

ANNA KRASOWSKA

METATEKSTOWE STRATEGIE KOMUNIKACYJNE NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW KABARETU *POTEM*

WSTĘP

Szczególny wzrost popularności zjawisk kabaretowych, zwłaszcza w ostatnich dziesięcioleciach, skłania wielu badaczy do naukowego przyjrzenia się temu fenomenowi. Peryferyjna do niedawna dziedzina kultury, pomijana w opracowaniach często z obawy przed zajmowaniem się poważną analizą zagadnienia z natury swej niepoważnego, doczekała się już pokaźnej liczby artykułów, prac licencjackich i magisterskich. Trzeba jednak przyznać, że mimo rosnącej popularności badania nad tą dziedziną kultury są jeszcze dość młode i nieugruntowane. Brakuje na przykład całościowych opracowań definiujących i klasyfikujących sam przedmiot badawczy. Dlatego konieczne wydaje się choć skrótkowe objaśnienie, co rozumiemy pod pojęciem kabaretu literackiego. Odwołując się do klasyfikacji zaproponowanej przez Tadeusza Szczerbowskiego w pracy *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych* (1994), możemy zdefiniować kabaret literacki jako obyczajowy, podejmujący tematy aktualne, ale w wymowie dążący do uniwersalności, elitarny, wykorzystujący różne środki przekazu. Stwierdzenie zwykle przygotowany program, dopuszczający jednak improwizację, nosi znamiona sztuki. Relacje między nadawcą i odbiorcą przebiegają tu bowiem w sferze wyrafinowanej gry intelektualnej. „Literackość” konotuje również wiele odwołań intertekstualnych i jest związana z główną funkcją tej od-

Dr ANNA KRASOWSKA – pracownik Katedry Historii Języka Polskiego UKSW; adres do korespondencji: Katedra Historii Języka Polskiego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa.

miany kabaretu, to znaczy poszukiwaniem nowych form wyrazu w literaturze i sztuce. Stąd często bliski związek kabaretu literackiego z awangardą.

Z okazałej liczby rodzimych przedstawicieli omawianej dziedziny rozrywki wybieramy do dalszej analizy programy kabaretu *Potem*, którego głównym teksterem¹ był Władysław Sikora. Z zawodu monter telefonów – stał się wkrótce niekwestionowanym liderem jednego z najlepszych kabaretów ostatniego ćwierćwiecza i animatorem ruchu kabaretowego w środowisku zielonogórskim. Do najważniejszych jego inicjatyw należały: powołanie *Formacji Zaś* oraz *Imperium Trrrrt* do opieki nad początkującymi twórcami, prowadzenie w latach 1990-1992 fakultetu kabaretowego w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Zielonej Górze, założenie wytwórni filmowej *A'YOY* i wiele innych, a w ostatnich latach (2007-2010) także prowadzenie autorskiego kabaretu *Adin*. Oprócz działalności kabaretowej Sikora ma na swoim koncie wyreżyserowanie kilku filmów, m.in.: *Dr Jekyll i Mr Hyde* oraz *Baśń o ludziach stąd*. Sam programowo odcina się od współczesnego kabaretu w wydaniu estradowym, stwierdzając prowokacyjnie:

Nie włączę się w nurt spłaszczania roli kabaretu. Niech tam robią kabaret na wielkich estradach, jak sobie chcą. Ja się zakopuję w niszy i robię to, co mi sprawia przyjemność. [...] Nie zgodzę się z większością krytyków – którzy żądają od kabaretu więcej niż żartów. Żądają publicystyki, propagandy politycznej i społecznej lub wartości literackich i metafizycznych klimatów. To nie jest sztuka kabaretowa. Sztuką kabaretową jest dopiero to, co przełamuje schematy [...] Pojedyncze żarty bywają dziełami sztuki – jeśli tylko potrafią naruszyć swoją konstrukcją zakorzenione schematy².

