekstu źródłowego, jakim jest *L'umorismo* pióra Pirandella) te, których autorzy z jednej strony analizują humoryzm dramaturga w jego diachronicznych i synchronicznych uwikłaniach kulturowych, z drugiej podnoszą nowatorski charakter Pirandellowskiej poetyki, na przykład: *Le fonti di Pirandello* (1996) pod redakcją Antonia Alessia i Giuliany Sanguinetti Katz³⁸, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali* (2002) autorstwa Paoli Caselli³⁹ (porównuje ona między innymi dwa wydania *L'umorismo*: pierwsze z 1908 i drugie z 1920 roku), *Ridere e modernità. Sull'umorismo pirandelliano* (1996) Francesca Loriggia⁴⁰ czy *L'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento* (1996) Rina Caputa⁴¹

³⁵ Autorka zestawia też komizm nowel z komizmem opartych na nich sztuk.

³⁶ Pirandellowskie sztuki, w których wystąpił katarski aktor Angelo Musco, to: *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola*, *'A birritta*, *'A giara*, *'A patenti*, *Con i guanti gialli*.

³⁷ Nardi konkluduje: „dal comico nell'umorismo come superamento del comico stesso all'umorismo come scomposizione della realtà e inafferabilità della verità; dal personaggio fuori di chiave al personaggio che si vede vivere e assume un atteggiamento di indifferenza per combattere il sentimento; da Agostino Toti e Nociu Pampina, a Lamberto Laudisi e Leone Galla, per arrivare poi, solo dopo questo percorso, ai protagonisti del metateatro” (F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico...*, s. 219).

³⁸ A. Alessio, G. Sanguinetti Katz (red.), *Le Fonti di Pirandello*, Palumbo, Palermo 1996.

³⁹ P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Firenze 2002.

⁴⁰ F. Loriggio, *Ridere e modernità. Sull'umorismo pirandelliano*, [w:] *Le Fonti di Pirandello...*, s. 37–51.

⁴¹ R. Caputo, *L'umorismo nel pensiero estetico del primo Novecento*, [w:] idem, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Europa, Roma 1996, s. 159–171.

(który zarysowuje pojęcie „patetico” w *L'umorismo*). Istnieją też studia porównawcze zestawiające założenia Pirandella dotyczące humoryzmu z myślą Freuda i psychoanalizą, jak również z koncepcjami innych teoretyków komizmu, na przykład Bergsona: *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello* (1988) Renata Barillego⁴², *Pirandello e Freud. Le dimensioni conoscitive dell'umorismo* (1982) Roberta S. Dombroskiego⁴³, *Comicità, umorismo e il “perturbante” freudiano* Marii Adelaide Caponigry⁴⁴ czy *Pirandello e la psicoanalisi* (1984) Luigiego Russa⁴⁵. Należy wymienić ponadto opracowania traktujące o Pirandello i koncepcji humoryzmu: *The Frames of Comic Freedom* (Umberto Eco definiuje tu jej konstytutywne elementy, a także opisuje różnice między komizmem, tragizmem i humoryzmem)⁴⁶, Donatego Santerama *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello* (2000)⁴⁷ czy niektóre podrozdziały książki Laury Salmon pt. *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dowlatov* (2018)⁴⁸, przede wszystkim *La teoria di Pirandello e il concetto di “umorismo”* oraz *Da Pirandello a un modello teorico attualizzato*. Wreszcie mamy do czynienia z opracowaniami poświęconymi związkom twórczości Pirandella z komedią dell'arte: numer monograficzny czasopisma „Pirandello Society of America”, zwłaszcza artykuły Johna Louisa DiGaetaniego *Six Clowns in Search of an Author. Pirandello's Six Characters and Commedia dell'Arte*⁴⁹, Mary Ann Frese Witt *Pirandello's Sicilian Comedies and the Comic Tradition*⁵⁰, Marka Spergela *Commedia Motifs in Pirandello's “Each in his own way”*⁵¹, oraz tekst Jamesa Fishera *An Author in Search of Characters. Pirandello and Commedia dell'arte*⁵². Badania skupiają się w największej mierze na teoretycznej

⁴² R. Barilli, *Il comico in Bergson, Freud e Pirandello*, [w:] *L'enigma Pirandello*, red. A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, Canadian Society of Italian Studies, Ottawa 1988, s. 318–335.

⁴³ R.S. Dombroski, *Pirandello e Freud. Le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, [w:] *Pirandello saggista*, red. P.D. Giovanelli, Palumbo, Palermo 1982, s. 59–67.

⁴⁴ M.A. Caponigro, *Comicità, umorismo e il “perturbante” freudiano*, [w:] eadem, *Sull'umorismo di Pirandello e altri saggi di teatro*, Aracne, Roma 2005, s. 118–130.

⁴⁵ L. Russo, *Pirandello e la psicoanalisi*, [w:] *Pirandello e la cultura del suo tempo*, red. E. Scrivano, Mursia, Milano 1984, s. 31–54.

⁴⁶ U. Eco, *Komizm – „wolność” – karnawał*, przeł. W.K. Pessel, „Konteksty” 2002, nr 3/4 (258/259), s. 132–136 (tyt. oryg. *The Frames of Comic Freedom*).

⁴⁷ D. Santeramo, *L'umorismo come strategia allegorica del significare in Pirandello*, [w:] *Pirandello e la parola*, red. E. Lauretta, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2000, s. 249–258.

⁴⁸ L. Salmon, *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dowlatov*, Franco Angeli, Milano 2018. Laurze Salmon, włoskiej rusycystce i teoretyczce przekładu, Pirandello i różnicowanie komizmu i humoryzmu służy do analiz twórczości Siergieja Dowlatowa oraz refleksji nad tłumaczeniem humoru literackiego.

⁴⁹ J.L. DiGaetani, *Six Clowns in Search of an Author. Pirandello's Six Characters and Commedia dell'Arte*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6, s. 7–11.

⁵⁰ M.A. Frese Witt, *Pirandello's Sicilian Comedies and the Comic Tradition*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6, s. 12–20.

⁵¹ M. Spergel, *Commedia Motifs in Pirandello's “Each in his own way”*, „Pirandello Society of America” 1990, nr 6, s. 22–29.

⁵² J. Fisher, *An Author in Search of Characters. Pirandello and Commedia dell'arte*, „Modern Drama” 1992, t. 35, nr 4, s. 495–512.