Wybrane do niniejszej analizy teksty są potwierdzeniem ambitnych rozwiązań w sferze gry z utrwalonymi w kulturze i literaturze modelami opisu świata. Przyjrzyjmy się więc bliżej jednej z takich gier. Dotyczy ona złożonych i zhierarchizowanych relacji nadawczo-odbiorczych, w których teksty na poziomie „meta” stanowią przejaw strategii komunikacyjnej nadawcy, a ich celem jest sprowokowanie potencjalnego widza kabaretowego do zaangażowanego odbioru.

W tkance tekstów kabaretowych, w których komunikacja odbywa się równocześnie na różnych poziomach, pewne struktury nadawcze wydają się szczególnie predestynowane do generowania wypowiedzi na poziomie „meta”. Należą do nich: podmiot mówiący w tekście, ale zewnętrzny wobec świata przedstawionego, konferansjer oraz ujawniający się w finalnych partiach autor.

¹ Terminu *tekster* używamy za Michaeliem Fleischerem na określenie autora tekstów kabaretowych, w odróżnieniu od nacechowanego stylistycznie pojęcia *tekściarz*. Por. M. Fleischer, *Zarys teorii kabaretu*, w: tenże, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002, s. 305.

² <http://www.sikora.art.pl>

1. GRY METATEKSTOWE W WYPOWIEDZIACH NARRATORA

Tradycji wprowadzania postaci narratora do tekstu dramatycznego należy upatrywać w twórczości Bertolda Brechta, zaś na gruncie rodzimym – m.in. w dramatach Jana Augusta Kisielewskiego. Warto dodać, że obaj byli blisko związani z kabaretem: Brecht jako założyciel berlińskiego *Die Rote Zibebe* (*Czerwonego Winogrona*), Kisielewski zaś jako konferansjer w *Zielonym Baloniku*. Można przypuszczać, że fascynacja postacią kabaretowego konferansjera jako osoby organizującej całe przedstawienie, a równocześnie komentującej i oceniającej elementy świata przedstawionego miała wpływ na twórczość obu dramaturgów. W tym kontekście wyjątkowo zasadne wydaje się wprowadzenie przez Marię Podrazę-Kwiatkowską określenia *narrator-konferansjer* w odniesieniu do osoby mówiącej w dramatach Kisielewskiego³. Podobną postać łączącą obie funkcje odnajdujemy również w tekstach Władysława Sikory. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną analogię między poważną twórczością dramaturgiczną a tekstami kabaretowymi. Podobnie jak w *Kaukaskim kredowym kole* Brechta w skeczach autorstwa Władysława Sikory narrator objawia się nie tylko czytelnikowi, ale staje się postacią sceniczną. W *Bajkach dla potłuczonych*, a także w innych programach przyjmuje on rolę reżysera czuwającego nad porządkiem kolejnych scen, częściej jednak schodzi jakby „piętro niżej” w hierarchii komunikacji, ingerując w świat przedstawiony i dialogując z bohaterami. Tym samym „narrator rozbija iluzję prawdziwości autonomiczności świata przedstawionego”⁴.

Znacząca liczba gier metatekstowych w wypowiedziach narratora dotyczy sygnałów początku i zakończenia opowieści, a także komentarzy odnoszących się do dialogów postaci. Omówieniu tych kwestii poświęcamy niniejszą analizę.

1.1. SYGNAŁY POCZĄTKU

W inicjalnych partiach tekstu kabaretowego narrator odgrywa konwencjonalną rolę: zapowiada temat i prezentuje głównych bohaterów. Wypowiedzi tego typu cechuje pewna autonomia w stosunku do świata przedstawionego, stąd można mówić o ich metatekstowym charakterze⁵. Jednak w *Bajkach dla potłuczonych* formuły inicjalne poza oczekiwanym wprowadzeniem w świat fikcji

³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.

⁴ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Didaskalia w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 61(1970), z. 3, s. 3-37.

⁵ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000.

zatrzymują uwagę na sobie (mają charakter autoteliczny), stanowiąc element gry na poziomie „meta”. Jednocześnie umożliwiają nadawcy sterowanie odbiorcą przez uruchomienie intertekstualnych odniesień. Tekstotwórczą rolę przejmują tu różnorodne mechanizmy językowe oparte na komicznym odwróceniu, wieloznaczności, deleksykalizacji, paralelizmach, wyliczeniach, np.:

Za siedmioma górami, za siedmioma rzekami, za siedmioma dolinami, drzewami, strumykami, głazami, truskawkami... panował dobry i mądry król. Państwo rośło w siłę, a ludzie żyli dostatecznie. Aż pewnego dnia pojawił się smok, który nękał króla i jego poddanych. Ohydna ta poczwara domagała się dziewic, Żle się zaczęło dziać w kraju. Król robił, co mógł, ale dziewic już nie stawało, a terminy nagliły. Właśnie zbliżała się pora, o której zjawiał się potwór. [KP, 66]

Pewien stolarz imieniem Gepetto był bardzo samotny. Nigdy nie miał żadnej rodziny. W młodości był sierotką Marysią, a później starym kawalerem. Więc samotność mu dokuczała. Chciał koniecznie mieć dziecko. Szukał w kapuście, śledził bociany, ale nie wpadł na to, żeby się ożenić. Aż kiedyś postanowił sobie wystrugać chłopczyka... nazywał go Pinokio. [KP, 64]

Nie tak dawno, nie tak daleko i nie byle gdzie żyła królowa w stanie panieńskim. Bardziej jej ojciec i trochę ona szukała męża. Ona dla siebie, ojciec dla niej. Pewnego dnia królowa wstała z łóżka, ubrała swe piękne szaty, zjadła śniadanie, obiad, kolację i poszła spać. I tak co dzień królowa pętała się po zamku bez ślubu. [KP, 62]

Niekiedy wypowiedź inicjalna uzupełniana jest przez sentencję, której metatekstowy charakter wyraża się w konotowaniu tekstu, będącego jej ilustracją lub komentarzem:

Dawno, dawno temu na świecie żyły tylko babcie, Czerwone Kapturki i wilk. Byłoby tak do dziś, gdyby nie to, że wilk powyżerał prawie wszystkie babcie i prawie wszystkie Czerwone Kapturki. Ostatni Czerwony Kapturek niósł ostatniej babci ostatnią kolację. Tu należy dodać, że kto zjada ostatki, ten piękny i gładki. [KP, 48]

Wprowadzenie innowacji do tradycyjnej formuły rozpoczynania bajki może służyć również uwiarygodnieniu wydarzeń odległych w czasie:

Działo się to dawno, dawno temu, że nikt nie pamięta. Ja pamiętam. [KP, 44]

Ostatnie zdanie przytoczonej wypowiedzi podkreśla jej metatekstowy charakter, bowiem stwierdzenie „ja pamiętam” można sparafrazować jako domyślną ramę: „pamiętam, więc opowiem”, co znajduje potwierdzenie w dalszej części tekstu narracyjnego:

Pamiętam, jak pewnego dnia ojciec królowy (powiedzmy: król) postanowił oddać ją za mąż. Nieważne komu, byle się pozbyć z domu. A piekielny miała charakter. [KP, 44]

Przeciwnym do omówionego zabiegiem jest podważanie autorytetu narratora. Służy temu wykorzystanie mechanizmu opartego na komizmie mimowolnym:

Za siedmioma górami, za siedmioma ... a co tak blisko?! Za pięćsetsoma, za pięćaset-soma, za pięćciociu..., za pięćciociociu... Nie, to za daleko. Za siedemdziesięcioma górami, za siedemdziesięcioma rzekami żył sobie drwal z rodziną. Miał drewnianą chatkę (sam zrobił), miał dwoje dzieci (sam zrobił), miał drugą żonę (sam ją miał). [KP, 46]

Analogiczne wypowiedzi inicjalne narratora pojawiają się również w tekście pobocznym, w którym konwencjonalne formuły traktowane są z lekką ironią: *oczywiście dawno, dawno i daleko, daleko* [KP, 64], a na miejsce zdań egzystencjalnych przedstawiających bohatera wprowadza się tekst zbudowany na mechanizmie metonimii i żartobliwej reifikacji, jak w przykładzie skeczu *Dama na wieży*:

Była sobie cegła, na niej cegła, na niej cegła, na tych trzech cegła, wyżej cegła i cegła, dalej cegła, na niej cegła, powyżej cegła na cegle..., a w środku coś machało chusteczką. [KP, 38]

Podsumowując analizę sygnałów początku, należy stwierdzić, że w zdaniach inicjalnych o charakterze metatekstowym narrator przede wszystkim ujawnia swój żartobliwy lub ironiczny dystans zarówno wobec świata przedstawionego, jak i własnego aktu mówienia.

1.2. SYGNAŁY ZAKOŃCZENIA

Wypowiedź zamykająca tekst służy – jak stwierdza Teresa Dobrzyńska – odkonkretyzowaniu i uogólnieniu informacji zawartych w dialogach bohaterów: „Nasuwa się wniosek, że sama bajka jest tylko przykładem opowiedzianym po to, by odbiorca był skłonny przyjąć określoną prawdę lub dyrektywę”⁶. Owa „prawda lub dyrektywa” wskazana przez Dobrzyńską może być wyrażona *explicite* w formie morału lub domagać się zrekonstruowania w strukturze głębokiej tekstu. Jako nośnik określonych nakazów lub zakazów o charakterze moralno-obyczajowym wskazuje na dydaktyczny charakter bajki.

Zaprzeczeniem tego tradycyjnego sensu formuły końcowej jest wypowiedź pochodząca ze skeczu *Sposoby Dratewki – bajka o smoku*. Usiłuje się tu bowiem żartobliwie przekonać odbiorcę do akceptacji zachowań nieetycznych przedstawionych jako łatwy sposób uzyskania awansu społecznego i korzyści majątkowych:

⁶ *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974, s. 61.

Piękne to były czasy, kiedy wystarczyło postawić, komu trzeba, żeby sobie załatwić pól królestwa. [KP, 67]

Jedną z częstych formuł pojawiających się w zakończeniach bajek (lub baśni) jest zdanie „Żyli długo i szczęśliwie”. Formuła ta – podobnie jak przytoczona powyżej – nie wyraża eksplicytnie informacji metatekstowej, lecz – jak twierdzi Maciej Kawka – jest możliwa do odtworzenia dzięki następującej parafrazie: „I od tej chwili, to znaczy od chwili, gdy rozegrały się już wydarzenia, o których usłyszeliście, żyli długo i szczęśliwie”⁷. Strukturalno-semantyczna modyfikacja tej formuły staje się w jednej z bajek kabaretu *Potem* parodią szczęśliwego zakończenia:

Pobrali się mimo nadgorliwości organisty i od tej pory królowa żyła szczęśliwie i długo, a królewicz żył długo. [KP, 63]

Przeważająca liczba formuł sygnalizujących zakończenie opowieści wyrażona jest jednak *expressis verbis* przez użycie delimitatora właściwego w postaci słowa *koniec*. Metatekstowy charakter wyrażenia finalnego ujawnia się w kontekście ostatniej sceny, która może być wartościowana pozytywnie lub negatywnie: *słodki koniec* [KP, 43], *koniec przyziemny* [KP, 61], *głupi koniec* [KP, 80]. Formuła finalna sugeruje zakończenie tekstu rozumiane jako przejście ze świata fikcji do świata rzeczywistego: *koniec bajki i pięknych złudzeń* [MK], lub przeciwnie – służy rozmyciu się granic między fikcją a rzeczywistością: *może i koniec* [KP, 45]. W nielicznych wypadkach formuła finalna stanowi poziom „meta” w odniesieniu do tekstu pobocznego, w skeczu zatytułowanym *Nie wkurzać łysych – faraon: koniec wchodzi trochę przodem trochę bokiem* [KP, 86], podobnie jak bohaterowie komicznej scenki.

2. METATEKSTOWY CHARAKTER KOMENTARZY

Obok sygnałów rozpoczęcia i zakończenia tekstu narrator ujawnia swą obecność w tekście pobocznym, przyjmując rolę kpiarza, ironicznego komentatora, który chętnie manifestuje swój stosunek do świata przedstawionego. Innym razem porządkuje strukturę skeczu, dba o właściwe następstwo scen. Oto przykłady ujawniania się narratora w tekście pobocznym:

⁷ *Metatekst w tekście narracyjnym*, Kraków 1990, s. 102.

(uwaga: prezentacja)

Bestia: - *Jestem Bestią! Łaa!*

Piękna: - *Jestem Piękna! Wow!*

(zaczyna się)

Bestia: - *Czego tu?!*

Piękna: - *Chcę cię odczarować. Kocham cię, Bestio.*

(o!) [KP, 59]

(na balu)

Książę: - *Czy Kopciuszek już przyszła?*

(STOP. To nie ta scena. „Matka z wrednymi córkami” start proszę!) [KP, 53]

Niekiedy ironiczny lub żartobliwy charakter metatekstowych (ale także meta-językowych) wypowiedzi narratora ujawnia się dopiero w zestawieniu z treścią tekstu głównego:

Czerwony Kapturek (żałuje podwójnie): - *Oj szkoda, szkoda.* [KP, 50]

Książę (pojawia się wytwornie): - *Szmaty zbieram, butelki, makulaturę.*[KS]

3. OSOBA MÓWIĄCA W TEKSTACH LIRYCZNYCH

W definicji metatekstu w *Słowniku terminów literackich* pojawia się następująca eksplikacja: z metatekstem mamy do czynienia wówczas, „gdy od wypowiedzania się o czymś [podmiot– przyp. A. K.] przechodzi do samego procesu czy sposobu wypowiedzania się, gdy zaczyna mówić o tym, że mówi”⁸. Ilustracją tego twierdzenia jest kabaretowa *Wiosenna pieśń radości*, w której informacje o rzeczywistości przeplatają się z refleksją na temat budowy tekstu, jego walorów artystycznych, a także procesu twórczego. Dzięki wypowiedziom metatekstowym następuje autoprezentacja niepozbawiona pierwiastków ironii:

Słońce raźniej świeci,
Dym się w polu snuje –
Zupełnie bez sensu,
Ale się rymuje.

Rozmarzają rzeki,
Płynie kra do morza
Zwrotka nie najgorsza,
Tylko rymu nie ma.

Drzewa mają pączki,
W jajkach są pisklęta,
Przyroda jak zwrotka –
Niedorozwinięta!

Kończy się piosenka,
Śniegu nie ma prawie.
Pisać głupie teksty
nawet ja potrafię. [KP, 33]

⁸ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000³.

4. AUTOR

Ujawnienie się autora następuje w finalnej części, po formule wyrażającej zakończenie tekstu. Poddaje on własne imię i nazwisko modyfikacjom ewokującym metatekstowość. Michael Fleischer, pisząc o widowisku kabaretowym, zaznacza konieczność odróżniania autorów tekstów oryginalnych od autorów przeróbek. W programach kabaretu *Potem* autor celowo zaciera tę granicę, podpisując swoje teksty jako: *Władysław (z domu Szekspir) Sikora* lub *Władysław Sikora (no... trochę Szekspir)* bądź *Władysław i William*. W wymienionych przykładach mamy do czynienia z metatekstowością sensu largo, ale pojawiają się także formuły nawiązujące bezpośrednio do treści tekstu. Tu autor ujawnia swoje sympatie wobec bohaterów i prezentowanych przez nich poglądów, np. pod szkicem *Kopernik – spotkanie z Inkwizycją* podpisuje się jako *Władek Sikora – heretyk*, zaś autorstwo szkicu o Władysławie Jagielle i bitwie pod Grunwaldem ujawnia w formule: *Władek VI Sikora*.

Zatem z jednej strony Władysław Sikora występuje jako autor pod własnym nazwiskiem z racji programowego eliminowania w kabarecie elementu iluzji, z drugiej zaś chętnie wprowadza modyfikacje, dzięki którym wchodzi w interakcję z innymi twórcami lub napisanym przez siebie tekstem, co prowadzi do zacierania się granicy między rzeczywistością i fikcją literacką, a tym samym przywołuje topos *theatrum mundi*.

PODSUMOWANIE

Przedmiotem powyższych analiz były gry metatekstowe związane z zastosowaną w programach kabaretowych strategią komunikacyjną nadawcy ujawniającego się zarówno na poziomie tekstu (narrator, osoba mówiąca w tekstach piosenek), jak i poza nim (autor). Wśród miejsc uprzywilejowanych w generowaniu wypowiedzi na poziomie „meta” wyróżniono partie inicjalne i końcowe tekstu. W pozostałych przykładach wypowiedzi metatekstowe towarzyszyły mówieniu o rzeczywistości (dwugłos). Ważną rolę w budowaniu metatekstu odegrały mechanizmy językowe o charakterze komizmotwórczym. Jak pokazują wyekscerpowane z programów kabaretu *Potem* przykłady, podstawowe funkcje gier metatekstowych realizują się w obszarze zapewniania wewnętrznej koherencji zarówno poszczególnym tekstom, jak i całym programom, a na płaszczyźnie komunikacji przejawiają się w sterowaniu interpretacją i ewokowaniu przeżycia komicznego.

Pespektywy badań metatekstowych w odniesieniu do kabaretu znacznie jednak wykraczają poza sygnalizowaną tu problematykę, zwłaszcza jeśli spojrzymy na kabaret jako na gatunek multimedialny i wielokodowy. Uzasadniona wydaje się wówczas rezygnacja z tradycyjnej definicji tekstu na rzecz ujęcia kulturowego, które pozwala uznać za teksty komunikaty różnotworzywowe, funkcjonujące i dialogujące w danej kulturze. Takie ujęcie otwiera równocześnie nową perspektywę badań metatekstowych.

WYKAZ SKRÓTÓW UŻYTYCH W TEKŚCIE

- MK – *Ach, te róże – Mały Książę*, http://www.sikora.art.pl/bin/txt_bajki2.html
KP – *Nie tylko kabaret Potem*, wyd. W. Sikora, Wrocław 1998.
KS – *Królowna Śnieżka i dwóch krasnoludków*, http://www.sikora.art.pl/bin/txt_bajki2.html

BIBLIOGRAFIA

- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S.: *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 186-196.
Dobrzyńska T.: *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974.
Dobrzyńska T.: *Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, J. Tokarski, Lublin 2001, s. 47-57.
Fleischer M.: *Zarys teorii kabaretu*, w: *tenże, Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002, s. 301-339.
Kawka M.: *Metatekst w tekście narracyjnym*, Kraków 1990, s. 102.
Mayenowa M. R.: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000.
Podraza-Kwiatkowska M.: *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
Rożek L., Rosińska A.: *Didaskalia a tekst poboczny. O definicyjnych problemach tekstu pobocznego i jego metatekstowym charakterze*, „Prace Naukowe. Pedagogika. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie” 8/10(2000/2001), s. 973-980.
Szczerbowski T.: *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994.
Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000³.
Witosz B.: *Metatekst w utworze literackim. Problemy teoretyczne*, w: *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996, s. 139-149.
Woźniakiewicz-Dziadosz M.: *Didaskalia w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 61(1970), z. 3, s. 3-37.

METATEXTUAL STRATEGIES OF COMMUNICATION BASED
ON THE SOURCE MATERIAL BY THE *POTEM* CABARET

S u m m a r y

As there has been an increase in scientific interest in cabaret in Poland, the author of the following article puts her contribution to the growing collection of articles concerning this scope of research. The essay refers to the texts by the *Potem* literary cabaret, who performed in the years 1984-1998, and it focuses on the analysis of metatextual expressions made by various speakers: (a) by the subject of the text as uttering the words and yet being external to the world presented, (b) by the announcer and (c) by the author himself. The expressions analysed are set in definite speaker's structures such as opening and closing formulas as well as in side text passages. The metatextual structures both provide information about the world presented but also reveal the game played on the addressee by the speaker who provokes the former to a more active reception. The game applies mechanisms that aim to have a comic effect. In her analysis of the metatextual structures in cabaret texts, the author calls for assuming the cultural perspective, which opens new horizons for further analyses.

Słowa kluczowe: gry językowe, metatekst, kabaret, komizm, strategie komunikacyjne.

Key words: play upon words, metatext, cabaret, humor, strategies of communication.